

Ministère de l'Enseignement et de la Recherche Scientifique.
Ecole Normale Supérieure de Bouzareah.
Cheikh Moubarak Ben Mohamed Ibrahim Elmili Eldjazairi.
Ecole Doctorale de Français.

Thèse pour l'obtention du diplôme de doctorat.

Spécialité : Français.

Option : Sciences des textes littéraires.

Thèse de doctorat intitulée :

Espaces nominatifs des altérités dans l'œuvre d'Assia Djebar « Les Nuits de Strasbourg », l'œuvre de Marguerite Duras « L'Amant de la Chine du Nord » et celle de Le Clézio « L'Africain ».

Thèse présentée par : Moufida SAADI.

Sous la direction de : Professeure Yamilé GHEBALOU.

Membres du jury :

- | | | |
|---------------------|--------------------------|--------------|
| ▪ Mme L. OUCHERIF | ENS de Bouzaréah. | Présidente |
| ▪ Mme Y. GHEBALOU | Université d'Alger 3 | Rapporteur |
| ▪ Mme M. BOUKHLOU | Université de Tizi Ouzou | Examinatrice |
| ▪ Mme R. BENSLIMANE | Université de Alger 2 | Examinatrice |
| ▪ Mme S. FATMI | Université Alger 2 | Examinatrice |
| ▪ M. B. SAIM | ENS de Bouzaréah | Examineur |

Année universitaire : 2018-2019.

Ministère de l'Enseignement et de la Recherche Scientifique.

Ecole Normale Supérieure de Bouzareah.

Cheikh Moubarak Ben Mohamed Ibrahimi Elmili Eldjazairi.

Ecole Doctorale de Français.

Thèse pour l'obtention du diplôme de doctorat.

Spécialité : Français.

Option : Sciences des textes littéraires.

Thèse de doctorat intitulée :

Espaces nominatifs des altérités dans l'œuvre d'Assia Djebar « Les Nuits de Strasbourg », l'œuvre de Marguerite Duras « L'Amant de la Chine du Nord » et celle de Le Clézio « L'Africain ».

Présentée par : Moufida Saadi.

Dirigée par : Professeure Yamilé GHEBALOU.

Année universitaire : 2018-2019.

Remerciements.

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, professeure Yamilé Ghébalou qui m'a encouragée tout au long de ce travail. Je suis énormément reconnaissante envers elle pour ses lectures, son soutien et ses orientations.

Je tiens à manifester vivement toute ma gratitude à monsieur Attatfa, sa disponibilité et son appui me sont extrêmement précieux. Je voudrais aussi remercier madame Zineb Ben Ali qui a toujours su nous écouter et nous apporter à chaque fois ses appréciations pendant les stages de courte durée.

Je ne saurais témoigner ma reconnaissance à mes chers parents qui ont toujours cru en moi et à mon mari qui m'a toujours soutenue malgré plusieurs obstacles

Je présente mes excuses à mes enfants, Chouaib, Syrine et la petite Yasmine qui ont supporté mes absences et mon stress tout au long de ce travail...Je les remercie pour leur patience.

Enfin je remercie mes sœurs et mes amis et collègues de l'ENS pour leurs conseils et leurs encouragements.

A tous merci...

A Yasmine, ma fille née pendant la rédaction de ces pages

Sommaire :

INTRODUCTION	6
PREMIERE PARTIE : ESPACE DE LA RENCONTRE	25
CHAPITRE 1 : Territoires de l'autre, métamorphose de soi.....	27
I.1.1. Strasbourg, ville de passage.....	28
I.1.2. L'Indochine : espace du même et de l'autre.....	41
I.1.3. L'Afrique : terre d'exil, espace de brassage.....	53
CHAPITRE 2 : Dépasser les frontières : La création de l'ailleurs.....	66
I.2.1. Neuf chambres.....	66
I.2.2. « La garçonnière »	78
I.2.3. L'Afrique, un lieu exotique.....	88
DEUXIEME PARTIE : VIVRE AVEC L'AUTRE :	104
CHAPITRE 1 : Différence et étrangeté.....	107
II.1.1 Des immigrants /émigrés nomades.....	108
II.1.2 Des colons, métissés/marginalisés ?.....	119
II.1.3 le voyageur solitaire.....	128
CHAPITRE 2 : Soi-même et l'autre : système de relations.....	138
II.2.1 Soi-même comme un autre.....	139
II.2.2 Les figures de l'autre.....	160
II.2.2.1 L'autre, un dérivatif.....	160
II.2.2.2 L'autre, un double :	174
II.2.3 L'autre, un ennemi allié.....	199
CHAPITRE 3 : Toucher l'autre.....	218
II.3.1 Le corps- miroir.....	220

II. 3.2 Le corps tatoué.....	231
II. 3.3 Le corps métissé.	243
TROISIEME PARTIE : ESTHETIQUE DE L’HYBRIDITE.....	256
CHAPITRE1 : L’entrecroisement des voix.	258
III.1.1: Les lieux de l’oralité :.....	259
III.1.1.1 Traduire l’écho de sa voix.....	260
III.1.1.2. En creux de la musique originelle.....	270
III 1.1.3 L’Afrique se conte.....	281
II.1.2 Duplicité énonciative.....	295
II.1.3 Le silence, une esthétique de l’indicible.	301
CHAPITRE 2 : L’entrecroisement des textes :	320
III.2.1 La création de l’image.....	321
III.2.2 L’Asie à l’épreuve.....	345
III.2.3 Créer son « Jardin des Délices».....	357
CONCLUSION GENERALE.....	370

Bibliographie.

Annexes.

Liste des abréviations.

INTRODUCTION

« Espaces nominatifs des altérités », c'est le titre que nous avons choisi pour parler de l'altérité, un thème qui est devenu très récurrent dans la littérature mais aussi dans d'autres disciplines. Marguerite Duras, Assia Djebar et J. M-G Le Clézio sont des auteurs connus pour être de fervents dénonciateurs de la marginalisation de l'Autre et de l'imposition des discours discriminatoires et ethnocentriques dans l'imaginaire collectif. Le choix de ces trois auteurs a été un peu difficile pour nous, et ce pour plusieurs raisons. D'abord, nous tenons à signaler dès le début que le rapprochement entre Assia Djebar et Marguerite Duras a déjà fait l'objet d'une thèse soutenue à Paris XIII sur l'autoportrait, la problématique qui y est abordée est donc différente de la nôtre dans la mesure où le chercheur s'est basé sur le substrat autobiographique pour analyser son corpus. En ce qui nous concerne, c'est sur l'altérité et ses figures que se focalisent nos analyses. Et pour ouvrir l'espace de notre problématique sur d'autres régions et cultures, nous avons rajouté à ces deux figures féminines, Duras et Djebar, un écrivain métissarrand¹, Le Clézio. Il peut paraître un peu surprenant d'avoir choisi, à côté de ces deux chantres de la littérature féminine, Djebar et Duras, un écrivain homme alors qu'on aurait pu choisir une troisième figure féminine. Mais nous tenons à préciser que, dans notre travail de recherche, nous n'insistons pas sur le regard féminin sur l'altérité ni sur la condition féminine dans l'écriture de l'altérité. Ce qui nous intéresse et ce que nous nous efforcerons de montrer, c'est la diversité dans l'écriture de l'étrangeté qui traduit le rapport entre le regardant et le regardé ainsi que les différents visages du regardant. De plus, la thématique de l'altérité suppose en elle-même la différence et la divergence d'où, à notre avis, l'importance de l'association entre l'écriture masculine et l'écriture féminine, surtout quand ces écritures proviennent d'écrivains de nationalités et d'origines différentes qui se sont ingéniés, depuis toujours, à dépasser la dialectique entre la modernité et la tradition au profit d'une écriture nouvelle. J.M-G Le Clézio est d'origine mauricienne, né d'un père de nationalité anglaise, mais il est de nationalité française car il a vécu en France. Il est cependant de culture africaine et amérindienne, une hybridité qu'il a toujours revendiquée : « [...] La vie n'est pas une série d'astuces. On est là ici, on bouge un peu. On dit quelques mots, on fait quelques signes. Chaque fois qu'une petite porte s'ouvre, une petite fenêtre, on sursaute et on regarde, avec de la peur et de la curiosité, comme un chat. »². Marguerite

¹ Roussel-Gillet I., « Le Clézio, fables des origines- paroles du doute », Thibault B, Moser K., (sous dir.), J.M.G Le Clézio, *Dans la forêt des paradoxes* L'Harmattan., 2010, p.88.

² Le Clézio J.M.G., *L'inconnu sur terre*, Editions Gallimard, 1978, p.27.

Duras est de nationalité française mais elle conteste constamment cette appartenance au profit d'une culture métisse. En ce qui concerne Djébar, elle est algérienne mais elle se présente comme une écrivaine de l'entre-deux, le Maghreb et la France. Elle traduit dans ses romans, à l'exemple de *L'Amour, la fantasia* (1985) et *La Disparition de la langue française* (2003), la présence irréductible d'une double culture : « Il s'agit de montrer une permanence de plusieurs territoires dans notre mémoire. »³. Ainsi, ces trois écrivains sont-ils tous issus de deux rives et les problématiques liées à l'espace et à l'Autre font partie intégrante de leur vécu et, par conséquent, de leur production scripturale.

Le fait d'être nourri de plusieurs cultures a créé chez ces trois auteurs un désir de nomadisme, d'exil et de métissage ; leur instabilité et leur existence dans l'entre-deux se reflètent à travers un univers fictionnel empreint d'errance, de disparitions, de ruptures mais aussi de rencontres. Leurs récits témoignent d'une volonté de se rapprocher de l'homme pour mettre au jour toute sa différence occultée et marginalisée. C'est la raison pour laquelle nous ne pouvons classer ces auteurs ; ils tanguent entre la réalité et le fantasme, entre le rationnel et l'irrationnel pour sauver la différence de l'homme. Précisons que la question que nous nous posons n'est pas tant de discuter de l'instabilité des productions littéraires de ces trois écrivains mais d'apprécier la dose d'incertitude et de méconnaissable qu'elles recèlent, une réflexion sur le signifiant qui fait miroiter, dans sa beauté, le signe linguistique pluriel et divers. L'écriture de Le Clézio est hantée par la quête de l'origine, « le lieu d'une identité dérobée⁴ ». Elle tente de reconstituer cette origine pour permettre à l'écrivain de comprendre son enracinement mais ce qu'elle révèle n'est pas la seule origine tant fantasmée, « Maurice », elle attire l'attention sur plusieurs origines que l'écrivain ne cache pas, à l'exemple de l'Afrique, continent dont il ne cesse de rêver et où il a été conçu, comme il le dit dans *L'Africain*. Il faut dire que l'appartenance à une seule origine est une entreprise aussi impossible qu'utopique chez ce dernier. Le Clézio commente ainsi la quête du héros dans *Le Chercheur d'or* :

« La quête désespérée d'Alexis me renvoyait à une mémoire interdite, liée au passé ancestral de ma famille à l'île Maurice, et cette mémoire de l'origine, qui hanta mon enfance sous la forme d'une malle contenant les papiers de mon grand-père dont

³ Gauvin L., *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p.21.

⁴ Cavallero C., *Le Clézio, notre témoin*, Paris, Calliopées, 2009, p. 163.

l'accès m'était interdit, est passée dans l'écriture en passant par le prisme de l'écriture. »

5

Il s'agit de chercher cette mémoire qui est inaccessible et floue, une mémoire interdite, nous pourrions dire une mémoire arrachée et marginalisée. C'est cela qui pousse l'écrivain à redoubler d'efforts pour essayer de tirer au clair cette mémoire qui, d'ores et déjà, est devenue sujet d'écriture, partagée entre la réalité et la fiction. Le miroir que Le Clézio tend à sa mémoire ne sera pas exempt d'utopie et de fabulation car l'interdiction qu'il rencontre dans le monde trouvera un écho dans l'utopie et le mythe⁶. Un cheminement assez atypique car le retour à l'origine, que Le Clézio symbolise à travers la malle contenant les papiers de son grand-père, n'aboutira qu'à autre chose, voire à une autre origine. Est-ce que cela constitue un but en soi ou ce qu'il a appelé le prisme de l'écriture qui a altéré le texte en décomposant la mémoire ancestrale ?

Assia Djébar a toujours été à l'écoute des femmes, notamment les femmes maghrébines ; son écriture se voulait être un requiem pour ces voix absentes et enterrées. L'Histoire est pour elle le vivier dans lequel elle arrache à l'oubli ces figures féminines. C'est pour cette raison que la recherche sur le destin de ces femmes coïncide avec une recherche sur l'Histoire et sur l'espace. Il faut dire que, chez Djébar, narrer le destin des personnages, c'est aussi narrer l'Histoire spatio-temporelle. Elle nous pousse à réfléchir sur la parole féminine, métaphorisée dans plusieurs romans à travers la figure de Schéhérazade, et à contempler son pouvoir dans tous les domaines de la vie. Femmes combattantes dans *Loin de Médine* ou *Oran, Langue morte*, femmes rebelles et révolutionnaires telles les figures féminines dans *Les Nuits de Strasbourg* ou *Ombre sultane*, Djébar n'avait pas l'intention de dresser une liste de ces femmes mais de leur donner la liberté de s'exprimer et de clamer leur différence. Il y a dans l'entreprise djébarienne un refus et une indignation contre le stéréotype qui confine cet être dans le doute et la fragilité. A travers l'histoire de Berkane dans *La disparition de la langue française*, Djébar semble vouloir montrer que même l'homme peut être assujéti à des

⁵Ibid., p. 33.

⁶Dutton J., *Le chercheur d'or et d'ailleurs, L'Utopie de J.M.G. Le Clézio*, L'Harmattan, 2003, p. 24, écrit à propos de l'écriture le clézienne : « La représentation d'un passé parfait encourage non seulement une croyance dans l'existence possible d'un meilleur monde mais aussi le désir de projeter dans une société future tous les aspects positifs qui s'associent au paradis passé, c'est-à-dire le désir de s'élancer vers l'utopie ».

problèmes d'identification et d'appartenance ; le retour de Berkane dans sa terre natale après plusieurs années d'émigration en France ne se fait pas sans douleur. Et l'installation de ce personnage ne fait que le confronter à un problème viscéral, celui de l'émigration intérieure, une étrangeté profonde qui l'empêche de s'installer dans sa ville et le décide à vivre sur la côte d'Alger, un choix aussi symbolique que réaliste car cet emplacement reflète l'état de ce personnage qui, désormais, ne pourra vivre en dehors de l'entre-deux. Cette situation est celle de plusieurs personnages des romans d'Assia Djébar qui ne cherchent pas à influencer le lecteur mais à lui proposer des trajectoires et des parcours humains à méditer et à analyser. Ayant vécu la même situation que la majorité de ses personnages, Djébar expose cette vie de l'entre-deux de plusieurs manières ; l'image de soi est imbriquée dans un jeu de miroirs où les personnages s'observent et se parlent des images qu'ils se tendent les uns aux autres. Dans ce va-et-vient entre l'image de soi et celle de l'autre, s'opèrent plusieurs appropriations et plusieurs distanciations qui, même si elles ont l'air d'être subjectives et individuelles, projettent les personnages et le lecteur dans des problématiques existentielles, liées notamment au passé colonial.

« [...] , et parce que nous faisons constamment le grand écart entre le passé paralysé dans le présent et le présent accoucheur d'avenir, nous, Africains, Arabes et sans doute d'ailleurs, nous marchons en boitant quand nous pensons danser, et vice-versa. C'est pourquoi nous nous demandons parfois si nous avançons. Je ne prétends pour ma part avancer qu'en écrivant. »⁷

L'écriture permet à Assia Djébar de s'exprimer et surtout de s'auto-analyser au cœur des débats entre le passé et le présent. Elle lui a permis de dévoiler le secret, de le rendre audible et éminemment présent. Le désir d'avancer ne peut être accompli qu'à la jonction du passé et du présent : assumer le passé pour pouvoir vivre librement le présent. L'écriture, selon Djébar, est le lieu de toutes les rencontres, où le passé et le présent peuvent s'affronter, discuter et se réconcilier dans un processus de reconnaissance et de réappropriation identitaire. Ainsi, la fiction romanesque de Djébar est-elle partagée entre un ici et un ailleurs complémentaires selon des modalités plus complexes que la chronologie. Il ne s'agit pas pour elle d'une tentative de fuir les obstacles et les incohérences de la société parce que nous avons déjà dit que l'intérêt de Djébar est de mettre de la lumière sur ces zones interdites et cachées, de créer un processus dynamique

⁷Djébar A., Préface, *Les Alouettes naïves*, Arles Babel, 1997, p. 9.

d'interactions entre individus, époques et cultures différents. Ce faisant, Djébar a fait de son écriture un champ d'hybridité ; en effet, selon Alfonso de Toro, « [...] l'hybridité en tant que catégorie culturelle, en tant que stratégie pour la cohabitation d'un espace par différents groupes ethniques lesquels doivent négocier leur identité dans un troisième espace qui est un lieu d'énonciation où se négocient la différence ainsi que la pluralité culturelle. ⁸ ». Nous tenterons de montrer comment se manifeste cette hybridité au niveau des personnages, de l'organisation du discours et de la langue, autant de procédés qui valent à notre auteur le qualificatif d'« écrivaine nomade ».

Marguerite Duras, deuxième auteure de notre corpus, a toujours refusé, à l'instar des deux écrivains cités précédemment, d'être enfermée dans telle ou telle écriture. Ce n'était peut-être pas la volonté de ces écrivains mais leur quête de nouveauté et de vérité les a conduits à se rapprocher de leur intériorité, avant même d'atteindre celle des personnages qu'ils créent. Et nous savons que le plus difficile pour un écrivain est de parler de lui-même, surtout que son intériorité est animée par une conscience engagée au profit de l'humanité, « comme si le Je parlant retrouvait l'universalité par le biais de ces étapes franchies vers un Nous ressenti au fond de lui comme plus lui-même que lui. ⁹ ». Duras, elle, parle de « lieu de la passion ¹⁰ » en qualifiant cette partie intime que tout écrivain voudrait expliciter mais qui demeure souvent impénétrable et indéchiffrable. Elle en explique le processus lors d'une interview : « C'est un souffle, incorrigible, qui m'arrive plus ou moins une fois par semaine, puis disparaît pendant des mois. Une injonction très ancienne, la nécessité de se mettre là à écrire sans encore savoir quoi : l'écriture même témoigne de cette ignorance, de cette recherche du lieu d'ombre où s'amasse toute l'intégrité de l'expérience. ¹¹ ». D'après Duras, l'écriture n'est pas soumise à des règles ni à des constances fixées ; même si plusieurs courants et institutions littéraires ont tenté d'en définir quelques régularités, elle est un souffle qui se mue en une injonction qui réclame d'être traduite sur une page blanche ; un souffle qui pourrait expliquer la prédominance du mot « rien » dans les écrits de Duras. Ne parviendrait-elle

⁸ De Toro A., « Post-colonialisme, post colonialité, hybridité, concepts et stratégies dans la Francophonie et dans le Maghreb francophone », 2005, paru sur Internet, www.limag.refer.org/DeToro/Lyonpostcol/pdf.

⁹ Clerc J-M., *Ecrire, transgresser, résister*, l'Harmattan, Classiques de Demain, 1997, p. 64.

¹⁰ « Marguerite DURAS, La passion suspendue », Entretien avec Leopoldina Pallotta della Torre, Editions du Seuil, janvier 2013, p. 81.

¹¹ Idem.

pas à trouver l'origine de ce souffle ? Qu'est-ce qui empêche Duras d'accomplir cette recherche du lieu d'ombre où gît l'intégrité de l'expérience, autrement dit son intériorité ?

Cependant, même si Duras a toujours affirmé que son écriture est une quête de la forme, chose que nous ne pouvons pas nier quand nous considérons l'évolution de son écriture qui progresse, paradoxalement, vers le dépouillement, ses œuvres dégagent une vision du monde à la fois simple et complexe, dans la mesure où elles sont très proches de la conscience humaine, une conscience souvent mystérieuse et marginalisée.

A ce stade de la recherche, nous ne pouvons préciser les mécanismes d'une telle procédure mais nous pouvons émettre l'hypothèse suivante : le dépouillement renvoie à ce que Duras a appelé « ignorance de l'écriture », qui tente de suivre le flux de la mémoire pour expliciter la difficulté, la douleur et le tiraillement qu'elle ressent en écrivant.

Ecrire, selon Duras, est une expérience de la solitude certes mais aussi une expérience qui lui permet d'entrer en elle, de s'analyser et d'analyser les autres car « c'est toujours les autres, les gens qu'on rencontre, qu'on aime, qu'on épie qui détiennent l'amorce d'une histoire qu'on écrit.¹² ». Cette analyse n'est pas conventionnelle ni dictée par les conflits éthico-politiques et les limites géopolitiques ; elle surgit d'un moi qui lui-même est taraudé par son incapacité à se sentir normal et équilibré, étant soumis à son étrangeté qui se rebelle contre le monolithisme de l'homme. Les romans de Duras traduisent ses principales préoccupations artistiques et littéraires et sa conception du monde. Depuis ses premiers romans, *Les Impudents*, ou *Un barrage contre le Pacifique*, Duras n'a cessé de mettre en scène des personnages qui ne vivent pas comme victimes un exil intérieur et un déracinement par rapport à la société dans laquelle ils se trouvent. Au contraire, en les créant et en suivant leur parcours fait à la fois de perte, de rupture et d'errance, Duras entre en brèche dans la littérature qu'elle considère comme le domaine de l'informe ; elle permet

« de représenter l'interdit. De dire ce que l'on ne dit pas normalement. La littérature doit être scandaleuse : toutes les activités de l'esprit, aujourd'hui, doivent avoir affaire au risque, à l'aventure »¹³

¹² Marguerite DURAS, *La passion suspendue*, op. cit, p. 80.

¹³ Ibid., p. 83.

La littérature représente l'interdit et l'occulté, l'étranger, l'hybride et le décomposé ; voilà ce sur quoi nos trois écrivains concordent à traduire sur la page blanche. Leur mission n'est pas aisée parce qu'ils ne visent pas écrire ce qu'ils détiennent comme savoir sur eux-mêmes et sur le monde mais, inversement, ils vont à la quête de ce savoir à travers l'écriture. C'est la raison pour laquelle l'altérité constitue la pierre angulaire de leur production romanesque, non seulement comme sujets d'écriture mais aussi comme une manière d'être- au-monde, axée sur la spontanéité plus que sur le conformisme et le conservatisme propres à certaines sociétés humaines.

C'est à partir de ces observations qu'ont commencé à germer nos questionnements sur le thème de l'altérité chez Djébar, Duras et le Clézio. Quelles visions de l'altérité ces trois écrivains traduisent-ils dans leurs textes ? Quels regards portent-ils sur l'homme et sur les relations humaines ? La différence sexuelle a-t-elle un impact sur la représentation de l'altérité, autrement dit, est ce que l'écriture Le Clézienne de l'altérité est différente de celle incarnée par Djébar et Duras. Dans quelle mesure l'écriture sur l'altérité devient-elle une quête sur l'écriture ? Quels sont les procédés et les modalités d'écriture exploités par ces trois écrivains, et vers quelle poétique convergent-ils ? Telles sont les questions qui fondent notre problématique dans ce travail.

Le titre que nous avons choisi, *Espaces nominatifs des altérités*, pose plusieurs questions. Il va sans dire que l'altérité recouvre à elle seule plusieurs catégories et sous-catégories et fait appel à de nombreuses approches et théories ; c'est pourquoi le choix des outils théoriques ne nous a pas toujours été facile ; il a été fait selon nos objectifs d'analyse dans chaque partie de ce travail. Par ailleurs, nous avons essayé de ne pas nous laisser influencer par les travaux déjà faits sur le thème de l'altérité chez les trois écrivains ; nous estimons que les théoriciens que nous avons convoqués dans notre analyse marqueront l'originalité de notre recherche.

Avant de donner une définition de l'altérité, nous voudrions justifier le choix de ce titre. En effet, à la lecture des œuvres sur lesquelles nous travaillons, nous avons remarqué que le titre de chacune d'elles contient une référence spatiale, comme si ces trois écrivains avaient eu le dessein de réfléchir sur l'altérité mais en rétrécissant son champ. Certes, dans le livre de Le Clézio, il n'y a pas la mention de l'espace, mais évoquer l'appartenance ethnique, « l'Africain », implique une indication spatiale car cette

dénomination fait référence à l'espace où l'on est né. Immédiatement, des questions commencent à se poser à partir de ce détail sur l'intérêt de ce choix pour la fiction narrative. Ainsi, il nous a semblé impossible de traiter la question de l'altérité sans tenir compte de celle de l'espace parce que les écrivains tentent de les rapprocher dans un rapport d'inclusion mutuelle : l'espace inclut l'autre et l'autre appartient à un espace déterminé, qui joue un rôle important dans sa définition. D'ailleurs, les personnages, dans les trois romans, ne cessent de parler de cette corrélation entre espace et altérité ; citons à titre d'exemple l'héroïne de *Les Nuits de Strasbourg* qui dit à son amant français : « Tu es mon amant et tu es français !... Il y a dix ans, quand j'arrivais à Alger pour aller à l'université, une telle... intimité m'aurait paru invraisemblable !¹⁴ ». Cela montre que l'espace est un catalyseur dans cette grande roue des altérités que nous allons étudier. C'est des configurations spatiotemporelles que surgit le noyau de l'identité humaine et élucide, justement, cette philosophie qui gît en chaque être humain.

Espace et altérité s'avèrent étroitement liés ; leur association génère plusieurs figurations et pose de nombreuses questions sur la conception historique et symbolique des relations humaines. De plus, cette dichotomie permet de traiter le rapport de l'homme à son monde qui, par nature, se dérobe à toute saisie conceptuelle. Dès lors, plusieurs questions se profilent, entre autres à savoir comment le texte peut traduire la complémentarité et la tension entre l'homme et l'espace. Ainsi s'ajoute un autre espace de l'altérité, c'est l'espace de l'écriture.

L'altérité est définie communément comme la reconnaissance de l'autre et de sa différence dans tous les domaines de la vie. Selon une définition publiée sur Wikipédia, l'altérité revêt un sens plus large :

« L'altérité est un concept utilisé dans de nombreuses disciplines comme la philosophie, l'anthropologie, l'ethnologie et la géographie. Il renvoie à ce qui est autre, à ce qui est extérieur à un « soi », à une réalité de référence, qui peut être l'individu, le groupe, la société, la chose, le lieu. Selon Angelo Kurco, l'altérité est la caractéristique de ce qui est autre, de ce qui est extérieur à ce « soi », à une réalité de référence :

¹⁴ Djébar A., *Les Nuits de Strasbourg*, Editions Gallimard, 1997p.55.

individu, et par extension groupe, société, chose et lieu. Le mot provient du bas-latin, altérias, qui signifie différence ; l'antonyme d'« altérité » est « identité » ».¹⁵

Ainsi l'altérité n'est-elle pas un concept utilisé seulement en littérature ; c'est un concept polyvalent car il répond à plusieurs utilisations dans plusieurs domaines. L'altérité est l'un des concepts qui reviennent toujours à l'étude et de façon intense ; il se renouvelle en fonction des renversements théoriques, des objectifs étudiés et de la réflexion contemporaine sur le monde. Cela fait d'elle une notion en perpétuel renouvellement et évolution. Toutefois, cette définition n'insiste que sur un point dans la compréhension de l'altérité qui constitue, en quelque sorte, son essence. L'altérité est le domaine de ce qui est autre par rapport à un soi ; autrement dit, elle ne concerne que des éléments extérieurs et étrangers au soi. Et cette extériorité, ou cette étrangeté, touchent aussi bien l'homme que les objets ou les lieux ; c'est pourquoi, dans l'altérité, il y a une généralisation presque péjorative qui s'alimente et puise ses ingrédients dans la conception et les limitations de l'identité humaine qui oppose le Même à l'Autre. Ainsi, dans les « autres », interviennent toutes les différences d'ordre physique, culturel, communautaire, géographique et historique. Cette altérité accorde peu de place aux singularités de chaque personnage au profit de considérations totalitaristes qui engendrent, généralement, une idée de marginalisation et d'exclusion. Nous rapprochons cette altérité de ce que Denise Jodelet a qualifié « d'altérité du dehors » dans un article intitulé « *Formes et figures de l'altérité* » et qu'elle explique ainsi : elle

« [...] concerne les pays, peuples et groupes situés dans un espace et/ou un temps distant et dont le caractère « lointain », voire « exotique », est établi en regard des critères propres à une culture donnée correspondant à une particularité nationale ou communautaire ou à une étape du développement social et technoscientifique¹⁶ ».

L'analyse de cette altérité peut être efficace dans une approche sociale et politique parce qu'elle ne prend en charge que les facteurs extérieurs des individus ou des groupes qu'elle analyse. C'est à croire que cette dernière n'est qu'une « mise en altérité »¹⁷ qui n'insiste pas sur les différences mais surtout sur l'aspect purement physique du corpus

¹⁵[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Altérité](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Alt%C3%A9rit%C3%A9).

¹⁶ Jodelet D., « Formes et figures de l'altérité. », Sanchez-Mazas et Laurent(sous la dir), L'Autre : Regards psychosociaux, chapitre 1, pp.23-47. Presses de l'Université de Grenoble, Collection : Vie sociales, 2005.

¹⁷ Nous empruntons ce terme à Denise Jodelet, op.cit.

alors que, dans notre approche, qui est surtout littéraire, nous insistons sur une autre altérité, celle « du dedans »,

« [...] référant à ceux qui, marqués du sceau d'une différence, qu'elle soit d'ordre physique ou corporel (couleur, race, handicap, genre, etc.), du registre des mœurs (mode de vie, forme de sexualité, ou liée à une appartenance de groupe (national, éthique, communautaire, religieux, etc.), se distingue à l'intérieur d'un même ensemble social ou culturel et peuvent y être considérés comme source de malaise et de menace. »¹⁸

Certes, ces deux types d'altérité se complètent dans la révélation de la différence et de l'étrangeté. Et si nous donnons beaucoup d'importance à « l'altérité du dedans », qui revêt une diversité de formes identitaires, c'est parce que c'est cet aspect qui est constamment mis en œuvre par les trois écrivains. « L'altérité du dedans » ne se préoccupe pas tellement du regard que posent les autres sur l'individu mais plutôt de celui qu'il pose lui-même sur son intériorité, sur ce qui interfère dans sa relation avec les autres personnages et dans tout l'univers narratif de l'œuvre. Il s'agit donc de réfléchir sur l'étrangeté du moi du personnage lui-même avec les autres. La définition ci-après, plus exhaustive, prend en charge de façon plus appropriée ce type d'altérité chez nos trois romanciers.

« La notion d'altérité sert à différencier le moi de l'autre, à séparer ce qui nous est familier de ce qui nous est étranger, à souligner la non-appartenance de l'autre à notre propre groupe. Cette séparation peut nous conduire à consolider ou à redéfinir notre propre identité »¹⁹.

Tel est le but de cette analyse : considérer l'étrangeté comme partie prenante du moi et de la relation avec l'autre ; ce n'est qu'à partir de cette différence que le personnage constate en lui-même que la communication avec les autres devient exempte de toute idéologie exclusive et discriminatoire. La réflexion sur l'altérité prendra donc en considération l'autre comme différence et non comme simple autrui²⁰. « L'altérité du

¹⁸ Jodelet Denise, « Formes et figures de l'altérité, op.cit,p. 26.

¹⁹ Poulin Oloukpona- Yinnon, A., « *Altérité et diversité culturelle* », Ethiopiques. Revue negro Africaine de littérature et de philosophie, Littérature, philosophie et art, n° 74, 1er semestre, 2005.

²⁰ « Altérité radicale » est une expression expliquée par Guillaume Marc pour mettre en valeur une composante que certaines analyses sur l'altérité tentent de supprimer : « [...], dans tout autre il y a l'autrui- ce qui n'est pas moi, ce qui est différent de moi, mais que je peux comprendre, voir assimiler- et il y a aussi une altérité radicale, inassimilable, incompréhensible et même impensable. » Baudrillard Jean, Guillaume M., *Figures de l'altérité*, Descartes et Cie, 1995.p.10.

dedans » semble être la principale motivation dans *L'Amant de la Chine du Nord* où Duras met en scène une héroïne qui cherche par tous les moyens à prouver son métissage, son identité hybride, en allant jusqu'à entretenir une relation sexuelle avec un Chinois. Bien que cette relation soit très ancienne et se situe dans la période de l'enfance, Duras sent le besoin de la raconter car cette relation détient les clefs de l'étrangeté qui est en elle. Dans *Les Nuits de Strasbourg*, une polyphonie féminine et masculine nous montre des personnages aux prises avec leur étrangeté, ce qui n'est pas sans conséquence sur les relations qu'ils entretiennent avec les autres : « Nos âmes ressemblent à ces lieux d'histoire et de mémoire : en danger d'être détruits, nous ne voulons pourtant pas nous exiler.²¹ ».

Djebar ne se satisfait pas uniquement de personnages maghrébins, elle tente de montrer que ces problèmes de différence et d'étrangeté sont ressentis même par des sujets occidentaux, qui se sont toujours sentis comme supérieurs aux autres, notamment les colonisés. N'est-ce pas une manière de prouver que la définition de l'altérité est le résultat d'une double analyse extérieure et intérieure ? Pour sa part, Le Clézio pose dès l'incipit de son roman cette étrangeté qu'il ressent en lui et pour laquelle il a décidé de raconter l'histoire de son séjour en Afrique du sud : « J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d'Afrique, dans ce pays, dans cette ville où je ne connaissais personne, où j'étais devenu un étranger. [...] Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre. ²² ». Le Clézio a choisi de replonger dans son passé qui lui permettra de comprendre, d'éclaircir la confusion et l'incompréhension qui plane sur sa vie.

Il est à noter que les trois écrivains ne tentent pas de poser des paradigmes qui définissent l'altérité mais procèdent à travers l'écriture à un traitement relatif et très descriptif de la différence que ressent l'homme en lui et qui change selon les époques, les sociétés et les civilisations. En fait, l'altérité regroupe plusieurs autres thèmes et sous-thèmes ou variantes que les écrivains et les personnages utilisent pour se définir, à l'exemple de l'exil, du nomadisme, de l'errance et de la marginalisation. Nous nous intéresserons à ces différents thèmes pour voir comment ils ont été exploités. Cette

²¹ Djebar A., *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, 1997 p. 97.

²² Le Clézio, J.M.G., *L'Africain*, Mercure de France, 2004.

interrogation nous amènera à analyser les mécanismes narratifs déployés pour parler de l'altérité, surtout que cette dernière renvoie à plusieurs personnages différant autant par leur situation que par leur provenance. Comment la relation avec l'autre a-t-elle influencé l'étrangeté du soi ? S'agit-il d'une relation qui émane d'un besoin impérieux que l'homme ressent face à l'autre ou d'un désir de possession et de domination ? Quelles sont les frontières de l'altérité du soi et de l'autre ?

Comme nous l'avons déjà signalé, le thème de l'altérité est un thème en mouvance parce qu'il considère l'être humain aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur. Et essayer de nous imposer une seule approche ne nous aidera pas à mener à bien notre travail de comparaison sachant qu'il n'y a pas de précisions théoriques sur les disciplines et approches utilisées dans une étude comparatiste. « Comparer, c'est faire apprécier les écarts, les contradictions, les nuances, tenter de les comprendre, sinon toujours de les interpréter, tout autant que réfléchir aux modalités, aux limites et au sens des rencontres et des influences ²³ », écrivent Daniel Chauvin et Yves Chevrel. Notre analyse comparatiste prendra appui sur la confrontation des trois textes mais elle sera axée essentiellement sur la diversité, les convergences et les divergences pour mettre au jour les techniques utilisées par chaque auteur en vue de créer son univers fictif. Des questions seront posées sur les caractéristiques des personnages et l'espace où ils évoluent, les manières de les exposer et les procédés d'écriture déployés par les trois écrivains pour mettre en œuvre leurs intrigues.

Notre analyse ne prétend pas révéler tous les secrets de la conception de l'altérité chez Duras, Le Clézio et Djébar ni montrer qu'ils ont utilisé les mêmes techniques pour parler de ce thème car ils sont connus pour leur métissage langagier qui les pousse à utiliser plusieurs genres littéraires et discursifs dans une même production romanesque. Ce qui sera privilégié dans notre analyse, c'est l'appréciation des nuances et des modalités utilisées dans les trois textes et la focalisation sur la sémiotique narrative et discursive qui orchestre la rencontre avec l'altérité pour dégager les voix/voies de l'autre dans le texte. La structure des trois textes sur lesquels nous travaillons contribue à l'émergence thématique et sémantique des différentes facettes de l'altérité.

²³ Chauvin D, Chevrel Y., *Introduction à la littérature comparée. Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996, p.128.

C'est le lecteur qui doit faire l'analyse de l'altérité à découvrir à travers l'irruption du passé dans le présent jusqu'à former une seule et unique réalité et à travers le silence qui submerge les personnages, les différents sens de l'altérité vécue par les personnages. La forme d'écriture choisie contribue à rendre la compréhension de l'œuvre difficile dans la mesure où cette compréhension renvoie le lecteur à plusieurs autres sens et à différentes époques. Mais l'enjeu de l'altérité réside dans une écriture qui se fait plurielle et diverse, aussi bien au niveau de la forme qu'à celui du sens. Il s'agit d'une écriture fragmentaire à travers laquelle le lecteur se voit constamment sollicité pour recomposer l'histoire et trouver les causes de la déviance et de l'étrangeté des personnages. Les trois textes débordent des lieux et des quêtes des personnages sur un mode symbolique, imposant à l'écriture d'effectuer un parcours historique et narratif non chronologique ; cette démarche ne va pas sans faire appel à des intertextes qui s'ouvrent sur des bibliothèques culturelles et politiques à la fois. La présence tout aussi massive de références à des événements de l'histoire coloniale dans trois continents différents, l'Asie, l'Afrique et l'Europe ainsi que celle de très nombreux personnages référentiels dessine un espace littéraire qui revêt une forme de paysage humain et physique de l'espace, car « l'écriture est découverte du monde, d'une vie autre ²⁴ ».

Dans ce paysage humain et physique que les trois écrivains ont dessiné au détriment d'une cohérence discursive, nous nous proposons d'étudier l'ambiguïté des relations qui se tissent entre les différents sujets et avec l'espace dans lequel ils se meuvent. Il est certain, comme nous l'avons déjà dit, que le texte refuse d'explicitement l'errance du moi et sa relation avec l'autre ; cette incompréhension, nous l'analysons à travers l'écriture qui devient, dans les trois textes, une écriture poétique car elle se préoccupe de l'âme humaine. Dès lors, la phénoménologie, entre autres, devient, pour nous, la voie la plus sûre et la plus efficace pour parler des différentes relations qu'entretiennent les personnages avec eux-mêmes et avec l'espace. Le texte devient un lieu de réflexion, un champ interrelationnel et intersubjectif qui ne sera pas envisagé d'une manière globale mais à travers un certain nombre de différences qui permettent d'observer des phénomènes d'hybridité diversifiés qui nous aideront par ailleurs dans

²⁴ Gafaiti H., (1999), « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle », Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants, ITINÉRAIRE & CONTACT DE CULTURES, volume 27, 1er semestre 1999, p. 121.

l'élaboration du plan de notre travail de recherche. Les approches théoriques auxquelles nous ferons références seront liées à l'analyse et aux objectifs de chaque partie de ce travail. Toutefois, nous pouvons citer dès maintenant certains philosophes et théoriciens qui se sont avérés indispensables pour notre recherche sur les figures de l'altérité, en particulier Julia Kristeva, Emmanuel Levinas et Edouard Glissant.

La fragmentation dans l'écriture de l'altérité n'a pas empêché les trois écrivains d'émettre des interrogations sur l'histoire politique, économique et éthique du monde. Bien au contraire, cette fragmentation est à l'image du monde ; elle le révèle en interrogeant les limites de certaines conceptions telles que l'identité, la guerre, l'origine, la reconnaissance et le corps humain dans une époque où l'être humain refuse toute contrainte et veut reconquérir sa liberté longtemps emprisonnée dans des pensées erronées et condamnables. La conscience humaine, la conscience d'écrivain et la conscience d'être un porte-voix font de ces écrivains (Duras, Djébar et Le Clézio) des êtres responsables devant eux-mêmes et devant le monde qu'ils représentent dans leurs récits. Ils s'engagent pour dire l'altérité, celle qui est en eux, pour servir de modèle, avant de dire celle du monde. A cet égard, nous ne pouvons nier les rapprochements que l'on peut faire entre les personnages que ces auteurs choisissent et eux-mêmes ; le lecteur pourra identifier facilement quelques séquences comme des faits réels vécus par les écrivains eux-mêmes. Nous ne visons pas l'analyse de l'ancrage autobiographique dans les œuvres sur lesquelles nous travaillons ; nous voulons insister sur la relation de la fiction romanesque avec la réalité car il ne s'agit pas de simples histoires imaginaires mais d'un univers de création fait du croisement de l'Histoire et de l'imaginaire. La temporalité est importante chez les trois écrivains mais elle n'est décrite par eux que pour déconstruire l'idéologie qui lui est liée, d'une part, et pallier l'oubli qui la menace, d'autre part. La temporalité et l'espace sont deux paradigmes importants dans le discours sur l'altérité du dehors et l'altérité du dedans.

L'écriture de l'altérité s'imprègne inconsciemment et continuellement de tout l'univers, si bien que l'écrivain ne peut pas ne pas noter les différentes vibrations qu'il ressent et que tout être humain exprime face à l'Autre, en commençant de l'intérieur pour aller vers l'extérieur. Les trois écrivains prêtent beaucoup d'attention à cet aspect : traduire la vie de l'être humain pour faire de leurs récits une mosaïque où les données se mêlent, s'entrelacent et se déploient. Djébar se réfère à l'Histoire pour expliquer l'altérité

de ses sujets et mettre, par suite, la lumière sur la responsabilité de cette dernière dans le devenir des êtres et comment ce sentiment de restitution historique se mue en désir de transgression du signe pour inventer d'autres modes d'expression. Duras refuse de finir ses histoires romanesques, ce qui explique la répétition de certaines d'entre elles. Elle donne de l'importance à la parole spontanée qui dit des choses, comme elle peut les oublier, et justement c'est cet oubli qui pousse le lecteur à en chercher les causes : « Ce n'est que du manque, des trous qui se creusent dans un enchaînement de significations, des vides que peut naître quelque chose. ²⁵ ». En ce qui concerne Le Clézio, il rejoint les deux autres auteurs dans la mesure où sa production romanesque est confrontée à la réalité, au secret et à l'incertitude. Les trois écrivains se rapprochent donc de la « déterritorialisation rhizomique » de Deleuze et Guattari :

« Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un agencement. »²⁶

Il s'agit d'une écriture éclatée car elle est tissée de plusieurs éléments disparates. C'est une écriture qui parle du soi-même et de l'autre à la fois et qui ouvre à travers la déterritorialisation plusieurs intersections et plusieurs spatialités, dépassant le cadre réel pour se loger dans un monde subjectif ou mythique. Ainsi sera-t-il nécessaire de travailler sur la thématique et sur le discours pour pouvoir mener à bien cette recherche sur l'altérité que nous organisons en trois parties.

Dans la première partie, scindée en deux chapitres, l'analyse fera état de l'espace de la rencontre avec l'autre. Il sera question de l'importance de l'espace de la rencontre avec l'autre et de la configuration de l'altérité de l'autre et de soi-même dans cet espace. La différence spatiale introduite dans les trois romans gagne en importance par la réflexion qu'elle engage sur les concepts de centre et de marginalité ou de périphérie, ce qui met en place, conséquemment, une schématisation de l'identité humaine, de

²⁵ MARGUERITE DURAS, *La passion suspendue*, op.cit, p. 70.

²⁶ Guattari F, Deleuze G., *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 11-12.

l'appréhension-crédation de son moi et de la société ou du groupe au sein duquel il vit. Dès lors, se posent plusieurs questions sur l'espaces de l'entre-deux, l'espace du même et de l'autre et l'espace de l'exil. Ce sont les différentes configurations des lieux choisis par les trois écrivains, dont le premier chapitre fera état, qui se métamorphosent au profit de la révélation d'une altérité humaine et spatiale à la fois. Le deuxième chapitre poursuivra la réflexion sur les mêmes notions mais sous un autre angle ; nous insisterons sur les micro-espaces qui ont été créés au sein des macro-espaces. Il s'agit d'espaces qui existent réellement mais dont la fonctionnalité est celle d'un ailleurs censé réaliser tous les fantasmes des protagonistes.

Il sera aussi question de montrer que la concomitance de l'altérité spatiale et de l'altérité humaine permet aux protagonistes de trouver un ailleurs. Pour la méthodologie qui sera la nôtre dans cette partie, elle prendra appui essentiellement sur les théories élaborées par Homi Bhabha concernant, « le tiers-espace » et Deleuze et Guattari sur « les espaces lisses et les espaces striés ». Nous nous référons aussi à ???? . Il y a cependant lieu de signaler que nous avons dû limiter notre bibliographie car le thème de l'altérité est aussi vaste que divers. Et Meschonnic soutient très justement qu' « il y a de l'ogre dans le signe. Il dévorera toutes les sciences humaines. Parce qu'il est dans toutes. ²⁷ ». Nous n'excluons par conséquent aucune théorie qui pourrait nous être utile dans notre travail ; toutes les disciplines pourront être évoquées en fonction des nécessités.

Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons aux visages de l'autre et par conséquent de soi-même ; nous établirons une typologie de l'altérité telle que les trois écrivains l'ont exposée dans leurs récits. L'exploration des textes sera axée sur les figurations et les configurations de l'altérité, sur cette poétique de la différence liée à l'intériorité et à l'extériorité de l'être humain, qui ne cesse de se métamorphoser, d'errer, de disparaître et de se réconcilier avec lui-même. Afin de pouvoir parler de la vie avec l'autre et de la décrire, une vie qui est loin d'être appréhendée selon un processus d'homogénéisation, nous avons articulé ces différentes relations en trois chapitres. Dans le premier, il sera question de l'identification de l'étrangeté que recèlent les personnages en eux-mêmes et nous nous poserons des questions sur l'origine de cette différence /indifférence des protagonistes avant de procéder, dans le deuxième chapitre,

²⁷ Meschonnic H., *Politique du rythme, Politique du sujet*, Editions Verdier, Lagrasse, 1995, p. 113.

à l'analyse des relations qu'ils entretiennent avec l'altérité. Nous pourrions ainsi redessiner les relations intersubjectives à travers un faisceau d'identités qui expose dans la continuité et la discontinuité temporelle et narrative plusieurs relations que les personnages tissent entre eux.

Les thématiques qui affleurent dans le texte remettent en cause certaines idéologies en instaurant de nouvelles perspectives humaines ; c'est une hypothèse que nous essaierons de confirmer au cours de notre analyse narrative et descriptive du texte. En effet, ces nouvelles perspectives seraient l'incarnation des problématiques existentielles et esthétiques liées à ces écrivains et à leurs parcours dans la vie littéraire et sociale. Quant au troisième chapitre de cette partie, il s'attelle au dépouillement de la nature du contact corporel entre les différents protagonistes. Quelle sera la conception du corps pour eux ? Pourquoi éprouvent-ils le besoin de toucher l'autre ? Le corps est-il un moyen pour se découvrir et découvrir l'autre ou un but ? Plusieurs questions émergent et donneront lieu à trois points d'analyse : le corps miroir, le corps métissé et le corps tatoué. Ce chapitre vise la prospection de l'altérité corporelle, comme objet de connaissance par rapport à soi et par rapport à l'autre. Les enjeux littéraires, éthiques et idéologiques à travers lesquels le corps se décline montrent comment l'aspiration humaniste et la conscience artistique conjuguent leurs efforts pour faire prévaloir la différence comme un aspect inhérent à la nature humaine. En bref, le corps est un langage, plus signifiant que la parole. Nous tenterons d'analyser l'importance du corps, et plus particulièrement quelques-unes de ses parties devenues emblématiques dans le récit. Ainsi, les travaux de Levinas, de Claude Fintz, de Valéry et de Laplantine constitueront ils, entre autres, des références importantes.

Dans la troisième partie, l'objectif sera d'étudier les opérations narratives et discursives qui inscrivent les trois textes dans une optique nouvelle, voire même postmoderne. A travers les deux chapitres qui composent cette partie, il sera question de repérer les différents procédés qui illustrent l'hybridité textuelle qui s'y trouve, en allant de la voix au silence et de la photographie à la réécriture historique et cinématographique. En clair, ces deux chapitres examineront, en premier lieu, la teneur de l'oralité et ses différentes manifestations et, partant, recenseront ses emplois et traduiront la poéticité qu'elle octroie à notre corpus. Il s'agit aussi de traduire l'idée de l'hybridité et de l'inachèvement sémantique et formel du silence, lequel incarnera, tout en la cristallisant,

la position critique de ces trois auteurs par rapport au monde et par rapport à une littérature dite moderne. Par l'examen du silence, nous envisageons la découverte des préoccupations à la fois esthétiques et éthiques de nos écrivains, ce qu'on pourrait appeler la quête d'un « art premier »²⁸. En deuxième lieu, nous centrerons notre approche sur ce qui pourrait être une analyse intertextuelle sans pour autant nous pencher sur la définition et les procédés de celle-ci. En effet, l'objectif de notre analyse n'est pas de montrer l'existence d'autres dispositifs narratifs dans le corpus mais d'apprécier l'hétérogénéité et l'entrecroisement textuel qu'ils proposent à lire comme une écriture postmoderne relevant d'une « exigence de saisir le langage non seulement dans les formes produites mais aussi à travers les forces productrices. »²⁹.

²⁸« [...] quelque chose que l'on pourrait nommer l'art premier. « Premier » signifie qui a lieu hors de la dialectique ancien/moderne. « Premier » signifie pour un être (« un être qui voudrait être », dit Michaux) » White Kenneth, *La Figure du dehors*, Editions Grasset et Fasquelle, 1982, p. 99.

²⁹ Todorov Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Editions du Seuil, 1981, p. 36.

PREMIERE PARTIE :

ESPACE DE LA RENCONTRE

« [...] Parce que je crois que c'est très difficile de me connaître et j'écris pour me connaître précisément et en me connaissant essayer de comprendre les autres. Je ne me vois pas. Je n'arrive pas à imaginer ni comment je suis ni même ce que je veux être j'essaie de le deviner et c'est pour ça que j'écris. »³⁰

J.M.G Le Clézio.

³⁰ Lhoste P., Conversations avec J.M.G. Le Clézio, Mercure De France, 1971, pp. 11-12.

Nous proposons dans cette première partie de notre travail, l'analyse de la création de l'altérité spatiale dans sa relation avec l'émergence de l'altérité humaine. Comme nous l'avons déjà dit dans notre introduction, l'espace occupe une importance capitale dans la production de l'altérité ; il est mis en exergue dès le titre dans les trois romans de notre corpus. Nous allons nous intéresser à la structure ainsi qu'à la mutation de l'espace, ce dernier se trouvant incessamment interpellé par les personnages figurant ainsi leurs fantasmes, leurs espoirs et leurs rêves. Il s'agit, pour nous, de démêler l'implication de l'espace dans la définition de l'altérité du dedans et du dehors et de voir, par ricochet, l'intérêt de la déterritorialisation comme cheminement et procédé dans l'écriture de l'altérité chez nos trois écrivains.

Dans cette analyse, intitulée « Espaces de la rencontre. », l'espace sera considéré à partir de ses propriétés, de sa signification et de sa dimension symbolique, qui ne cesse de croître et de faire miroiter le tissage relationnel dans le texte. En effet, le but de cette partie est de souligner le rapport qu'entretient l'homme avec l'espace et la valeur de cet espace dans la définition du moi et de l'autre. En outre, nous analyserons comment les personnages ont pu créer, à leur gré, un espace qui cristallise leurs attentes, leurs fantasmes, leurs peurs ainsi que leurs quêtes.

I. CHAPITRE 1

Territoires de l'autre, métamorphoses de soi.

« Je devine peut-être qu'il n'y aura plus de culture sans toutes les cultures, plus de civilisation qui puisse être métropole des autres, plus de poète pour ignorer le mouvement de l'Histoire. »³¹

Glissant Edouard, *Soleil de la conscience*

Dans ce premier chapitre de la première partie, nous voudrions analyser la notion de l'espace dans sa relation avec la production et la rencontre de l'altérité car les trois romans accordent une importance capitale aux mouvements et aux déplacements, à l'itinéraire et à l'errance. Avant de parler de la relation avec l'autre, nous dirons que l'altérité est d'abord spatiale, se référant à des lieux de passage, d'exil et à un dehors que les personnages inventent et créent comme un entre-deux ; l'altérité spatiale acquiert toute son importance lorsqu'elle est revendiquée par les personnages eux-mêmes.

Nous nous intéressons, en premier lieu, au choix de l'espace par les trois auteurs pour en définir le sens et la symbolique. Où se trouvent les personnages ? Où veulent-ils aller ? Comment appréhendent-ils la géographie de cet espace ? L'espace est-il considéré dans sa topographie ou existe-t-il comme un espace-temps, une histoire ? Ces questions sur les espaces dans lesquels se meuvent les personnages et interagissent impliquent nécessairement plusieurs types d'espace car il est incessamment influencé par leurs mémoires et leurs psychologies, sans oublier l'Histoire du lieu qui les influence et réoriente leur quête. Ainsi l'espace est-il à la fois produit et producteur de signification. C'est un élément phare dans les trois romans, ce qui justifie sa présence dès le titre ; il n'est pas uniquement le lieu où se déroulent les actions mais il devient un actant efficace dans le fonctionnement de l'intrigue. C'est qu'en début des rencontres entre les personnages, existe déjà l'espace qui a accueilli, et bien entendu influencé le déroulement des événements.

Selon Greimas, le langage spatial a le « pouvoir de s'ériger en un métalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace. »³². Nous allons axer notre analyse

³¹ Glissant E., *Soleil de la conscience*, Seuil, 1956, p.11.

³² Greimas, A, J., « *Pour une sémiotique Topologique* », Sémiotique et sciences sociales, Paris, Editions du Seuil, 1976, p 130-131.

sur les relations entre le centre et la périphérie et l'espace et le temps pour mettre au jour les différentes formes d'espace qui en résultent.

I.1.1. Strasbourg, ville de passage :

La narratologie moderne privilégie les métaphores spatiales qui décrivent le texte littéraire comme un réseau de relations linguistiques, c'est ce qu'affirme Laurence Dahan Gaida. Le roman d'Assia Djébar, *les Nuits de Strasbourg*, s'ouvre sur un espace en pleine destruction, un espace abandonné et déserté. Nous entrons de plain-pied dans un espace en proie à une guerre qui oblige les habitants à quitter, dans la douleur, leur ville natale. La relation espace/personnage est placée, dès le début, sous le signe de l'exil, de l'errance et du passage des frontières.

Les Nuits de Strasbourg est un titre qui souligne d'emblée l'importance et la primauté de l'espace dans l'identification des nuits, et quand nous évoquons les nuits, nous ne pouvons-nous empêcher de parler de l'être humain, qui est la véritable instance dans la caractérisation des nuits et de l'espace. En outre, la notion de temps est aussi significative car le titre attire notre attention sur la partie nocturne de la vie qu'on peut interpréter différemment, selon les actions qui s'y déroulent et selon la symbolique de la nuit comme absence, repos, tristesse, errance, solitude et perte. Ainsi, pour parler de cet espace de rencontre, l'analyse ne peut négliger la notion de temps. De fait *Les Nuits de Strasbourg* est un roman à plusieurs formes : roman érotique, roman historique, roman sur l'émigration mais aussi roman baroque ; c'est un roman au seuil du flux des consciences. On pourrait aussi, en conséquence de ses différents thèmes, le lire comme un roman panoptique où les personnages cherchent à transmettre fidèlement leur intériorité, dans la confrontation avec l'autre.

Strasbourg, une ville transfrontalière où les étrangers s'accouplent pour mieux se connaître, ville chargée de signes et de significations malgré le vide qui la submerge. Djébar explique le choix de cette ville :

« C'est ce vide qui m'a fascinée. C'est grâce à ce vide que j'ai pu faire vivre, à travers Strasbourg, mes personnages imaginaires [...] Ecrire dès lors une fiction a consisté pour moi à peuplé ce vide [...] J'ai commencé par décrire-par restituer- le plus exactement possible, avec précision et détails concrets, le vide de la ville, durant l'hivers de 39-4[...], puis c'est la liberté du romancier- après une quarantaine de pages de ce prélude, je suis passée, cinquante ans après, en 1989. J'y installe alors mes deux couples imaginaires, qui sont, chacun d'entre eux, au terme d'un trajet personnel. »³³

Strasbourg est un véritable carrefour artistique, culturel et historique irrigué pas les ressouvenances de ses personnages nomades, exilés, émigrés et étrangers, d'où la particularité de ce lieu qui ne cesse de se métamorphoser. Avant de s'intéresser au destin de cette ville de passage, il est important de souligner que le récit de Djébar s'inscrit dans la thématique de la déterritorialisation ; les personnages sont en voyage ou en exil ; éloignés de leur terre natale, ils débitent le récit de leur vie entre le bonheur des retrouvailles et la souffrance du passé. Le texte identifie plusieurs personnages féminins, de nationalités différentes mais dont la préoccupation majeure est la quête de soi et la révélation de leur étrangeté.

Au début du roman, nous apprenons la chute de la ville et sa capitulation devant l'armée allemande. La description met en scène un espace en détresse ; les habitants sont forcés de quitter leurs maisons pour laisser l'espace ouvert aux étrangers. Dans la douleur de la séparation entre les habitants et leur ville, se réfractent toutes les contradictions et les attermoiements dans l'enracinement dont vont souffrir les personnages du récit. Strasbourg fut l'espace d'une tragédie dont la fatalité plane toujours sur les personnages qui sont condamnés à vivre toujours flottants et incertains.

Les séquences narratives tiennent leur agencement des témoignages historiques qui mettent en relief les conflits intérieurs que vivent les personnages. L'histoire de Strasbourg est tissée de ce rapport difficile entre la vérité historique et ces histoires individuelles brèves et différentes. La présence des personnages référentiels a une double fonction d'ancrage réaliste et de réappropriation de cet ancrage ; Djébar multiplie les références comme refus de l'oubli ; elle place l'anamnèse au centre de toute tentative pour renouer avec la possibilité de toute renaissance. Les déambulations des personnages en

³³ Djébar A., *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 236.

proie à leurs souvenirs saturent en détail l'espace, qui n'est pas uniquement le cadre de l'action mais un personnage à part entière ; la mémoire de l'espace ressurgit si violemment que les personnages se sentent poursuivis et harcelés. Ce qu'il faut souligner, c'est que malgré le décentrement auquel est soumis le texte, il y a une logique narrative qui en assure la cohérence.

Le parcours de Theldja, personnage principal, est assez significatif car il s'agit d'une étudiante qui prépare une thèse en histoire. Pour cette raison, elle effectue des recherches tout en déambulant dans cette ville tel un fantôme qui revient pour récupérer sa vie. Pourtant, Strasbourg n'est pas la ville natale de Theldja mais c'est là qu'elle tente de recoller les morceaux de sa vie là-bas, dans l'espace de la déterritorialisation

Dans le prologue du roman intitulé *La ville*, Djébar recrée le passé de la ville de Strasbourg et la préparation à l'exode de septembre 1939. Les soldats se préparent à céder la ville, désertée et solennelle dans son silence, à l'ennemi. La volonté de protéger Strasbourg apparaît dans la mobilisation de ses habitants qui ne veulent pas quitter la ville ; leur départ est conçu comme provisoire et temporaire. Sont-ils obligés de quitter cet espace ? Oui, car la défaite de l'armée devant les Messerschmitt allemands est presque certaine, comme l'annonce la phrase suivante : « Ils jeteront en avant leurs jeunes corps vigoureux, heureux enfin de bondir – pour beaucoup, ce sera le tout premier combat. Ils se lanceront, ces guerriers, avides du premier choc. »³⁴. La ville semble être encerclée et neutralisée pas l'ennemi avant même le commencement de la guerre ; elle est prise à l'avance. Les militaires n'ont pas de chance de sauver la ville strasbourgeoise, qui est consciente de son incapacité à résister. Triste, endeuillée et placide, elle affiche sa perte de façon métaphorique à travers l'évocation des différents éléments spatiaux : « le pont majestueux sur le Rhin », « les églises... chaudes et intimes », « toutes les ouvertures du clocher altier... et que les pilotes découvriront engoncé, apprêté, glacé. ». Tous ces éléments prennent symboliquement conscience de la défaite du lieu et de son déclin proche à travers un frémissement que même les animaux ressentent :

« Les cigognes donc, par essaims en forme de trapèze, au-dessus des nuages, semblaient leur indiquer, à ces humains migrants, le tracé oblique de leur futur exil, puis

³⁴ LNS, p. 13.

brusquement elles les ont quittés pour bifurquer vers la Méditerranée, la franchir sans nulle halte, et vite retrouver la chaude Afrique... »³⁵

Ce passage semble prédire la suite de l'histoire, ce que les protagonistes vont vivre dans cet espace d'adieux et de passage. Les oiseaux quittent le lieu après l'exode des humains. L'espace est soumis à une alerte générale ; il y a urgence à le quitter, à le désert car il va bientôt devenir le champ d'une bataille sanginaire entre français et allemands. Strasbourg est meurtrie par l'assaut des allemands ; les habitants s'y trouvent condamnés à l'exil ou à périr dans les sous-sols et les caves de leurs maisons, ils sont à jamais extirpés de leur terre. En outre, le récit de la vie et des sentiments des individus se préparant à quitter cet espace est très significatif ; plusieurs indices anticipent sur ce que sera le destin des autres personnages de ce roman, tel cet homme qui prépare son départ de Strasbourg :

« Doigts impatients qui trouvent, qui s'agrippent. Partir le cœur apaisé : trente kilos ? cinq kilos me suffisent ; ne plus jamais revenir ; c'est ma chance désormais, la seule que m'offre enfin cette cité de la séparation. »³⁶

Ou cette femme que son mari a quittée pour être enrôlé dans l'armée : « Elle se voit veuve de guerre... », « Je serai seule sur les routes »³⁷. Ou encore ce couple de vieillards qui se séparent car la femme ne veut pas quitter sa maison, elle attend le retour de son fils qui a été condamné par les autonomistes : « Eux, les vieux, les voici désormais orphelins »³⁸. Ce couple qui demeure dans la maison mais vit dans l'anonymat et en cachette est incapable de quitter Strasbourg et son destin est désormais scellé ; ils vivront dans l'effacement et dans l'errance, comme le dit le vieux : « Rester là, ni dehors, ni dedans. Ils nous oublieront ! Il doit être passé midi. »³⁹

Ainsi la séparation et le tiraillement phagocytent le lieu qui est évidé par l'exode et devenu le théâtre d'une tragédie grecque où la fatalité s'abat impitoyablement sur les habitants effrayés et désemparés. Il s'agit d'un espace qui détruit et se perd :

« Strasbourg, blanche et fardée, tel le décor d'une tragédie fantôme, garde, sous ce gel et en dépit de ses canalisations crevées, un air de majesté offensée. Strasbourg,

³⁵ Ibid., p. 31.

³⁶ Ibid., p. 21.

³⁷ Ibid, p. 22.

³⁸ Ibid., p.25.

³⁹ Idem.

vidée dans une durée sans issue, se tait, se creuse et attend. Son malheur s'exhibe, devant nul spectateur, toutefois. »⁴⁰

Strasbourg est comme anéantie par le départ de ses habitants et l'assaut des allemands ; plus un signe de vie n'en émane ; elle est, dès lors, un espace d'agonie. Le passage ne décrit pas seulement un espace géographique mais il lui confère des attributs humains (« majesté », « se tait », « attend », « s'exhibe ») par le biais de la métaphore pour attirer l'attention sur la fragilité et la grandeur de cette ville désertée et victime de la guerre. Cinquante ans après, Strasbourg est redevenue française mais cela soulève plusieurs problématiques et questionnements liés à son histoire et à ces enfants partis pendant la guerre et qui reviennent pour s'y retrouver. Strasbourg n'est pas la ville des Strasbourgeois seulement ; plusieurs migrants viennent pour y trouver un pied-à-terre. Intéressés par son passé historique et son présent symbolique, beaucoup d'intellectuels y séjournent pour se ressourcer et de nombreux amants s'y sont retrouvés pour vivre des aventures. S'ajoute à cela le fait que la ville de Strasbourg se situe à la périphérie de la France ; éloignée du centre, assez conformiste et radicalisé, elle favorisera la rencontre entre individus d'appartenance différente, voire même ennemis, à l'exemple du couple François-Theldja et de celui que forment Eve la juive et Hans l'allemand, autant de différences qui dessinent les contours d'un espace fulgurant par ses transgressions et ses passages.

Assia Djébar situe son histoire dans la périphérie ; en effet, Strasbourg n'est pas au centre de la France, ses personnages viennent aussi de la périphérie ; ce sont des exilés, des réfugiés et des émigrés qui viennent trouver refuge dans cette ville reconstruite, devenue mythique par les figures artistiques et politiques qui l'ont fréquentée. Le choix de cette stratégie spatiale à travers l'éloignement du centre est une manière de montrer que les relations humaines ne peuvent progresser qu'en se distanciant du centre, symbole de centralisation et de nationalisme absolu. L'architecture spatiale du roman a permis de donner naissance à plusieurs rencontres, échanges et liaisons, conçues au préalable comme indécentes et interdites. L'espace acquiert toute son importance à travers cette ouverture qu'il procure aux étrangers et qui tient probablement de ces différents mouvements et passages qui l'ont traversé, ainsi,

⁴⁰ Ibid., p. 34.

« On devrait dire qu'au centre de la diégèse du roman, qui dépasse largement les frontières de l'Europe, se situe non pas tant un paysage dans le sens de landscape que plutôt un paysage urbain au sens de cityscape, celui de la métropole alsacienne de Strasbourg. »⁴¹

Depuis le prologue du roman, Strasbourg occupe la scène narrative ; c'est un espace de tension regroupant plusieurs cultures et religions. Elle représente une cité d'action et de réflexion qui a le même fonctionnement qu'une ville urbaine, une périphérie prestigieuse choisie par de grands poètes et écrivains à l'exemple de Goethe, de René Char et de George Buchner pour en faire un lieu de quête, de reconnaissance et peut-être de passage vers d'autres lieux. Strasbourg devient, par cette qualité, un espace transfrontalier assurant un réseau relationnel aussi multiple que divers. On y trouve une présence massive de figures historiques que les personnages ne cessent d'évoquer comme des fantômes qui hantent sempiternellement le lieu ; elles préservent de la destruction la mémoire et l'histoire menacées. Ainsi, l'espace géographique se transforme-t-il au fur et à mesure de la narration en un espace de mémoire et de souvenir ; ce lieu qui a été vidé dans le passé se voit restituer tous ses détails ; il est, désormais, en pleine reconstruction. Les différentes rencontres entre les personnages, notamment Theldja et son amant, dépassent le cadre d'une relation binaire et amoureuse qui se métamorphose rapidement en une relation très intime avec cette ville-mémoire. Depuis son arrivée à Strasbourg, Theldja procède à l'exploration des lieux, elle marche en solitaire, matin et soir, pour

« Vite connaître Strasbourg, sans les gens, puisque ce devait être sans vous ! Contempler les pierres, les statues qui se mettent, elles, à me dévisager, les places où les églises me paraissent des trônes géants figés devant moi, l'intruse. J'évite, pour l'instant, la cathédrale. »⁴²

Elle continue sa réflexion : « Pourquoi, me diriez-vous (car je vous décrirai, c'est sûr, ce soir ou demain, ma navigation dans ce désert), pourquoi recherchez-vous les rues dépeuplées ?⁴³ ». Theldja ne veut pas connaître uniquement la ville mais faire la connaissance de cet espace qui est, comme elle, à la quête de son passé. Elle marche en scrutant les pierres et les murs témoins du vide et de la destruction qui ont frappé ce lieu ;

⁴¹ Asholt W, Calle-Gruber M, Combe D., *Assia Djébar, littérature et transmission*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 331.

⁴² LNS, p. 50.

⁴³ Idem.

elle regarde, en fait, un miroir qui pourrait lui montrer ce qu'elle n'arrive pas à voir en elle, ou précisément ce qu'elle n'a jamais eu le courage de révéler ailleurs. Ainsi, les déambulations nocturnes de Theldja, seule face à l'espace, lui ont-ils offert la possibilité de renouer avec son intériorité, de pénétrer dans les profondeurs de son moi dont elle tente de percer les secrets⁴⁴. Si Theldja a quitté son pays et sa famille, c'est parce qu'elle était devenue l'ombre d'elle-même. Une urgence s'est imposée à elle, celle de se trouver, de se voir, car sa vie est pleine de questionnements et d'embrouillements ; c'est la raison pour laquelle elle rejoint peut-être son amie intime qui pourrait rendre plus intelligibles certains détails.

Le passage et la renaissance sont les deux paradigmes qui ont séduit Theldja et d'autres personnages. Son mari Halim, dit lors de leur dernière rencontre : « Nos âmes ressemblent à ces lieux d'histoire et de mémoire : en danger d'être détruits, nous ne voulons pourtant pas nous exiler ! »⁴⁵, en réponse à Theldja qui lui raconte le refus des habitants de quitter leurs habitations menacées d'effondrement pour être relogés ailleurs. La ressemblance entre l'âme et le lieu, voire même une fusion entre les deux, c'est l'état que tente Djébar de décrire à travers le séjour de son héroïne, Theldja. Cette dernière avoue, tout au long du roman, sa passion pour les lieux vides et désertés ; elle y admire avec nostalgie les immeubles délabrés et les murs fissurés où le temps a laissé une trace indélébile sur l'espace. Il y a une liaison fusionnelle qui se tisse entre l'espace et les personnages qui expriment leur attachement spirituel à la mémoire de cet espace. Cependant, l'évocation de ces lieux, quelle que soit leur vocation, est régie par un jeu d'oppositions : espace de liberté- espace d'exil, espace de séparation- espace de rencontre. L'exemple le plus saisissant de cette opposition est celui de Theldja-François, de Djamilia-Antigone, d'Ali-Jacqueline. Dans ses soliloques, Theldja décrit le premier contact qu'elle a eu avec cette ville :

« M'interrogeant tout en marchant dans la fraîcheur de la première brume, je découvre que, plus je me sens ainsi passagère dans une ville d'Europe, plus je reconnais l'élan violent qui m'a saisie, il y a plus d'un an : quitter à la fois ma terre de soleil, un amour brouillé, un garçonnet aux yeux élargis de reproche, oui, partir d'un coup à trente

⁴⁴ Renouer avec son moi va faire l'objet d'une étude dans le deuxième chapitre de cette partie : Neuf chambres.

⁴⁵ LNS., p. 97.

ans, cela me paraissait jaillir d'une tombe ! ...D'une tombe ouverte au ciel certes, d'une tombe quand même ! Oh ! Dieu, l'ivresse de déambuler, de goûter l'errance, de plonger dans une telle intensité ! Jamais, pourvu que je marche, je ne cesserai de me sentir légère... »⁴⁶

Partir loin de la terre natale, devenue hostile et oppressante, pour se reconquérir dans une ville étrangère est le but de Theldja, qui ne cesse de se poser des questions sur son existence. Ce désir de distance et d'éloignement, elle le présente comme un rejaillissement, une résurrection d'une tombe qui n'est autre que l'Algérie où sa pensée ne pouvait se détacher et errer dans l'espace. L'Algérie est comparée à une tombe où le noir envahit tous les coins et les recoins malgré le soleil qui y règne ; l'obscurité pénètre dans la vie de Theldja et l'empêche de voir la réalité et surtout de se voir.

L'orpheline vit désormais comme une errante et une marginale de par cette relation qu'elle entretient avec un étranger tout en étant mariée, une situation qui ne semble pas la déstabiliser ; bien au contraire, l'errance a été pour elle une délivrance. Cependant, les interstices de la narration laissent entrevoir un personnage qui garde le souvenir du pays natal comme on garde un rêve ; l'irruption de certains détails le prouve, à l'exemple de cette imagination qui l'a surprise pendant la première nuit d'amour avec François : « Elle se détache de ses bras ; elle se retire vers l'autre côté du lit. Ailleurs, elle se serait laissée tomber au bas de la couche, sur une peau de mouton à même le carrelage ; ailleurs, dans son logis d'autrefois. »⁴⁷

L'intériorité de ce personnage épouse l'état du lieu où il se trouve, Strasbourg, qui a survécu à la menace allemande mais dont les habitants vivent toujours l'exil et l'étrangeté pour ce qu'ils sont devenus. François, un veuf, est marqué par l'état de sa mère qui a passé toute sa vie à enquêter sur la disparition de son père lors de l'exode. Enfant, il a subi la souffrance de devoir tout abandonner pour sauver sa vie, une déterritorialisation qu'il vit au présent. Il se trouve contraint aux déambulations, à la quête de ce je ne sais quoi qui le hante. Confronté à l'impossibilité de parler à sa mère morte, François vague d'un lieu à un autre dans le village où cette dernière a vécu, regardant les gens autour de lui sans vraiment comprendre ce qu'ils disent, « il va marcher longtemps,

⁴⁶ Ibid., p. 51.

⁴⁷ Ibid., p. 58.

perdant la notion du temps.⁴⁸ », puisque tout ce qui compte pour lui est le passé sans lequel il se sent incapable de se connaître. Tel un étranger dans la ville où il est né, François erre en se rappelant les événements de son passé quand il est parti avec sa mère à la recherche d'un lieu paisible. Ce que nous remarquons, c'est que l'errance est devenue le mode de vie de plusieurs personnages, comme si l'espace avait la force de faire replonger ses habitants dans des séquences de leurs vies qui demeurent jusqu'alors inapprochables. En outre, il y a le personnage de Djamila-Antigone, cette actrice de théâtre, une émigrée algérienne qui se voit aussi comme une errante à Strasbourg après que la ville a été un espace-refuge pour elle. En effet, après la mort de Jacqueline, la dirigeante de la troupe, qui a été assassinée par un émigré algérien, Djamila se replie sur elle-même pour tenter de trouver des réponses à cet acte barbare. Comme François et Theldja, elle parle et se parle comme une nouvelle exilée, s'adressant à la cathédrale, symbole de force, mais aussi par désir de reterritorialisation car, comme elle le souligne lors de son monologue théâtral, « Strasbourg alors ni allemande ni française mais "une ville libre", il faudrait le souligner ⁴⁹ ». Toutefois, Djamila est entièrement dévastée par la perte de Jacqueline et elle perd même la liberté qu'elle a toujours ressentie dans ce lieu : « Où suis-je ? Qui suis-je ?⁵⁰ », sont ses dernières phrases. Un retour à la sérénité et à l'équilibre s'avère quasiment impossible.

Dans cette « ville libre », les personnages s'ouvrent sur leurs vies, ils sont projetés inconsciemment dans le passé, comme si toute tentative de reterritorialisation dans un nouvel espace poussait les individus à l'étrangeté intérieure, surtout qu'ils sont considérés comme des étrangers par le pays d'accueil. Il faut noter aussi que toute reterritorialisation est associée à une déterritorialisation. Ces deux notions présentées dans *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari sont ainsi mises en rapport avec celle de « ritournelle » par François Zourabichvili :

« La ritournelle se définit par la stricte coexistence ou contemporanéité de trois dynamismes impliqués les uns dans les autres. Elle forme un système complet du désir, une logique de l'existence [...]. Elle s'expose dans deux triades un peu différentes. Première triade : 1. Chercher à rejoindre le territoire, pour conjurer le chaos, 2. Tracer

⁴⁸ Ibid., p. 75.

⁴⁹ Ibid., p. 360.

⁵⁰ Ibid., p. 361.

et habiter le territoire qui filtre le chaos, 3. S'élancer hors du territoire ou se déterritorialiser vers un cosmos qui se distingue du chaos. Seconde triade : 1. Chercher un territoire, 2. Partir ou se déterritorialiser, 3. Revenir ou se reterritorialiser, [...]. La ritournelle mérite deux fois son nom : d'abord comme tracé qui revient sur soi, se reprend, se répète ; ensuite, comme circularité des trois dynamismes (se chercher un territoire = chercher à le rejoindre). Ainsi tout commencement est déjà un retour, mais celui-ci implique toujours un écart, une différence : la reterritorialisation, corrélat de la déterritorialisation, n'est jamais un retour au même. »⁵¹

Dans ce passage, Zourabichvili explique que tenter la déterritorialisation, c'est vivre toujours comme un passager car rechercher un nouveau territoire ou vouloir revenir à un territoire inclut nécessairement une déterritorialisation dans la mesure où l'être humain y entre comme étranger et y demeure comme tel. Regagner l'autre rive peut calmer l'espoir que nous avons de quitter un lieu qui est devenu invivable pour nous mais cela ne garantit pas un futur serein et tranquille. La ritournelle, comme concept résumant les pérégrinations des sujets en déplacement, montre les différents trajets qu'empruntent les individus pour trouver un espace où s'installer en vue de conjurer le mal ou de le fuir. Mais, dans ces tentatives, l'être humain ne peut empêcher ce retour sur soi-même comme seule source pour avancer dans sa quête d'un nouveau territoire ; le mouvement va de l'intérieur vers l'extérieur. La ritournelle est alors ce regain de la mémoire individuelle – mais aussi collective – qui hante l'individu et peut même l'emprisonner dans un passé impossible à reconquérir.

Dans la ville de passage, Strasbourg, les personnages tentent une reterritorialisation mais ils se trouvent immédiatement renvoyés dans la déterritorialisation ; le sentiment d'étrangeté s'installe progressivement chez certains d'entre eux, les conduisant à l'errance. Certes, quelques-uns ont pu accéder aux événements qu'ils ont toujours occultés mais l'aboutissement de cette entreprise est un vacillement identitaire qui les condamne à être d'éternels errants. L'exemple le plus révélateur est celui de François et de Theldja, son amante algérienne ; d'ailleurs le titre du dernier chapitre, « Neige ou le poudroïement » représente l'errance à laquelle est contraint le personnage. François, le Strasbourgeois exilé, ne vit plus sa reterritorialisation

⁵¹Zourabichvili F., *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipse, coll. « Vocabulaire de... », Ellipse, 2003, pp. 74-75.

avec quiétude mais, au contraire, la perte de son amante le replonge dans le doute et l'angoisse d'être à nouveau seul, comme si l'espace lui promettait toujours l'exil. L'amertume et le malaise refont surface, poussant le personnage à la fuite : « Sans réfléchir, il s'aperçut, peu après, qu'il tournait le dos à la ville [...]. Il s'arrêta dans une brasserie de kehl. Il ne savait ce qu'il fuyait. »⁵².

Après la neuvième nuit d'amour avec François, Theldja disparaît sans donner de ses nouvelles à sa famille restée en Algérie ; même son amie intime, Eve-Hawa, a perdu tout contact avec elle. Theldja disparaît dans cette ville où elle est devenue une étrangère aussi absolue que son amant et que Djamilia. Theldja, ou la neige poudreuse, est prisonnière de son passé inaccessible, un passé qui a fait d'elle une personne isolée, absente et exilée. Elle dit, se parlant à elle-même :

*« Mais je ne veux plus revoir le jour de Strasbourg, seulement la nuit... Seulement la lueur de chaque nuit d'été... -Moi, l'errante, la mendicante, la « déchaussée », dans cette ville, revenue... »*⁵³

Theldja ne reviendra pas voir ses amis et ne reprendra pas contact avec son mari et son fils Tawfiq ; désormais, elle n'est plus l'étudiante en histoire qui enquête sur le « Jardin des délices », mais une femme algérienne torturée par le poids des souvenirs. Dans cette ville symbole de passage, Theldja s'abandonne à l'errance. Refuser de voir le jour à Strasbourg, c'est ne plus être capable de vivre l'émancipation et l'oubli des siens qu'elle a toujours feint de montrer. Le jour à Strasbourg ne fait qu'enterrer cette mémoire qu'elle ne peut plus, désormais, dissimuler tandis que la nuit reflète son état d'âme et l'absence à laquelle elle est condamnée. Cette opposition entre la nuit et le jour rappelle celle qui existe entre la vie et la mort. On ne peut savoir ce que Theldja est devenue : est-elle morte ou vit-elle comme une mendicante ? L'essentiel, c'est qu'elle ne donnera plus aucun signe de vie à ces proches. En effet, la mémoire gelée du lieu, Strasbourg, a excité sa mémoire qui ne cesse de chercher dans l'absence et dans la solitude :

*« Ni le vieux Martin ni François ne m'accompagnent désormais : je suis la seule vivante de la nuit ; ici, je suis les yeux de la nuit de Strasbourg. »*⁵⁴

⁵² LNS, p. 385.

⁵³ Ibid., p. 383.

⁵⁴ Ibid., p. 396.

L'influence du lieu sur les personnages est nettement apparente ; l'espace s'impose en réclamant le droit à la parole et à la mémoire, laquelle a été enterrée avec le départ et la mort de ses habitants. Plusieurs figures envahissent l'espace et s'y investissent, à l'exemple du poète Georg Buchner, étudiant puis réfugié politique et poète ; il laisse des traces auxquelles Theldja et Irma ne sont pas insensibles. Grâce à leurs voix, ce poète, mort dans désespoir et la fuite, est de nouveau vivant. Après plus d'un siècle et demi, ce poète revient à travers Theldja qui veut acheter des barbeaux et tenter de comprendre les circonstances dans lesquelles il a travaillé et écrit peu de temps après une nouvelle, *Lenz*⁵⁵. L'intrigue de cette nouvelle présente quelques similitudes avec le texte du fait qu'elle met en scène les péripéties vécues par Lenz, un écrivain dramaturge du XVIIIème siècle. Sans nous attarder sur les détails, nous retiendrons l'élément le plus pertinent de ce récit, la marche nocturne de Lenz, qui met en avant non pas l'espace qu'il traverse mais son espace psychique avec ses hauts et ses bas, ce qui ne manque de laisser entrevoir quelques signes d'égarement. C'est ainsi que Theldja fait le lien entre ce qu'elle vit dans cette ville et ce que Lenz a vécu ; il s'agit de la même errance, exprimée par un cri qui vient de l'intérieur de l'être. La réalité historique de la nouvelle ne fait qu'entériner le désir de Theldja de reconstituer, elle aussi, la voix de son auteur et de son personnage, ce qu'elle qualifie comme « des ombres absentes »⁵⁶.

Ce passé lointain de la ville est, selon Theldja, plus proche que le présent : « Peu après, dans la même année... 1836 je crois (elle pense : "en somme, hier presque" ! »)⁵⁷ ». La Strasbourg du siècle précédent réapparaît à travers les yeux de l'errante qui est hantée par les figures du passé :

« Je me suis laissé surprendre, et pourquoi ? Jusque-là, à peine l'aube éclaircit-elle de sa grisaille bleue les rues profondes du centre-ville, je me terre – comme lors de ma première visite, je vais d'hôtel en hôtel pour dormir le matin. On me croit débarquée d'un avion ou d'un train alors que j'ai, toute la nuit, navigué dans l'ombre de Strasbourg. Ville offerte à moi seule !... « La ville des routes » l'appelait-on à l'origine ; les miennes, entremêlées ici... »⁵⁸

⁵⁵ La nouvelle *Lenz* fut écrite par Georg Buchner en 1835.

⁵⁶ Ibid., p. 399.

⁵⁷ Ibid, p. 398.

⁵⁸ Ibid., pp. 399-400.

Ce passage est extrait de l'avant dernier monologue de Theldja dans lequel elle donne quelques indications sur la manière dont elle vit l'errance. En effet, l'errance de Theldja est le fruit de l'intimité qu'elle a développée avec les lieux et leurs occupants. Chaque lieu constitue un souvenir et une vie. Et chaque souvenir est le symbole du passage ou des passages à Strasbourg. Theldja ne voit plus le jour où l'oubli règne au quotidien, c'est une noctambule qui traverse les rues libres et vierges à la recherche des ombres qui vivent toujours dans cette ville. « Ville des routes », Strasbourg l'est parce qu'elle ne se focalise pas sur une seule tranche temporelle, le présent des personnages en l'occurrence, mais s'étend sur le passé jusqu'à la période médiévale. L'origine des personnages, qui ne viennent pas uniquement d'un seul pays mais de plusieurs pays européens et africains, entraîne une confrontation entre plusieurs religions et cultures qui refont connaissance entre elles dans cette ville des routes ; plusieurs événements et personnalités se trouvent ressuscités dans le récit à travers des anachronies narratives qui retracent l'itinéraire de l'action dans le vide de la nuit. Et la narratrice ne peut s'empêcher de s'inscrire dans ce mouvement giratoire de l'espace qui ne cesse de défraîchir les chemins pour laisser apparaître toutes les traces abandonnées et effacées par le temps. Ce faisant, Strasbourg ne peut être appréhendée uniquement comme un espace-lieu mais aussi comme un espace-temps, « un chronotope » comme le définit Bakhtine. Le chronotope est un générateur de sens, le centre à partir duquel naissent et progressent les événements qui reprennent en partie des événements réels, d'où son importance. Selon Bakhtine, le chronotope prend l'espace comme un tremplin lui permettant d'inscrire le temps et de narrer l'histoire d'un pays. D'ailleurs, Assia Djebar ne cache pas cette intention de vouloir restituer l'histoire coloniale et artistique du lieu, comme nous pouvons le lire vers la fin du roman :

*« Elles [les archives de la rue polygone] m'intéressent, je les dépouillerai ! »
... J'ai pensé : « pourquoi pas ? Me plonger, et à Strasbourg, dans mes lieux d'enfance
grâce aux traces d'exils multiples et presque effacés : migrations qui étaient certes celle
de la faim, de la sueur, et, à cette époque, de la peur... »⁵⁹*

Dans ce passage apparaît clairement le projet du personnage qui est aussi celui de l'auteure : exhumer la mémoire du lieu. Le personnage veut dépouiller cette mémoire en

⁵⁹ Idem.

se plongeant dans le passé pour expliquer le présent. La mémoire du lieu dépasse les frontières pour évoquer des événements qui se sont produits ailleurs, dans d'autres pays, voire même d'autres continents. Certes Theldja est désormais une errante mais une errante qui a choisi de vivre dans le vide pour pouvoir suivre les différentes routes et ramifications qu'elle va croiser.

I.1.2. L'Indochine : espace du même et de l'autre :

Après plusieurs années d'absence de sa ville natale⁶⁰, dénomination qui est souvent controversée par elle, Duras revient sur son enfance qui a déjà fait l'objet d'un récit, des années auparavant, dans *Un barrage contre le pacifique*, publié dans les années cinquante.

L'Amant de la Chine du Nord est un roman sur la relation interracial qui souligne, derrière l'intrigue amoureuse, la politique française dans cette colonie asiatique, l'Indochine. Duras y décrit l'organisation de cet espace géographique, espace du même et de l'autre, pour y subvertir l'ordre monolithique que la colonisation a instauré. *L'Amant de la Chine du Nord* trace un itinéraire entre le centre et la périphérie à travers les déplacements de l'enfant et de son amant, le Chinois ; un itinéraire qui renvoie à des espaces différents, des espaces du même et des espaces de l'autre.

Parler de l'espace indochinois dans ce roman, c'est aussi parler de la colonisation française qui y a sévi, une colonisation qui y a imposé son ordre et son discours. L'Indochine a été parmi les colonies les plus précieuses pour l'empire français ; elle est même appelée « la perle de l'Empire » et « la plus belle des colonies françaises. »⁶¹ dans *L'Empire Français*, un livre que Duras a écrit en collaboration avec Philippe Roques et qui a été publié en 1940. A la veille de la deuxième guerre mondiale, l'Agence générale de colonies, relevant du ministère des Colonies, avait demandé à ces deux auteurs de préparer ce livre dont l'objectif, comme nous pouvons le lire dans l'avant-propos, est de rappeler aux français « qu'ils possèdent outre-mer un immense empire. »⁶². *L'Empire Français* est donc un ouvrage de propagande, réalisé pour vanter les progrès de la

⁶⁰ Dans un recueil d'entretiens avec Xavière Gauthier, 1974, Duras déclare à plusieurs reprises : « Moi, je n'ai pas de pays natal. », in *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 136.

⁶¹ Roques PH, Donnadiou M, *L'Empire Français*, Paris, Gallimard, 1940, p. 116.

⁶² Ibid., p. 9.

colonisation française en Indochine. Une année après la publication de ce livre, Duras envoya une lettre à son éditeur, Gallimard, pour souligner, indirectement, son désaveu : « Ce premier livre n'était pour moi qu'un ouvrage de circonstance. Je désire débiter maintenant dans le roman.⁶³ ». Effectivement, Duras commença l'écriture de son roman, *Un barrage contre la pacifique*, pendant les années quarante, donc peu de temps après la seconde guerre mondiale. *L'Empire français* contient des textes qui glorifient de manière ostentatoire le fait colonial en Indochine ; comme tout discours officiel du colonialisme, il insiste sur l'harmonie et la chaleur qui caractérisent les relations entre individus. Les mêmes éléments décrits dans *L'Empire Français* se trouvent subvertis ; la description du contexte colonial dessine le tableau d'une vie misérable et terrifiante, vu le manque des moyens, le racisme et le clivage social et politique dont souffrent les Indochinois. Duras a-t-elle changé son regard ou bien était-ce son vrai regard ? *L'Empire Français* était un livre fait sur commande du ministère des Colonies et donc selon ses exigences. Deux visions du monde colonial s'y côtoient et se contredisent, permettant aux critiques littéraires du post-colonialisme de relever les incohérences du discours colonial et l'absurdité des stéréotypes. Néanmoins, la description que fait Duras de l'espace dans ses romans relève d'une connaissance ethnogéographique approfondie, résultat d'une étude à la fois géomorphologique, ethnographique et cartographique des lieux⁶⁴. La précision dans la description des océans, des reliefs, des fleuves, de l'emplacement de villes ainsi que de leurs noms laisse entendre que Duras fait références à des cartes géographiques déjà élaborées dans *L'Empire Français* et que la description spatiale n'est pas entièrement fictionnelle. D'ailleurs, dans *Ecrire*, elle y fait allusion à propos du trajet de la mendicante : « Je me souviens que j'ai eu beaucoup de mal à trouver cet endroit-là, cette montagne de Pursat où je n'étais jamais allée. La carte était là sur mon bureau et j'ai suivi les sentiers de la marche des mendiants et des enfants aux jambes cassées...⁶⁵ ».

L'Amant de la Chine du Nord s'ouvre sur un espace emblématique, la maison de l'institutrice française, une maison qui ouvre ses portes à tout le monde : indigènes et

⁶³ Lettre à Gaston Gallimard, 26 Février 1941, in Duras M., *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943- 1993*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 12.

⁶⁴Voir l'article de Joëlle Pagès-Pindon, « L'espace cartographique de l'Asie : du discours ethnogéographique de *L'Empire Français* à l'imaginaire du texte », Limam- Tnani N., (sous la dir), Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture, Presses universitaires de Rennes, 2013.

⁶⁵ Duras M., *Ecrire*, Editions Gallimard, 1993, pp. 32-33.

colonisateurs s'y retrouvent. Ce lieu ne possède pas d'autres détails sauf le fait que c'est une maison au milieu de la cour d'une école, « l'Ecole Française de Filles de la ville de Vinh-Long. »⁶⁶ ; c'est donc un logement de fonction.

La rencontre entre les amants du livre, le Chinois et l'enfant, se fait dans un bac du Mékong qui réunissait les riches et les pauvres de la ville, les indigènes et les étrangers, devenant ainsi le symbole de la fusion et de l'hétérogénéité. Cette traversée du Mékong contient une forte charge émotionnelle et érotique vu l'attirance et l'intérêt mutuellement témoignés par les deux héros du livre. La discussion entre les deux personnages s'engage sur le lieu, précisément sur où habite chacun d'eux. Les deux amants rejoignent le centre de Saïgon ; l'enfant y trouve son lycée et le Chinois rejoint Cholen, un faubourg de Saïgon. Avant d'atteindre leur destination, le voyage qu'ils font après que le bac a accosté le quai, nous renseigne sur la géographie et l'ethnographie d'une partie de l'Indochine.

Le terme utilisé par Joëlle Pagès-Pindon pour rendre compte de l'organisation géographique et humaine de l'espace, à savoir « ethnogéographie », renvoie en partie aux travaux de la théorie structuraliste de la culture du sémioticien russe Youri M. Lotman, qui a travaillé sur les relations spatiales. Le travail de Lotman va nous permettre d'analyser les données spatiales du texte et aussi sa dimension métaphorique : « Ce modèle spatial du monde devient dans les textes un élément organisateur autour duquel se construisent aussi des caractéristiques non spatiales. »⁶⁷. C'est dire que l'analyse de l'organisation spatiale est à la base des modèles culturels repérés dans le texte et dont l'expression se manifeste dans les oppositions : « valable/non valable, bon/mauvais, les siens/les étrangers, accessible/inaccessible, mortel/immortel, etc. »⁶⁸

En effet, la topographie des lieux dans le texte s'accompagne impérativement, selon Lotman, d'une topologie qui fixera les structures spécifiques, ou les champs sémantiques communs à tous les textes d'une culture. Pour ce faire, Lotman invente le concept de « sémiosphère », qui est constitué à partir de deux mots : la *sémiotique*, qui est la théorie générale des signes et de leur articulation dans la pensée, et *sphère*, par analogie à biosphère. Ainsi, tout comme cette dernière est nécessaire à l'existence des êtres vivants, la sémiosphère est un lieu de constante interaction entre les différents

⁶⁶ ACHN., p 22.

⁶⁷ Lotman Y., *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 313.

⁶⁸ Ibid., p. 311.

langages. Si, au début, la sémiotique concernait seulement le langage, dans l'analyse qu'il en fait, Lotman lui associe la culture pour que le travail sur les textes littéraires rende compte de tout le potentiel informatif qui s'y trouve ; c'est pourquoi l'analyse de la sémiotique se fait selon deux notions, le centre et la périphérie.

Dans *l'Amant de la Chine du Nord*, ce sont principalement les déplacements de l'enfant qui séparent le centre de la périphérie. Le centre, Saigon, est choisi par la colonisation française ; s'y concentrent l'économie et la société française bourgeoise. Toutefois, Saigon est considéré comme la périphérie par rapport à un autre centre, à savoir, Paris, où les Chinois effectuèrent leurs stages et études, comme l'amant chinois de l'enfant qui s'y rendit pour poursuivre ses études et apprendre à parler français : « Il dit que lui, il aurait voulu faire l'Université des lettres de Pékin. Que sa mère était d'accord. Que c'était son père qui n'avait pas voulu. Pour ces générations de Chinois, c'était le français et l'anglais américain qu'il fallait apprendre. »⁶⁹ Ainsi pouvons-nous parler d'une relation entre centre et périphérie au niveau international. L'Indochine est une colonie française depuis le début du XIX^e siècle ; elle constitue un lieu stratégique pour l'investissement des sociétés capitalistes françaises. Eblouis devant la richesse du pays et tous les avantages qu'il leur offre, les français ne tardent pas à puiser dans tous les domaines, n'hésitant pas à bernier leurs compatriotes, à l'exemple de la mère de l'enfant à qui le cadastre a vendu une propriété abîmée par les eaux du fleuve. Raison pour laquelle Duras focalise son récit sur un autre lieu, où il y a moins de français, car leur désir de posséder et d'assujettir l'autre fait naître chez eux un nouveau nationalisme, « Le nationalisme oppose le peuple aux « autres » (caractères et traits nationaux) ; il est donc agressif, irritable, guerrier »⁷⁰.

Ainsi l'exaltation du nationalisme dans les colonies va jusqu'à l'extrême : il s'écarte de son chemin pour se métamorphoser en haine et rejet de tout ce qui n'est pas le même :

« Il s'agit de détacher le sentiment national de ses origines historiques maintenant lointaines et estompées, c'est-à-dire du mouvement démocratique et

⁶⁹ ACHN., p.46.

⁷⁰ Lefebvre, Henri, *Le nationalisme*, cité par Cosmas, K.M. Badasu, (1998) in, *Le Même et l'Autre, espace et rapport de pouvoir dans le roman français (1871-1914)*, New York, Peter Lang Publishing Inc, p. 43.

révolutionnaire, pour en faire un nationalisme nouveau style, instrument aveugle de l'impérialisme et du capital financier. »⁷¹

C'est que le nationalisme a perdu de sa valeur et de sa nature ; désormais, ce concept est étroitement lié à une machine de guerre et au racisme. Duras en témoigne brièvement mais efficacement à propos de l'exclusion dont sa mère et toute sa famille étaient victimes à cause de leur pauvreté, non pas de la part de la société indochinoise mais de la société française, elle-même. Ainsi l'organisation spatiale vient-elle de ce nationalisme qui œuvre pour une politique de séparation entre les hommes selon des principes discriminatoires et arbitraires. L'espace se trouve donc, au service de cette idéologie dualiste, visant la délimitation entre le même et l'autre.

Au niveau national, la relation entre centre et périphérie apparaît entre Saïgon et Cholen. Ces deux espaces sont mis en relief dès le début du récit car ils représentent les destinations des deux personnages principaux, à savoir le Chinois et l'enfant. Saïgon est le centre et Cholen la périphérie. Encore une fois, Duras situe l'essentiel de son intrigue dans la périphérie, à Cholen, ce qui témoigne de son désir de fuir le centre car c'est le lieu de la pratique élevée du nationalisme français et de sa prétendue supériorité raciale.

Cholen est l'un des espaces géographiques qui reviennent plusieurs fois dans les œuvres de Duras, et ce depuis *l'Empire français*, mais dont la symbolique change d'un récit à l'autre. Dans ce roman, Cholen, un faubourg peuplé d'indigènes, est décrit comme le centre et non pas comme la périphérie de la ville chinoise. La narration signale la particularité de ce lieu déjà par le voyage, qui est plus calme, avant de donner la parole au Chinois qui souligne l'importance de Cholen :

« Ils traversent une zone différente du voyage. Les villages sont plus nombreux, les routes, meilleures. L'auto roule plus lentement.

Il dit :

- On va arriver à Cholen. Tu aimes Saïgon ou Cholen ?

Elle sourit :

-... Je ne sais rien que les postes de brousse...toi, oui... ?

⁷¹Cosmas K.M. Badasu, *Le même et l'autre, espace et rapports de pouvoir dans le roman français, 1871-1914*, op.cit, p.4.

-Oui. J'aime Cholen. J'aime la Chine. Cholen, c'est la Chine aussi. A New York et à San Francisco, non. »⁷²

Ce passage montre que Cholen n'est pas une périphérie délaissée mais qu'elle jouit d'un certain prestige qui apparaît dans son aménagement architectural et urbain. En outre, la précision du Chinois laisse entendre que Cholen est le vrai centre de la Chine ; le parallélisme qu'il crée entre la ville et le pays montre son importance politique et économique. L'exaltation du Chinois face à Cholen le pousse à le comparer à d'autres grandes villes de l'Amérique, New York et San Francisco, qui ne sont pas forcément des capitales du pays mais qui reflètent l'aisance et la richesse de ses habitants. Cette comparaison constitue une réponse au dédain qu'affiche l'enfant qui affirme : « Je ne connais rien que les postes de brousse » pour dire qu'elle ne voit pas la différence entre ces deux lieux. Par ailleurs, le Chinois paraît se défendre : en usant de cette comparaison implicite, il arrache ce portrait d'indigène inférieur et non-civilisé. Le fait qu'il ne vive pas dans le centre ne le rend pas moins prestigieux que ceux qui l'habitent, notamment les blancs. Toutefois, le centre qui revient dans le discours du Chinois lui-même, c'est Paris, la capitale du colonisateur.

A l'opposé de Saigon dont les rues sont souvent désertes, Cholen est un lieu bruyant et encombré. Dans sa description de la ville de Saigon, Duras attire l'attention du lecteur sur son vide, raison pour laquelle la relation entre le Chinois et l'enfant se tient toujours à la périphérie et non pas dans le centre. Les rendez-vous d'amour entre les amants se tiennent dans une garçonnière à Cholen, que la narration présente ainsi :

« La ville chinoise arrive vers eux dans le vacarme des vieux tramways, dans le bruit des vieilles guerres, des vieilles armées harassées ; les tramways roulent sans cesser de sonner. Ça fait un bruit de crécelle, à fuir. Accrochés aux trams, il y a des grappes d'enfants de Cholen. Sur les toits, il y a des femmes avec des bébés ravis, sur les marchepieds, les chaînes de protection des portes, il y a des paniers d'osier pleins de volailles, de fruits. Les trams n'ont plus forme de trams, ils sont bouffis, bosselés jusqu'à ne rassembler à rien de connu. »⁷³

Cet extrait souligne d'emblée la différence entre les deux lieux, Saigon et Cholen. Cholen est métaphorisée, elle est le symbole du mélange et de l'amalgame que l'enfant

⁷² ACHN., p. 50.

⁷³ Ibid., p.68.

n'a jamais vus ailleurs. Saigon, où réside une grande partie de la société blanche, est spacieuse et propre, elle est ainsi décrite :

« Hélène Lagonelle dit que le raffut qu'on entend, ce sont les arroseuses municipales. Hélène Lagonelle dit que le parfum que l'on sent, c'est l'odeur des rues lavées qui arrive jusque dans les dortoirs de la pension. [...] Elle dit que l'odeur est si fraîche, c'est le Mékong. »⁷⁴

Cholen est décrite comme une ville exotique, un nouveau monde étourdissant et imposant. En effet, dès la première phrase de la description, le Chinois met l'accent sur son identité, une ville chinoise, représentative du mode de vie des chinois, et témoin de la présence de l'autre sur son territoire. Les tramways, avec les redondances dans la description, constituent une métaphore sur le temps ; une ouverture sur ce nouveau monde, leurs marches permettent au lecteur d'apercevoir cette allusion à l'indépendance de ses habitants, lesquels ne suivent pas le même rythme de vie que celui de Saigon. De ce fait l'adjectif « vieux, vieille » qui ponctue le début de la description ne renvoie pas à l'aspect extérieur des choses mais bien plus à l'absence, à une non-présence du colonisateur sur ces lieux, reconquis par les indigènes. Ce que reflète également cette description, c'est le clivage économique et social que traduit la marche des tramways ; les indigènes ne vivent pas comme les blancs, ils ne possèdent pas les mêmes commodités à tel point que même l'enfant, qui est issue d'une famille pauvre et habituée à côtoyer la misère, semble bouleversée à la vue de ce spectacle à l'aspect grotesque et même fantastique : « Les trams n'ont plus forme de trams, ils sont bouffis, bosselés jusqu'à ne ressembler à rien de connu. ». Toutefois, le Cholen ne reflète pas uniquement la pauvreté mais aussi l'aisance et la liberté qu'on ne trouve pas à Saigon ; c'est dans cet espace que l'enfant brave l'interdit en entretenant une relation sexuelle avec un étranger. Ainsi, ce lieu favorise pour lui la transgression sociale et géographique pour accomplir son rêve de métissage. La voiture du Chinois ne s'arrête pas dans cet espace ; elle n'est pas encore arrivée à destination, la garçonnière, ce qui nous amène à considérer ce lieu comme une frontière entre le centre et la périphérie.

Dans la théorie de la sémiosphère de Lotman, la frontière opère la distinction entre le centre et la périphérie ; elle tient à distance tout ce qui est étranger, hostile et menaçant

⁷⁴ Ibid., p.93.

à l'extérieur. En d'autres termes, la frontière distingue entre le même et l'autre, entre l'intérieur et l'extérieur.

La frontière marque une limite entre deux espaces différents. Le premier espace est celui du même, un espace organisé et réglé que Lotman appelle un espace intérieur. Le deuxième espace est l'espace extérieur, espace de l'autre, celui de l'hybridité et du mélange. La colonisation fait de Saigon son espace intérieur et de Cholen un espace extérieur.

Nous comprenons maintenant la signification de ce va-et-vient entre Saigon et Cholen où se trouve la garçonnière ; il s'agit d'un mouvement de fuite, une fuite vers l'hétérogène que le pouvoir du même refuse. L'intérêt de la sémiotique réside dans la confrontation entre les deux espaces antinomiques, à savoir le centre et la périphérie, mais aussi à travers le désir de transgression spatiale qui anime, désormais, le personnage. Ainsi les tensions spatiales suscitent la révolte de l'homme, et cette frontière qui était initialement une simple ligne de division se transforme en un espace de rencontre, et surtout de création

Après cette frontière qui ouvre l'espace à plusieurs invasions et innovations, la voiture du Chinois traverse une zone calme et l'hétérogénéité prend forme ; le narrateur décrit différemment ce qui nous a semblé un monde inouï :

« Tout à coup la foule s'éclaircit sans qu'on comprenne du tout pourquoi ni comment. Voilà. C'est calme. Le bruit reste égal mais devient lointain. La foule s'éclaircit. Les femmes ne sont plus au galop, elles sont calmes. C'est une rue à compartiment comme il y en a partout en Indochine. Il y a des fontaines. Une galerie couverte la longe. Elle est sans magasins sans trams. Sur le sol de terre battue des marchands de la campagne se reposent à l'ombre de la galerie. Le vacarme de Cholen est lointain, tellement qu'on croirait à un village dans l'épaisseur de la ville. C'est là dans ce village. C'est sous la galerie couverte. »⁷⁵

Ainsi, même au sein de Cholen, nous rencontrons la notion de centre et de périphérie, entre ville et banlieue. En s'éloignant du centre de Cholen, le calme s'installe et une certaine organisation pointe, accentuée par le mot « calme » et le verbe

⁷⁵ACHN., p. 69.

« s'éclaircir ». La périphérie de Cholen où se trouve la garçonnière⁷⁶ du Chinois est moins bruyante que le centre ; tout y est à l'opposé du centre. C'est donc à la périphérie que la relation amoureuse entre le Chinois et l'enfant a eu lieu. Dans cet espace périphérique, l'enfant et le Chinois vont se connaître et ce que l'enfant va apprendre sur le passé et l'histoire des Chinois et de la Chine changera et corrigera les idées qu'elle avait sur cette race. Ainsi dit-elle au Chinois, sur un ton révélateur : « Ils ne sont pas colonisés, les Chinois ; ils sont ici comme ils seraient en Amérique ; ils voyagent. On ne peut pas les attraper pour les coloniser, on le regrette d'ailleurs. »⁷⁷. En outre, l'enfant s'informe sur la richesse de son amant et sur le rituel qui précède les demandes au mariage, notamment sur le choix de l'époux et de l'épouse.

Saigon, c'est le centre où se trouvent le lycée Chasseloup-Laubat et la pension Lyautey de l'enfant ; c'est l'espace intérieur mais nous allons voir que, même au sein de cet espace d'apparence homogène, existent des disparités et des tensions. Il ne faut pas nier le fait que c'est dans cet espace, Saigon, que l'enfant échappe à l'autorité du grand-frère. Elle se sent libre et libérée du regard accusateur de la société blanche car, au sein de la pension, elle est entourée d'indigènes, les boys qui la connaissent et avec qui elle chante chaque soir quand elle revient à la pension : « Elle connaît les chants du Vietnam. Elle écoute un moment. Elle les reconnaît tous. Le jeune boy du paso doble traverse la cour, ils se font signe, se sourient : Bonsoir. »⁷⁸. La pension lui a permis de rejoindre ce monde, ce dehors qu'elle a toujours voulu et désiré. D'ailleurs, la pension recèle toutes les catégories de jeunes filles de la société, blanches, métisses et chinoises. La différence n'est pas vue comme un écart ni un motif d'exclusion ; l'enfant y impose sa relation, considérée comme déshonorante, avec un Chinois. Mais le cas d'une autre élève est beaucoup plus représentatif de la symbolique que représente ce lieu tout au long des pages du récit ; il s'agit de Alice la métisse. En effet, celle-ci considère cette pension comme une fenêtre sur le monde, un monde qui la dépossède de son droit absolu, la vie. Etant une métisse, Alice est délaissée par son père, un blanc ; elle est considérée comme le fruit d'une liaison interdite, comme tous les autres métis. Refusant cette fatalité qui s'abat sur elle, elle décide d'affronter la société en se prostituant, dans le fossé, à la pension Lyautey

⁷⁶ L'analyse de la description de la garçonnière fera l'objet d'une analyse détaillée dans le deuxième chapitre de cette partie.

⁷⁷ ACHN, p. 114.

⁷⁸ Ibid., p.91.

avec « n’importe qui... raconte Hélène Lagonelle à l’enfant, des passants, ... des hommes en auto qui s’arrêtent, elle va aussi avec eux. Ils vont dans le fossé derrière le dortoir... toujours au même endroit. »⁷⁹. La description physique du lieu est négligée au profit d’une description ethnographique qui met l’accent sur la perception métaphorique du lieu : la pension n’est pas une simple résidence mais c’est un espace qui laisse les pensionnaires envisager d’autres horizons pour fuir l’intolérance et le monisme du colonialisme.

Par ailleurs, tel qu’elle est présentée, Saigon est un espace bipolaire opposant la pension Lyautey au lycée de l’enfant. La ville de Saigon, le cadre d’action des romans de Duras, notamment le cycle indochinois⁸⁰, est considérée comme le centre, un lieu de représentation où les blancs exercent leur pouvoir et qui rend compte d’une hiérarchie sociopolitique. Comme nous l’avons vu, la pension Lyautey ne participe pas à l’échafaudage de cette politique de clivage et d’enfermement. Le lycée par contre, qui relève de l’appareil idéologique de l’Etat, est la vitrine dans laquelle l’Empire Français expose sa réussite et son efficacité car l’école constitue le centre de son action.

Le lycée est un lieu inaltérable et irréductible à l’étranger. C’est la société blanche qui le régit dans le but de maintenir son contrôle sur l’éducation et l’édification des générations mais aussi pour maintenir cette limite entre les indigènes et les français ; c’est pourquoi l’indignation des parents d’élèves, face à la relation de l’enfant avec le Chinois, était grande. La relation qu’a eue l’enfant avec le Chinois est placée sous le signe de l’interdit et du malheur parce qu’il ne s’agit pas seulement de la relation sexuelle entre une blanche et un Chinois mais surtout parce que la fille est issue d’une famille d’instituteurs français. S’ajoute à cet élément la divulgation de cette relation, l’enfant n’ayant pas peur du regard de la société française, et encore moins de celle du lycée.

Ainsi y a-t-il deux espaces contradictoires qui symbolisent le même espace : un espace ouvert à l’autre et un espace fermé par la pensée coloniale. Pour rendre compte de la spécificité de ces deux espaces, nous évoquerons la définition donnée par Deleuze et Guattari à propos des espaces lisses et des espaces striés :

⁷⁹ Ibid., p. 53.

⁸⁰ Le cycle Indochinois reprend en partie la vie de Duras et dont l’intrigue centrale est l’histoire d’amour entre une française et un chinois. Ce cycle contient : *Un barrage contre le pacifique*, *l’Amant*, *L’Amant de la Chine du nord* et *L’Eden Cinéma*.

« Dans l'espace strié, on ferme une surface, et on la « répartit » suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse, on se distribue sur un espace ouvert, d'après les fréquences et le long des parcours. »⁸¹

Ainsi, la pension Lyautey est-elle un espace lisse, un espace de rencontre, de coexistence et de partage. Dans cet espace, les pensionnaires ne demeurent pas prisonniers de leurs différences ils l'exhibent au contraire pour en jouir loin de toute autorité. Cet espace permet le contact et l'échange entre les pensionnaires d'une part, et entre eux et l'extérieur d'autre part. Il n'y a pas de lignes de partage ; ainsi l'évolution de chaque pensionnaire suit-elle son désir, un parcours plus conjoncturel qu'élaboré. Comme l'enfant et Alice qui bravent les interdits et vivent leur passion, une autre pensionnaire se rend compte de sa différence et commence à envisager la vie autrement ; il s'agit de Hélène Lagonelle, qui ne veut plus retourner chez elle à Dalat :

« Mais ici tout le monde le sait... sauf toi. Qu'est-ce que tu crois ?... Ils nous font faire des études soi-disant pour qu'on trouve un travail quand on sortira de la pension mais c'est faux. Ils nous prennent en pension pour ensuite nous envoyer dans les lazarets, chez les lépreux, les pestiférés, les cholériques. Autrement, ils ne trouveraient personne pour faire... ça... »⁸²

Hélène Lagonelle est une Française ; elle devrait donc tenir compte du prestige et de la supériorité dont se réclame cette société mais elle finit par découvrir la réalité amère d'une société française mensongère et exploiteuse qui ne ménage pas ses enfants pour garder ses annexions, à savoir les colonies. Tout le monde est mobilisé pour préserver l'image du colonisateur, « source de bonheur et d'ascension ». Tel est le constat que fait Hélène Lagonelle en observant l'hétérogénéité du monde qui l'entoure et l'abandon dans lequel elle vit, loin de ses parents, souvent démissionnaires. Toute la politique française se trouve dénoncée de cet espace physiquement clôturé et surveillé mais dont la population a fait un espace de révélation.

Par ailleurs, le lycée est un espace strié, un territoire bien limité par des principes et des lois réglant la manière de se comporter à l'intérieur. C'est un espace réservé à la société française qui ne tolère pas le mélange racial avec les Indochinois. Dans cet espace,

⁸¹ Deleuze G, Guattari F., *Milles plateaux*, op.cit, p. 600.

⁸² ACHN., p. 57.

les individus sont soumis à la loi établie par la France, dont la plus importante est le respect des valeurs et des principes de la société française ; c'est pourquoi l'enfant se trouve menacée de renvoi par l'école suite à sa relation amoureuse avec un Chinois : « Voilà. Bien sûr les mères des élèves ont interdit à leurs filles toute fréquentation avec vous. Vous le savez... »⁸³

L'espace strié est un espace de références et ceux qui s'y trouvent doivent les respecter sans contestation aucune ; il est organisé dans le respect du même où l'indigène devient un étranger sur son propre territoire. L'espace lisse, lui, est producteur d'étrangeté en favorisant l'accès à l'autre. Véritable valorisation du même, il va de pair avec le nationalisme, l'impérialisme et le colonialisme ; il s'alimente de cette distinction qu'il établit entre les individus, notamment les colonisés vus comme des êtres inférieurs porteurs de maladie, comme l'a souligné Hélène Lagonelle (dans le passage déjà cité). De plus, l'enfant rappelle cette réalité à son amant chinois :

« - On ne me parle plus au lycée à cause de toi.

- *C'est une idée que tu te fais.*
- *Non. Il y a eu des plaintes des mères d'élèves.*

Il rit avec elle. Il demande de quoi a peur cette société.

- *De la syphilis. De la peste. De la gale. Du choléra. »*⁸⁴

C'est cette réalité que Duras voulait décrire en montrant la contradiction dans laquelle vit la ville coloniale : un espace géographique qui deviendra, rapidement, un espace cognitif relatif à des constructions mentales.

Il est difficile de parler de centre et de périphérie sans évoquer les autres subdivisions spatiales qu'ils génèrent ; c'est pour cela que la notion de sémiosphère, d'après Lotman, est marquée par son hétérogénéité puisqu'elle ne tient pas seulement compte de la dualité dans l'espace mais aussi des différentes tensions que les personnages créent dans leur quête incessante de l'altérité. Nous avons vu en effet que, même dans le centre, les personnages tentent de trouver des échappatoires.

Le choix de la périphérie avec tout ce qu'elle draine comme thématique axée sur la marginalisation, la différence, l'exil et la révolte est symptomatique de l'écriture

⁸³ ACHN., p. 111.

⁸⁴ Ibid., p. 114.

durassienne, qui refuse de se confiner dans les modèles connus de la création et quête elle-même ses propres modèles qu'elle puise dans une écriture « illimitée », ⁸⁵ tanguant entre l'amour, la haine et la douleur.

Ce désir de se trouver toujours dans un lieu autre que le lieu conventionnel et dogmatique est aussi sensible chez les deux autres écrivains, Djébar et Le Clézio. Ces derniers situent leurs fictions à la périphérie pour jouir de la liberté et pour dénoncer le pouvoir unificateur du centre. Mais chacun d'entre eux a choisi d'exprimer à sa façon ce dynamisme et cette altérité irréductible. Ainsi l'écriture sur l'espace s'avère-t-elle être une écriture sur le métissage et l'hybridation.

I.1.3 L'Afrique : terre d'exil, terre de brassage

Dans cette analyse, nous visons à montrer comment Le Clézio a fait d'une terre d'exil une terre adoptive qui le rapproche de la terre natale plus qu'elle ne l'en éloigne. Cela montre que la terre d'exil, terre de l'autre par définition, n'est pas toujours une terre de déracinement et de négation mais qu'elle peut recouvrir d'autres significations tracées par le contact avec l'autre et par les déambulations des personnages, autant de modalités textuelles qui font de cet espace d'exil un espace sémiotique. Avant d'aborder les dimensions symboliques de la terre d'exil, en l'occurrence l'Afrique, il convient de souligner que l'exil et l'espace sont des termes étroitement liés car l'exil est relatif à des déplacements spatiaux. Il y a aussi l'exil psychologique qui consiste en ce sentiment d'errance que les êtres humains éprouvent même dans leur propre pays.

L'Africain est un récit sur l'espace et les différentes résonances qu'il crée chez des personnages en fuite, des personnages à la quête de leur moi, un moi que les conflits humains ont entièrement marginalisé et occulté au profit du nationalisme – comme nous l'avons déjà cité dans l'analyse de la ville coloniale chez Duras – destructeur de toutes les autres identités. L'exil représente, déjà, la volonté de rejoindre un autre espace, un

⁸⁵ Nous avons emprunté ce terme à Joëlle Pagès- Pindon : « "Illimité" : Marguerite Duras avait une prédilection pour la puissance poétique de cet adjectif, qu'elle appliquait à des mots emblématiques en son imaginaire : l'enfance-"enfances illimitées" des *Cahiers de la guerre* ; la mer-"mer illimitée" » des *Lieux de Marguerite Duras...* ». Pagès-Pindon, J., *Marguerite Duras, l'écriture illimitée*, Ellipses, 2010, p. 7.

espace où l'altérité n'est pas comprise comme une étrangeté mais comme faisant partie de la nature humaine.

Tout d'abord, la thématique de l'exil est une thématique très récurrente dans les récits sur l'altérité car il met le sujet face à l'autre, face au dissemblable, au divers et face à l'opposant qui le tente ou lui répugne. L'exil fait naître plusieurs autres problématiques liées à l'existence humaine, à savoir l'aliénation, l'errance et la marginalisation.

Dans ce roman autobiographique, Le Clézio met en scène deux sortes d'exil, volontaire et involontaire. L'exil involontaire se manifeste dans la déportation que la famille de l'auteur a subie ; c'est une famille qui a été forcée de quitter l'île Maurice, son pays natal, pour s'installer en Europe. C'est cet incident brutal et ce sentiment d'avoir été extirpé de son milieu qui influe sur la vie de l'Africain, lequel, dès lors, vit dans l'espoir de regagner un jour l'île Maurice : « Bientôt huit ans qu'il est parti de Maurice, après l'expulsion de sa famille de la maison natale, le fatal jour de l'an de 1919. Dans le petit carnet où il a consigné les événements marquants des derniers jours passés à Moka, il écrit : « A présent, je n'ai plus qu'un désir, partir très loin d'ici et ne jamais revenir. »⁸⁶

Cet exil a fait naître chez l'Africain un sentiment de rejet face à l'Europe et a exacerbé son désir de quitter ce lieu où l'impérialisme a atteint le paroxysme des formes de ségrégation et d'oppression. L'exil volontaire est alors une réaction naturelle à l'exil involontaire. En effet, le père de Le Clézio a abandonné Londres, le centre, capitale de l'empire britannique et lieu de civilisation, pour s'exiler en rejoignant la périphérie, la colonie. Ce voyage est un mouvement fréquent dans la trajectoire de vie des personnages qui fuient l'oppression et la tyrannie du centre à la quête de la différence, de la distanciation et de la liberté. Ainsi, la fuite du centre pour la périphérie accentue-t-elle la tension entre ces deux espaces antinomiques : le centre figure la force et l'autorité tandis que la périphérie, en l'occurrence la colonie sud-africaine, est l'espace de l'autre, des indigènes étrangers. Le narrateur explique ainsi la fuite de son père de ce centre devenu dystopique : « La seule part de douceur dans sa vie, à ce moment-là, c'est la fréquentation de son oncle à Paris, la passion qu'il éprouve pour sa cousine Germaine ».⁸⁷ Le narrateur lui-même avoue éprouver un sentiment de rejet pour le système colonial : « D'où me vient

⁸⁶ L'AF., p. 57.

⁸⁷ Ibid., p. 58.

cette instinctive répulsion que j'ai ressentie depuis l'enfance pour le système de la colonie ? »

Sur cette terre d'exil, l'Africain se lance dans un terrain mouvant, mûri par l'inconnu et l'imprévu ; il ne se sent plus comme un réprouvé qui lutte contre la nostalgie d'un pays hospitalier mais comme arrivé sur une terre d'accueil où il peut mener une vie d'errance et de reconnaissance. L'exil de l'Africain est un exil volontaire, poussé par le désir de retrouver ses origines perdues malgré la privation et l'inconfort auxquels il a été confronté. Cet exil ne renvoie pas à des formes de négativité et d'écart car le centre n'est pas le lieu de l'appartenance mais le lieu où l'Africain a été exilé avec sa famille. Il s'agit d'un exil pour fuir l'exil car, même si l'Africain possède tous les droits d'un citoyen britannique, le sentiment de déracinement et de rejet persiste toujours en lui ; il accentue son rejet de la colonisation et de la mystification de l'occident. Ainsi, le fait de vouloir quitter le centre pour rejoindre la périphérie montre que le personnage se marginalise lui-même en recherchant la distance et l'éloignement spatial.

Le continent africain est la destination du père du narrateur, qui tente de réaliser sur cette terre le rêve de vivre comme ses ancêtres, sachant que dès son arrivée en terre d'exil, l'Africain s'adapte au mode de vie des indigènes ; il sillonne les lieux sur des pirogues comme à la recherche de quelque chose qu'il a perdu ou qu'on lui a arrachée de force : « L'Afrique avait mis en lui une marque qui se confondait avec les traces laissées par l'éducation à la spartiate de sa famille à Maurice. »⁸⁸

Et le narrateur renchérit :

« Ce n'est pas par hasard que mon père, pour désigner ces maisons de passage africaines, utilise le mot très mauricien de « campement ». Si ce paysage le requiert, s'il fait battre mon cœur aussi, c'est qu'il pourrait être à Maurice, à la baie du Tamarin, par exemple, ou bien au cap Malheureux, où mon père allait parfois en excursion dans son enfance.[...] C'est bien la même terre rouge, le même ciel, le même vent constant de la mer et, partout, sur les routes, dans les villages, les mêmes visages, les mêmes rires d'enfants,[...] une terre originelle, en quelque sorte, où le temps aurait fait marche arrière, aurait détricoté la trame d'erreurs et de trahisons. »⁸⁹

⁸⁸ Ibid., p. 66.

⁸⁹ Ibid., pp. 71-72.

En effet, le narrateur met en scène cette rencontre entre un personnage et un espace comme celle du retour d'un héros à son domicile, une rencontre digne des épopées. A cet égard, nous pouvons dire que l'arrivée en Afrique met fin à l'égaré du personnage, un égaré pendant lequel il a été témoin des marginalisations les plus radicales et des exactions parfois ironiques de la société occidentale. En s'exilant, l'Africain remet en cause et dénonce l'exil forcé qui sépare l'individu de sa terre originelle. L'Afrique, et plus particulièrement le Cameroun et la Guyane, constitue une terre originelle, voire même sacrée, mais qui a été victime de la cupidité de l'autre qui prétend toujours civiliser l'homme noir. A ce propos, le narrateur ne manque pas de souligner cette intolérance à l'égard de l'homme africain, à travers notamment des anecdotes, dont l'une d'entre elle concerne sa mère. Lorsque celle-ci, une Française qui a décidé de suivre son mari en Afrique, ses amies lui ont dit : « Quoi, chez les sauvages ? ». Mais sa mère, qui était au courant de tous les mensonges à propos des colonies, ne manqua pas de répondre acerbement : « Ils ne sont pas plus sauvages que les gens à Paris ! »⁹⁰

L'Afrique accueille cordialement ce médecin britannique et sa famille ; ils sont rebaptisés africains, ce qui confirme que l'exil n'est pas la perte d'une origine mais la recherche de cette origine. Dès lors, cet espace est devenu une terre d'accueil et d'une nouvelle socialisation que Le Clézio tient à montrer pour ouvrir les frontières à la fois spatiales et culturelles entre les hommes, comme le souligne Serge Bernard Emmanuel Aliana :

« Elles [les identités et les identifications] s'élaborent désormais dans un réseau de relations nomadiques, apatrides, exiliques. Le local est continuellement (ré)inventé. Les groupes aux identités hybrides, « créolisées », « acentriques », flexibles ou mobiles produisent leur propre local dans un monde déterritorialisé. »⁹¹

Le narrateur fait la description d'un espace presque magique qui interagit avec les individus en leur offrant toutes les possibilités d'intégration ; cela explique en partie pourquoi quatre des sept chapitres qui composent ce roman portent des noms de lieux.

⁹⁰ Ibid., p. 70.

⁹¹ Aliana S.B.E., « Economie culturelle globalisée et anthropologique de l'exil : une analyse critique des enjeux de mondialisation à partir de la lecture de *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation d'Arjun Appadura* », 2005, p.1.https://www.codesria.org/.../3-eliana-economie_culturelle_globalisee_et_anthro.

Les trois chapitres qui restent, à savoir le corps, l'Africain et l'oubli, se réfèrent aussi, dans la description des faits, à la thématique de l'espace comme instance principale dans le déroulement des événements. L'espace d'exil n'est pas occulté mais il est toujours mentionné comme terre de l'autre, que le narrateur ne cherche pas à modifier pour retrouver sa terre natale ni à essayer de l'intégrer pour retrouver une autre identité. La spatialisation des personnages se déroule selon un processus d'indigénisation⁹². De ce fait, le narrateur décrit pendant plusieurs pages l'émerveillement de son père devant ce continent, qui deviendra « son vrai pays », un pays qui scellera sa coupure avec la société, l'anglaise en particulier et l'européenne en général :

« Pendant plus de quinze ans, ce pays sera le sien. Il est probable que personne ne l'aura mieux ressenti que lui, à ce point parcouru, sondé, souffert. Rencontré chaque habitant, mis au monde beaucoup, accompagné d'autres vers la mort. Aimé surtout, parce que, même s'il n'en parlait pas, s'il n'en racontait rien, jusqu'à la fin de sa vie, il aura gardé la marque et la trace de ces collines, de ces forêts et de ces herbages, et des gens qu'il y a connus. »⁹³

Dans ce passage, le narrateur décrit la relation fusionnelle qu'entretient son père avec l'Afrique. Cette relation est faite de partage, d'amour, de souffrance, de générosité et de magnanimité. En effet, l'installation de ce médecin britannique s'est faite dans l'impatience et avec le plaisir, sentiments traduits par la prise de photos éternisant le premier contact avec le lieu où tout est « vierge »⁹⁴, comme le souligne le narrateur.

La virginité du lieu que le narrateur tente de montrer réside, certes, dans la nature qui refuse de se plier aux caprices du colonisateur mais aussi dans l'immensité de ses fleuves et de ses rivières qui inspirent peur et respect aux voyageurs : « Il y a du mystère et de la sauvagerie, malgré la plage, malgré les palmes. »⁹⁵. Cette nature s'érige en porte-

⁹² Concept fondé par Appadurai Arjun pour caractériser l'acclimatation des étrangers dans de nouveaux pays : « Au fur et à mesure que les forces issues des diverses métropoles débarquent dans de nouvelles sociétés, elles tendent rapidement à s'"indigéniser" d'une façon ou d'une autre. », in Aliana. S.B.E, « Economie culturelle globalisée et anthropologique de l'exil : une analyse critique des enjeux de mondialisation à partir de la lecture de *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation d'Arjun Appadurai* », op. cit., p. 6.

⁹³ L'AF, p. 81-82.

⁹⁴ Parlant d'une photo qui a été prise par son père, le narrateur explique : « Elle [la photo] traduit son impression d'alors, d'être au commencement, au seuil de l'Afrique, dans un endroit presque vierge. », Ibid., p. 71.

⁹⁵ Idem.

parole contre l'envahisseur pour servir de preuve contre son supposé triomphe ; la résistance de la nature révèle l'échec de la colonisation dans sa quête de totalité. En effet, malgré les persécutions et la concupiscence des colons, cette terre impose sa liberté en refusant l'asservissement par l'homme blanc. Il est vrai que la présence du colonisateur est indéniable dans ce lieu mais il s'agit d'une présence mensongère et sans importance car elle est limitée par l'injustice du colon lui-même et sa barbarie contre cette terre. D'ailleurs, la société coloniale est évoquée de façon ironique tout au long de ce récit ; le narrateur insiste sur le fait qu'elle est ridicule par ses projets et sa quête interminable d'une identité par enracinement :

« C'est cette image que mon père a détestée. Lui qui [...] se moquait des planteurs et de leurs airs de grandeur [...], cet homme ne pouvait que ne pas vomir le monde colonial et son injustice outrecoûdante, ses cocktail-parties et ses golfeurs en tenue, sa domesticité, ses maitresses d'ébène, prostituées de quinze ans introduites par la porte de service, et ses épouses officielles pouffant de chaleur et faisant rejaillir leur rancœur sur leurs serviteurs pour une question de gants, de poussières »⁹⁶.

Ainsi, dans la terre d'exil, l'Africain remet en cause sa société à laquelle il appartenait un jour. Il s'agit d'après ce passage d'une société tyrannique, prétentieuse et envahissante, mais avec un grand souci d'enracinement, d'où son agressivité et sa violence.

Certes, l'Afrique est un espace de guerre et de souffrance, assujetti depuis des siècles au nomadisme grandissant⁹⁷ des Européens mais c'est aussi un espace de brassage et d'errance. C'est dans cet espace que le narrateur et son père ont réalisé l'aberration du colonialisme et la nécessité de l'autre. Ainsi, l'importance de l'Afrique est-elle dans l'indépendance spatiale qu'elle donne à ses habitants, qui ne sentent pas la marginalisation et l'exil que leur impose l'occupant. Cela confirme l'idée selon laquelle vivre dans la périphérie permet aux personnages d'établir un contact plus humain avec

⁹⁶ Ibid., p, 68-69.

⁹⁷ Expression utilisée par Glissant E dans *Poétique de la relation*, Editions Gallimard, 1990.

En effet, Glissant fait la distinction entre deux types de nomadisme : nomadisme circulaire et nomadisme en flèche. Le premier vise à garantir la survie d'un groupe d'hommes qui manque d'approvisionnement tandis que le deuxième est dit nomadisme envahisseur car sa seule et unique motivation est la conquête des terres par l'extermination des indigènes. Chapitre L'ERRANCE, L'EXIL. p. 23.

l'espace et d'en comprendre tous les constituants. L'Afrique est pour le narrateur une terre mère, une terre qui l'a enfanté et qui a aiguisé le sens des choses chez lui :

*« Les Africains ont coutume de dire que les humains ne naissent pas du jour où ils sortent du ventre de leur mère, mais du lieu et de l'instant où ils sont conçus. Moi, je ne sais rien de ma naissance (ce qui est, je suppose, le cas de chacun). Mais si j'entre en moi-même, si je retourne mes yeux vers l'intérieur, c'est cette force que je perçois, ce bouillonnement d'énergie, la soupe de molécules prêtes à s'assembler pour former un corps. Et, avant même l'instant de la conception [...], qui est dans la mémoire de l'Afrique, [...] l'image des hauts plateaux, des villages, les visages des vieillards, [...] l'odeur de la peau humaine, le murmure des plaintes, [...] ces images sont celles du bonheur, de la plénitude qui m'a fait naître ».*⁹⁸

La terre de l'autre, un continent de refuge pour le père mais elle est devenue un lieu d'appartenance qui a façonné l'identité de ces deux personnages, le père et le fils, et leur a donné l'occasion de renaître. Dans cet extrait, le narrateur met sur un pied d'égalité la mère et la terre ; le cordon ombilical que garde la mère avec ses enfants même après la délivrance est le même que celui que l'Afrique transmet et attribue à ces personnages. L'usage et le rapprochement entre les deux termes mère et terre constitue une technique assez traditionnelle pour montrer que la terre est une deuxième mère pour l'individu, vu que ces deux instances accueillent l'individu et commandent son existence comme elles la protègent. La présence de la mère est vitale pour l'enfant et il se retournera toute sa vie vers elle pour réclamer et prouver son appartenance. Cependant, ce n'est pas la relation particulière entre fils- mère dont le narrateur semble débattre ; il utilise le mot mère comme une périphrase pour viser le pays d'origine, celui de sa mère, qui est la France. Il s'agit, pourrions-nous dire d'une métonymie, car le narrateur parle d'une partie pour cibler le tout. D'après son expérience et celle de son père, le narrateur renie cette filiation qui comprime l'horizon d'attente de l'individu en l'obligeant à n'appartenir qu'à un seul lieu. Ce dont il fait l'éloge, en narrant ce récit, c'est cette mouvance que l'être humain ressent en s'exilant, en migrant ; une mouvance qui influence sur son intériorité, laquelle devient immédiatement étrangère. Dès lors, cet espace acquiert une autre dimension, il devient un espace de possibilités où « la rencontre de l'altérité s'accompagne d'une

⁹⁸ L'AF, p. 91-92.

altération », ⁹⁹ comme l'écrit Lourival Holanda. Cette altération n'est pas comprise comme une atteinte et une difficulté mais, bien au contraire, c'est une altération qui les met à l'épreuve, dans un espace, par la différence. La description que fait le narrateur de ce qu'il ressent dans les profondeurs de son intériorité rend compte du départ de soi et de la fuite de collectif pour trouver, comme il dit une « plénitude » dans le « bouillonnement » et un « corps » à travers « la soupe de molécules ».

A cet égard, l'identité de l'homme ne se limite pas à son affiliation ou à sa provenance de telle ou telle mère mais elle est le produit et le résultat de la vie avec l'autre, de l'échange et de l'observation qui développeront le sens des choses chez lui. Cela explique en partie le changement d'attitude qu'adopte l'Africain qui se mure dans la solitude et dans le silence, même avec les membres de sa famille. Cependant, il trouve dans le travail et l'éloignement de ses confrères un moyen efficace pour traduire les fulgurances qui le traversent. Dans cette perspective, l'écriture de *Le Clézio* semble contester le principe selon lequel l'identité de l'être humain dépend d'une seule racine, ou relève d'une seule provenance, puisque son existence est, incontestablement, faite de rencontres et de déplacements. D'ailleurs, le narrateur-personnage a compris qu'il ne pouvait vivre sans voyager et voir d'autres populations ; lui, dont la mémoire est faite de ces visages et paysages divers qu'il avait rencontrés en Afrique, a compris qu'il ne pouvait appartenir à un seul lieu : « Cette mémoire est liée aux lieux, au dessin des montagnes, au ciel de l'altitude, à la légèreté de l'air au matin... » ¹⁰⁰. Les identités du père et du fils sont à l'image de cette terre qui les a accueillis, elles sont inaliénables ; vivre la différence et s'adapter aux circonstances les plus intolérables est devenu une nécessité plus qu'une obligation, étant donné que des années après le narrateur parlera d'une vie paradisiaque, d'où la redondance du rêve dans ces ressouvenances.

L'Afrique est un espace d'initiation pour ces deux personnages ; là-bas, ils comprendront que la présence de l'autre est impérieuse alors que l'identité par enracinement est inexistante. Cela nous amène à évoquer la distinction établie par Glissant entre les deux identités, rhizome et racine. Il est vrai que *Le Clézio* n'en parle

⁹⁹ Holanda L., « La mouvance des choses culturelles et la circulation du sens. Une poétique du mouvement », AURAIX-JONCHERE, P, MONTANDON A, (rassemblés par), *Poétique des lieux*, CRLMC, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, France, 2004, p. 326.

¹⁰⁰ L'AF, p.91.

pas directement dans son récit mais la narration des événements de la vie de cette famille en exil montre que l'identité n'est pas un héritage que l'être humain doit porter de façon inexorable toute sa vie ; elle est le fruit d'un pèlerinage, d'une errance de la pensée qui se frotte à l'autre au quotidien. En effet,

« si elle [la pensée de l'errance] contredit aux intolérances territoriales, à la prédation de la racine unique (qui rend si difficiles aujourd'hui les démarches identitaires), c'est parce que, dans la poétique de la Relation, l'errant, qui n'est plus le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais – et qu'en cela réside la beauté menacée du monde. »¹⁰¹

Parler de l'errance, selon Glissant, c'est cultiver chez l'être humain la tolérance. La pensée de l'errance contredit les nomadismes en flèche et circulaire qui sont poussés par le désir de posséder l'autre par haine dans le premier cas et par le besoin dans le cas du second. Pendant l'exil, l'être humain se trouve en position de fuite et de quête à la fois ; c'est pourquoi l'identité vit au sein de tensions qui la renvoient fréquemment à son incapacité à s'acclimater. Cependant, vivre en errant procure au sujet le plaisir de la solitude qui lui permet d'apprécier l'univers dans sa diversité et sa différence parce qu'il ne vit pas dans la menace et le regret d'être une victime. Ainsi l'errance sauve-t-elle l'être humain du sentiment de la marginalisation étant donné que c'est lui-même qui choisit cette distance avec les autres institutions et groupes pour pouvoir apprécier sa liberté car « si l'exil peut effriter le sens de l'identité, la pensée de l'errance, qui est une pensée du relatif, le renforce le plus souvent. »¹⁰². En bref, la pensée de l'errance rend moins amère celle de l'exil.

L'Africain qui a fui la Grande-Bretagne ainsi que son travail comme médecin pour s'exiler et rejoindre son pays natal, à savoir l'île Maurice, a trouvé en Afrique le baume qui a apaisé en lui la douleur et la déchirure de la séparation. Une séparation qui l'a hanté lui et sa femme, comme l'explique leur fils, le narrateur : « Mon père et elle [ma mère] sont unis par ce rêve, ils sont ensemble comme les exilés d'un pays inaccessible. »¹⁰³

¹⁰¹ Glissant Edouard, *Poétique de la relation*, op.cit, p. 33.

¹⁰² L'AF., p. 32.

¹⁰³ Ibid., pp. 58-59.

Pendant vingt ans de déplacements entre les végétations et les rivières, l'Africain vit comme un errant pour qui tout ce qui importe, c'est d'établir le contact avec ce qui l'entoure. Dès son arrivée, après vingt jours de voyage, « [...] il affrète une pirogue munie d'un toit de palmes et propulsé par un moteur Ford à axe long. A bord de sa pirogue, accompagné par l'équipe, infirmiers, pilote, guide et interprète, il remonte les rivières : le Mazaruni, l'Essequeibo, le Kumpurung, le Demerara. »¹⁰⁴. Le désert et l'étrangeté de ce nouvel espace ne l'effraie pas car son objectif ne se limite pas à l'exercice de sa fonction dans un pays colonisé mais s'étend à cette nouvelle connaissance et à ce nouveau monde dont l'agressivité ne fait qu'accentuer son mystère. En tant qu'errant, l'Africain s'est lancé dans l'espace sans tenir compte de sa dangerosité, en bravant les préjugés et les mythes que développent les colonisateurs sur le lieu. Cela indique indirectement que le réseau relationnel s'est établi de façon spatiale d'abord avant de revêtir un caractère humain. En effet, le récit de l'Africain aborde la relation entre le lieu et le personnage et sur la manière dont la pensée du personnage se spatialise pour découvrir un appétit du monde qui abandonne les pensées systèmes. Le narrateur ne manque pas de remettre en cause cette allégeance pratiquée à outrance par les européens dans leurs discours. En effet, il rapporte

« [...] les récits de grands blancs qui voyageaient en convoi, à la chasse aux lions et aux éléphants, armés de fusils à lunettes et de balles explosives, et qui, lorsqu'ils croisaient mon père dans ces contrées perdues, le prenaient pour un organisateur de safaris et l'interrogeaient sur la présence d'animaux sauvages, à quoi mon père répondait : « Depuis vingt ans que je suis ici, je n'en n'ai jamais vu un, à moins que vous parliez de serpents et de vautours. » »¹⁰⁵

Dans cet extrait, le narrateur exprime ironiquement l'absurdité et l'irréalité du discours tenu sur l'Afrique, un discours qui présuppose que ce lieu est hostile et que la meilleure façon pour y vivre, c'est de se comporter comme maître et comme tyran, une vision indissociable des intérêts coloniaux et des intentions d'un monde totalitaire. Ainsi, partir à la chasse des animaux, munis des armes les plus redoutables, c'est, en réalité, une métaphore de la chasse des indigènes pour les exterminer ; la réponse du père du narrateur souligne le mensonge dans les propos du militaire. En outre, il tente de le ridiculiser en

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Ibid., p. 69.

égratignant son orgueil avec la négation : « Je n'en n'ai jamais vu un, à moins que vous parliez... ». Plusieurs exemples dans le texte soulignent les théories et les principes infondés qu'utilise le colonialisme pour s'imposer comme une race unique, une identité par enracinement, à côté de laquelle ne peut exister aucune autre race. L'Afrique s'avère être un espace de pratique de la haine contre l'étranger, de l'identité racine prédatrice des autres races car cette chasse symbolique des animaux n'est que le deuxième acte d'enracinement après celui des plantations qui ont privé les indigènes de leur terre-mère. La confrontation de ces deux discours sur le même espace est donc un réquisitoire contre les abus et les mensonges utilisés par les occidentaux pour légitimer les atrocités commises dans ce lieu.

Dans le chapitre intitulé *Termites, fourmis, etc.*, le narrateur rapporte à la manière d'un conte ses aventures avec des êtres invisibles, des termites. Il s'agit d'un jeu dans lequel les enfants doivent détruire les maisons de ces insectes par crainte d'être attaqué par ces dernières. Au-delà de ce jeu, ce que nous remarquons, c'est la volonté de connaître l'espace et de se faire une place au sein de cet espace, tel est le but du narrateur et de son frère dans leur enfance, explorer ce nouveau lieu qui leur inspire peur et courage à la fois. Le narrateur avoue que « la plaine d'herbes devant la case, c'était immense, dangereux et attirant comme la mer. Je n'avais jamais imaginé goûter à une telle indépendance. La plaine était là, devant mes yeux, prête à me recevoir¹⁰⁶ ». En effet, l'insécurité dans laquelle ont vécu les personnages, notamment le narrateur et son frère, en France a développé chez eux une certaine appréhension de l'espace qui n'est conçu qu'en termes de cachette et de séquestration, « Le monde s'était figé dans le silence ». En Afrique, une nouvelle conception de l'espace s'impose, un espace comme prolongement de la liberté que ressentent les deux personnages, un espace qui les met en contact avec les autres, contrairement à la maison de Nice qui les séparait des autres et les en éloignait. Le narrateur et son frère réapprennent à connaître le monde ; les saisons n'ont plus la même signification qu'avant, leur intensité éveille les sens presque anéantis de ces deux enfants : « La plaine d'herbes avait le pouvoir de faire battre nos cœurs, de faire naître la fureur et de nous laisser chaque soir dolents, rompus de fatigue au bord de nos hamacs. »¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Ibid., p. 28.

¹⁰⁷ Ibid., p. 35.

Ainsi, à partir de l'espace ouvert de l'Afrique et de la diversité qu'il incarne, le narrateur et son père dessinent une cartographie de la différence qui puise ses couleurs dans la tolérance et la liberté qu'ils vivent au quotidien. Cela montre que la narration de la relation entre l'espace et les personnages est la narration d'une déterritorialisation-reterritorialisation que le narrateur – et davantage l'auteur – réclame dans toute société.

Dans *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*¹⁰⁸, Appadurai Arjun explique que l'hétérogénéité entre les groupes sociaux qui forment un pays permet de constituer de nouvelles relations entre les individus. Selon lui, les exilés, réfugiés et autres individus qui ont quitté leur pays natal présentent des différences culturelles dont il convient d'étudier l'existence auprès d'autres traditions et cultures. L'avènement de l'autre dans un autre espace modifie complètement son apparence ; les groupes qui y séjournent ne s'alignent pas tous sur la culture ambiante. S'ajoutent à cela leurs traits physiques et leur mode vestimentaire qui font d'eux des individus étrangers.

La réflexion d'Appadurai trouve écho dans le récit de l'*Africain* qui brosse le tableau d'un espace qui jouit de son hétérogénéité, un espace qui clame sa différence et sa singularité, montrant ainsi la tolérance face à la nouveauté. En effet, l'*Africain* ne s'attarde pas sur la douleur de l'exil conçu comme éloignement de sa terre natale et de ses proches mais il insiste plus sur son arrivée sur cette nouvelle terre et sur toutes les conceptions qu'il va modifier ou adopter. Par ailleurs, le discours sur l'errance de ce médecin et son immersion totale dans ce continent, à tel point qu'il est devenu africain, est un discours sur l'identité africaine défigurée par l'impérialisme culturel de l'occident, un discours sur l'espace mais aussi sur la renaissance de la culture africaine. La terre d'exil qui a accueilli l'Africain et sa famille leur a offert un chez soi qu'ils n'ont trouvé ni en France ni en Grande-Bretagne. Emigrée dans un pays toujours déchiré par la tyrannie coloniale et les guerres tribales qu'elle engendre, cette famille n'a jamais regretté son exil : « Si je n'avais pas eu cette connaissance charnelle de l'Afrique, si je n'avais pas reçu cet héritage de ma vie avant ma naissance, que serais-je devenu ? »,¹⁰⁹ écrit le

¹⁰⁸ Voir Appadurai A., *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, 2015.

¹⁰⁹ L'AF, p.122.

narrateur à la fin de son récit. L'Afrique a été un catalyseur dans la souffrance éthico-politique et dans la perte des repères dont ont souffert le narrateur et son père.

Au terme de ce chapitre, nous dirons que l'espace de la rencontre avec l'autre est aussi un espace de rencontre avec soi. Il est cette étendue nouvelle qui propose réflexion et connaissance à l'être humain. Nous avons remarqué, à travers cette analyse, la volonté de nos trois écrivains de décentraliser la notion de l'espace et d'en faire une notion polymorphe qui se prête à plusieurs significations parce que les notions de frontières géographiques s'effritent au profit d'un processus de reconnaissance. Les différents concepts que nous avons utilisés, à l'exemple du chronotope de Bakhtine, de la sémiosphère de Youri Lotman et des espaces lisses et striés de Deleuze, insistent sur la dimension métaphorique du lieu et sur la capacité de l'espace à se subdiviser en plusieurs niveaux sémiotiques qui peuvent révéler l'être humain et son temps.

L'exil et l'émigration incluent, certes, une certaine déterritorialisation, mais cette dernière ne vise aucunement le déracinement et le dévoiement car chaque espace est le lieu d'une mémoire qui ne peut laisser indifférente la réflexion humaine. Djébar, Duras et Le Clézio tentent d'attirer l'attention du lecteur sur la complicité entre l'espace et l'être humain, une complicité qui brave les notions de frontière et de racisme pour laisser jaillir l'altérité spatiale. Ainsi commence le mouvement réel de la déterritorialisation qui accule les sujets à découvrir l'espace et à se découvrir. Désormais, vivre l'altérité spatiale, c'est suivre des trajectoires différentes qui amènent à la création d'un ailleurs, mais un ailleurs dans l'ici.

CHAPITRE 2

Dépasser les frontières : la création de l'ailleurs.

« Il y a toujours dans le monde un tiers : il est aussi mon autre, mon prochain... C'est dans la mesure où je n'ai pas seulement à répondre au Visage de l'autre homme, mais où à côté de lui j'aborde le tiers, que la nécessité même de l'attitude théorétique surgit. »¹¹⁰

Levinas Emmanuel, *Entre nous : essai sur le penser à l'autre*

Dans le chapitre précédent, nous avons essayé d'étudier l'espace de l'autre et la perception que le sujet étranger en a ou que cet espace lui impose. Cette perception réfute l'idée d'une identité perçue de façon déterministe et unique ; elle défend celle d'une identité qui laisse libre cours à une identité en mouvance. Nous allons nous concentrer sur des espaces qui sont petits géographiquement parlant mais dont la conception et la signification sont essentielles. Ce sont des espaces qui ont réuni les personnages avec l'altérité, plus exactement leurs altérités, des espaces de pèlerinage aux sources du soi. En créant cet ailleurs de réunion et de mixtion, les personnages vont prendre le risque de se perdre et de disparaître mais la distance qu'ils veulent instaurer avec l'autre et avec l'espace va les enfoncer davantage dans le passé, un passé marqué par la colonisation, l'exil et le métissage. Le passé s'impose dans toute tentative pour franchir les aléas du présent, c'est pourquoi l'ailleurs dont il sera question dans ce chapitre n'est pas un ailleurs imaginaire, détaché des instances spatiotemporelles de l'histoire racontée, mais un ailleurs dans l'ici, dans le présent des personnages. Cet ailleurs est censé pallier l'exil, intérieur surtout, que ressentent les personnages dans les trois romans.

I.2.1. Neuf chambres

Dans sa quête d'un espace décentralisé et surtout inconnu, Theldja, l'étudiante en histoire, rejoint Strasbourg où, comme nous l'avons déjà expliqué, elle est devenue une errante noctambule. Avant sa disparition, elle a prévu de passer neuf nuits avec son amant

¹¹⁰ Levinas E., *Entre nous : essai sur le penser à l'autre* cité par Kouakou J- M in, J.M.G. *Le Clézio Accéder en vrai à l'autre culturel*, l'Harmattan, 2013, p. 02.

et dans des lieux différents, dans des hôtels qu'elle choisit chaque fois à son gré et selon ses convenances. D'ailleurs, ces nuits sont mises en relief par une graphie différente de celle du reste du récit, une écriture en italique qui peut être liée, en premier lieu, à leur chronologie et, en second lieu, à leur spécificité, voire à leur prééminence et leur étrangeté comme origine de ce qui est raconté en graphie normale. Ainsi, plusieurs questions se posent-elles pour connaître quels sont les paradigmes de la création de cet espace. Quelle est la place de ces neuf nuits dans le parcours du personnage ? Pourquoi avoir choisi neuf nuits et pas un autre nombre ? S'agit-il vraiment de nuits d'amour ?

Les neuf nuits se déroulent dans des chambres de différents hôtels à Strasbourg. Certes, ce sont des nuits où la sexualité dépasse les limites entre les deux étrangers pour ouvrir les portes du passé de chacun d'entre eux, notamment celui du personnage féminin, à savoir Theldja. Sans intention préalable, le choix de la chambre elle-même n'a pas tellement d'importance pour Theldja ; ce qui importe pour elle, c'est l'atmosphère, la distance et l'éloignement qu'elle lui procure. Au sein de ces chambres, les corps se libèrent, les langues se délient et la mémoire déplie glorieusement les événements du passé malgré la douleur. La chambre d'hôtel est un lieu où les deux héros, Theldja et François, peuvent vivre sensuellement leur étrangeté. Au début de la première nuit, François était très préoccupé par le désir de connaître la signification du prénom de son amante, un prénom qui lui paraît exotique. Après plusieurs hésitations, Theldja lui dit : « "Theldja" », mon chéri, cela signifie "Neige" !... Je n'y peux rien, je suis une femme née dans une oasis et prénommée Neige. »¹¹¹. A la simple évocation de la signification de son prénom, Theldja est transportée dans un espace, un ailleurs dans son pays natal, un « ailleurs dans son logis d'autrefois » qui lui permet de revoir son passé et révèle, en parallèle, sa nostalgie pour ce pays. En effet, Theldja donne l'image, ou s'essaye de donner cette image de femme émancipée et indifférente par rapport à son entourage mais ce qu'elle laisse entrevoir dans ses nuits, c'est tout autre chose que de l'indifférence. Elle se remémore, pose et se pose des questions sur la colonisation et sur l'histoire de sa famille, qui est aussi la sienne, et tout cela pour décrire sa nostalgie qui l'oblige ainsi que son amant François, à vivre ces nuits d'amour comme des nuits de résurrection et de retrouvailles. Ainsi s'agira-t-il, tout au long des neuf nuits, de la création d'un ailleurs ancré dans un lieu vrai qui ne vise pas à détourner les protagonistes de ce monde ; tout

¹¹¹ LNS, p. 58.

l'enjeu est de comprendre son passé pour vivre le présent car, comme l'écrit Bhabha, « "le passé-présent" devient un aspect de la nécessité, non de la nostalgie de vivre ». ¹¹²

Pendant la première nuit, Theldja demande à son amant s'il a connu la guerre d'Algérie ; ce n'est pas le seul événement qu'elle tente de recréer car plusieurs autres événements historiques vont défiler au cours de ces neuf nuits qui deviennent les perles qui éclairent la vie des protagonistes de l'histoire entière. Elle fait ce commentaire :

« Vraie conversation mondaine ! », se dit-elle, tout en acceptant de boire un verre – (« Un jus de fruit ! Le champagne, non, merci ! ») – et elle aurait voulu dire qu'elle ne se préparait qu'à une autre forme d'ivresse, pas à celle de l'alcool. « Si on mélange, pensa-t-elle toujours dans son silence, ce sera moins pur ! Pur, reprit-elle, est-ce le mot adéquat ? [...] Comme on court, comme on fuit, pour précéder le temps, pour... » ¹¹³

Dans ce passage extrait de la deuxième nuit d'amour, le discours de Theldja oriente le lecteur vers l'essentiel ou l'essence de sa relation avec François dont elle aime l'étrangeté. Le détail qu'elle mentionne plus loin sur André Malraux, l'écrivain-guerrier ayant séjourné dans l'hôtel qu'elle a choisi, ouvre en grand les portes de la mémoire de la guerre en Alsace, ce qui ne manque pas d'enchanter Theldja- l'historienne quêtant l'ivresse des souvenirs et la pureté de leur révélation. C'est pour cette raison qu'elle ne voulait pas altérer ces réminiscences par autre chose qui pourrait détourner cette mémoire. L'ivresse de Theldja réside aussi dans le bonheur des retrouvailles avec le passé, qu'il soit celui de la guerre d'Algérie ou de la guerre en France. En outre, l'ivresse dont parle Theldja, c'est l'ivresse requise pour ce voyage spirituel qu'elle va avoir avec son amant car la teneur artistique et intellectuelle de ces nuits est incontestable.

Le passé refait surface ; il devient le présent de Theldja qui revoit successivement tous les épisodes de sa vie qui ont été occultés jusqu'alors. Si elle ne pouvait pas parler de son intériorité avant, c'est parce qu'elle n'avait pas trouvé cet espace, ou plus exactement cet ailleurs enchanteur où sa voix voyage librement entre ici et là-bas. Elle sort de l'oubli toute son enfance : la maison de son grand-père où elle passait ses vacances, la froideur de sa mère et son premier amour dont elle n'arrivait pas à revoir le

¹¹² Bhabha H., *Les lieux de la culture*, une théorie postcoloniale, Editions Payot& Rivages, 2007, p. 38.

¹¹³ LNS, pp. 79-80.

visage jusqu'alors. Theldja parle en suivant le cours du resurgissement des événements et non de leur chronologie : « Je désire... parler pour toi, pour nous deux, pour cette nouvelle chambre à nous ! »¹¹⁴. Remarquons que l'attention de Theldja n'est pas portée sur la cohérence dans ce qu'elle évoque et raconte à son amant mais sur cet élan qui l'anime dans ses évocations et sur ce lieu qu'elle constitue comme un ailleurs pur. A cet égard, même la sexualité, qui régule en apparence les nuits de ces deux personnages, n'est qu'un tremplin pour accéder à l'extase. Theldja tente de décrire ce qu'elle ressent pendant l'acte sexuel :

« [...] pourtant, j'en suis sûre : j'aime ce dialogue à la fois de nos corps, et la façon dont je peux délier enfin ma parole... A cause, à cause bien sûr du plaisir mais aussi de notre attention au cœur même de ce plaisir, de la tienne aussi... et seulement après, de la tendresse. [...] Tu vois, à peine commence-t-on à se connaître que c'est ce flux que l'on apprend, chacun de l'autre... La durée de l'amour, je ne vois pas d'autre mot : chaque fois, inventer, trouver l'approche lente ou brusque, nous entrepénétrer, nous éloigner, nous frôler à nouveau, nous sentir, nous pressentir de loin... »¹¹⁵

Pendant huit nuits¹¹⁶, la sexualité a été au cœur de la rencontre de ces deux amants et le récit décrit en détail tous les mouvements de leur sensualité débordante ; mais ce qui retient notre attention, ce n'est pas le plaisir que ressentent les personnages lors du rapport sexuel et qui est lié à leur corps, mais c'est la naissance du plaisir et son épanouissement en mots et en phrases. D'ailleurs, Theldja est assez consciente de ce passage ; c'est l'ivresse de la parole qu'elle retrouve d'abord puis intervient celle du corps, « et seulement après, de la tendresse. ». L'importance est donnée à la subtilité de pouvoir écouter la source de son plaisir, de son flux tout en tissant un lien avec l'inconnu, ou quelqu'un qu'on connaît très superficiellement. En effet, l'étrangeté entre ces deux amants ne cesse de croître, ce qui va aux antipodes de leur rapprochement pendant la nuit. C'est une étrangeté nécessaire pour que chacun d'entre eux soit attentif à la moindre vibration de l'autre ; c'est pourquoi Theldja admire et apprécie le temps et la durée de l'immersion en soi et dans l'autre. Cette immersion ne se fait pas toujours avec facilité ; les mots que Theldja utilise pour la qualifier indique que c'est une vraie entreprise de

¹¹⁴LNS, p. 114.

¹¹⁵ Ibid, p. 116-117.

¹¹⁶ Theldja a passé une nuit chez Touma, la mère d'Ali, le jour où ce dernier a assassiné son ex-amante, Jacqueline. Pendant cette nuit, elle continue à converser avec François comme s'il était présent.

décodage, de lecture pour « inventer, trouver, éloigner, frôler, sentir, pressentir », présageant ainsi la fascination et la menace, mais aussi la construction d'une conscience¹¹⁷.

Il est à noter que l'ailleurs créé par Djébar – et même par les autres romanciers, Duras et le Clézio – n'est pas un ailleurs romantique, un ailleurs réenchanté par la fiction et produit selon Patrick Née pour « [...] l'oubli du *hic et nunc*, qui fonde notre lecture, et alors même qu'ils en exhibent le désenchantement onto-psychologique, ils le voilent d'un réenchantement fictionnel second. »¹¹⁸. Cela montre que l'ailleurs romantique n'est que la création d'une illusion et la projection du fantasme d'un vrai lieu ; les romantiques tentent de dépasser la nostalgie qu'ils ressentent face au passé par le recours à un exotisme exagéré et faussé ou à la sublimation des lieux¹¹⁹. Cependant, tel que cela apparaît dans les textes sur lesquels nous avons travaillé, l'ailleurs constitue une véritable révolution car ce n'est pas une fuite mais une véritable réflexion sur le présent ; c'est un ailleurs fructueux, même s'il s'agit d'un ailleurs refoulé dans lequel ce refoulé est sciemment montré comme partie prenante du présent.

Ainsi, ce n'est pas fortuitement que Theldja parle de la langue retrouvée lors de sa cinquième nuit avec François. Ici, ce mot de langue est donné dans toute sa consistance sémantique pour ouvrir en grand le champ d'interprétation :

« Où se tapit la langue dans tout cela ? [...] surtout comme j'aime le jus de la langue de cet homme – le français donc ? – [...] ainsi ces nourritures sonores, je les tirerai à moi, je les mâcherai, je les triturerai [...] pour les emporter liquéfiées dans mon corps, loin, loin de cette ville... »¹²⁰.

Dans ce passage, Theldja s'interroge sur le pouvoir de la langue et, indirectement, sur celui de la parole. La langue qu'ils utilisent pour communiquer, elle et François, est le français, même si les deux se permettent des digressions dans leurs langues maternelles, l'alsacien et l'arabe. Mais Theldja semble vouloir dépasser l'aliénation et la contrainte

¹¹⁷ La conscience, soutient Merleau Ponty, n'est un fait accompli ni une substance pensante mais une visée que l'être humain atteindra au gré de la perception. Voir Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*.

¹¹⁸ Née P., *L'ailleurs en question*, Hermann, Editions des sciences et des arts, 2009, p. 35.

¹¹⁹ Ibid, voir la partie sur le contrat fictionnel dans l'ailleurs.

¹²⁰ LNS, pp. 227-228.

que constitue pour elle cette langue pour renouer avec la mémoire individuelle et collective.

Djebar a qualifié métaphoriquement cette langue de « tunique de Nessus », exprimant par là le don et la punition à la fois. La tunique de Nessus ne doit pas demeurer comme une limitation à la volonté des interlocuteurs francophones selon Djebar ; il faut l'accepter telle quelle, entre la satisfaction et la douleur. A cet égard, elle déclare : « Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés... Ces mots, j'ai cru pouvoir les saisir en colombes malgré les corbeaux des charniers, malgré la hargne des chacals qui déchiquettent. »¹²¹. D'après cette citation, on comprend que Djebar ne nie pas la souffrance qu'elle ressent en écrivant en langue française mais elle affirme en parallèle que ce sentiment n'effacera jamais l'existence de cette langue ; elle y puise chaque nuit, à chaque souvenir ; c'est une langue marâtre qu'il faut mettre au service de la mémoire. L'auteur et le personnage conviennent donc de cette réalité comparée à la tunique de Nessus car leurs préoccupations ne se limitent plus à l'usage de cette langue ; elles touchent aussi à ce qu'elle véhicule comme renseignements et mémoire. La métaphore qu'utilise Theldja est assez révélatrice : « le jus de cette langue, ces nourritures sonores » ; le jus est le suc qu'on obtient par pression ou cuisson des aliments ; c'est la « substantifique moelle », pour reprendre Rabelais, qui sert à nourrir un autre corps. Theldja est consciente que ce qu'elle reçoit à travers cette langue est aussi vital que douloureux car ce dont elle a besoin, c'est la vérité historique pour constituer sa mémoire sur le lieu où elle a choisi de s'exiler.

Après cette interrogation sur la langue, advient au cours de la septième nuit la narration de la première histoire d'amour que Theldja a eue et qui était tellement forte qu'elle l'a poussée à attenter à ses jours. François, perplexe, demande :

« Pourquoi ? Mais pourquoi ? », S'exclamait-il interdit. Moi[Theldja], je n'avais qu'une seule explication : j'avais désiré m'envoler, là, sur le Marne, pour me dissoudre dans le vide !... Le vide bleu.

¹²¹ Assia Djebar cité par Chikhi Beida, *Histoires et fantaisies*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 117

Au cours de toutes ces nuits qui se succèdent désormais dans cette ville – cette ville autrefois vidée –, peut-être m’approcherai-je du pourquoi de cet autrefois car, nuit, après nuit, nous nous entrepénétrons davantage, corps et âmes à la fois, non ? »¹²²

Les mêmes sentiments vagues et fragmentés de son adolescence refont surface pendant ces nuits, tout particulièrement pendant une période où elle a souffert du vide et de l’exil. Theldja quête son désir, tente de comprendre les causes de son acte suicidaire et converse avec cet être étranger qui a éveillé en elle le souvenir de son premier amour. En outre, l’envol dont il est question dans les propos de Theldja n’est pas un envol pour mourir mais un envol qui traduit la capacité de se déplacer aisément dans le temps sans attaches et de se distancier de la présence oppressive de la société. Être dans le vide auquel aspire toujours Theldja c’est jouir, aussi, de ce regard qui rompt avec le temps et l’espace pour s’offrir le privilège de quelques déambulations mentales. Le vide est le fruit du détachement du personnage du cadre spatial et temporel dans lequel il se trouve. Dans cette perspective, nous retrouvons la réflexion de Foucault concernant les *Hétérotopies*

« qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux bien que ils soient effectivement localisables. »¹²³

Ainsi, selon Foucault, les *hétérotopies* sont des espaces réels qui existent dans un contexte spatio-temporel bien précis. Cependant, la particularité de ces lieux est qu’ils permettent au sujet de s’évader vers autres espaces, marquant une rupture spatio-temporelle. Les chambres d’hôtel où Theldja choisit de passer ses nuits acquièrent chacune une dimension particulière. En ouvrant en grand le portail des souvenirs, comme seul mécanisme d’appropriation de soi et d’identification de l’autre, l’espace hétérotopique offre au sujet parlant la possibilité de découper le temps présent au profit d’une profusion événementielle. Constituant un espace dans un autre espace, la chambre

¹²² LNS, p. 318.

¹²³ Foucault M., *Des espaces autres* est une conférence tenue devant le Cercle d’études architecturales en 1967 à Paris, cité par Husung K., *Hybridité et genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui*, l’Harmattan, 2014, p. 130.

est une hétérotopie qui présente pour Theldja le lieu de la rencontre de l'autre ¹²⁴ pour la rencontre avec soi.

Theldja se remémore ce qu'elle a toujours refoulé ; elle trouve des réponses à ce qu'elle ne pouvait pas comprendre pendant son enfance et son adolescence et elle reconnaît des êtres et le rôle qu'ils ont joué auprès d'elle. Pendant ces nuits, elle tente de suivre le flux de la parole malgré la douleur et la souffrance qu'elle draine ; en racontant, elle arrive à se soustraire à la culpabilité qu'elle ressent envers son fils Tawfiq et son mari Halim qu'elle a abandonnés en Algérie, un pays où elle n'a pas l'intention de revenir.

Au cours de la huitième nuit qu'elle passe loin de François – ce qui justifie la longueur du monologue qui n'a pas été interrompu par les scènes d'amour et de sexualité –, Theldja revient sur les nuits précédentes pour analyser et synthétiser la nature de la relation qui les unit, elle et François :

« Peu importe que nous nous parlions tant alors que nous faisons si souvent l'amour, peu importe ce flux verbal que je vous adresse depuis que je vis sous ce ciel alsacien – ce flux, quand je partirai, va tarir brusquement en moi... Ainsi je vous parle, je vous cherche, [...] mais l'important n'est pas là, François : ni dans la langue, ce Français en moi qui coule, et qui, malgré moi, serait un vain miroir tendu vers le couple que nous formons ici, ni dans ce que je ne dis pas[...] – l'important n'est pas dans les mots qui m'habitent, ni même dans les êtres qui s'effacent en moi devant vous,[...] , l'important entre vous et moi, je l'éprouverai la nuit prochaine peut-être, pour cela, ne sera-t-elle pas vraiment la dernière nuit, plutôt une intacte première nuit qui ne finira pas, l'important.... »¹²⁵

Theldja reconnaît que la présence de l'autre agit comme un amplificateur de sa mémoire ; il déterre les souvenirs les plus profondément enfouis et les plus vagues dans sa conscience. Ce que nous pouvons aussi retenir de ce passage, c'est que Theldja veut et a voulu raconter pour oublier et non pas pour vivre enfermée dans ces souvenirs et par eux ; il y a comme une intention de laisser consciemment son passé derrière elle. L'usage du terme « important » au début de chaque analyse dévoile, en premier lieu, sa volonté

¹²⁴ Ce que Theldja rencontre lors de ces nuits avec François ce n'est pas seulement cet amant mais tout un monde artistique et politique à l'exemple de Goethe de René Char, et de l'histoire de l'exode des juifs en 1939.

¹²⁵ LNS, p. 343.

de se soustraire au cadre spatio-temporel et met au jour l'intérêt du dialogue qu'elle entretient avec François pendant ces nuits. Ceci nous montre aussi que Theldja n'était pas complètement perdue dans ses réminiscences ; elle savait que toutes ces nuits font partie d'un processus d'hybridation auquel elles devront aboutir. Ainsi remet-elle en cause, sobrement, tout ce que nous, en tant que lecteur, avons pris pour primordial : ce qui est important, ce n'est pas la langue que Theldja utilise pour communiquer avec François ni ce qu'elle dit ni ce qu'elle n'arrive pas à dire ni le souvenir de ces êtres tellement proches, Tawfiq et Halim, mais qu'elle oublie pendant ces nuits ; ce qui est important pour elle, c'est d'arriver à se forger un tiers-espace où vivre avec toutes ses différences. Theldja clôt sa réflexion avec une précision intéressante : la neuvième nuit ne sera pas la dernière mais une première nuit, « plutôt une intacte première nuit qui ne finira pas ». Une nuit intacte est peut-être une nuit sans confusion et sans souvenir mais Theldja ne donne pas plus de précision sur ce point. Elle poursuit son monologue en évoquant toujours l'attirance qu'elle ressent pour François : « Quel est le secret qui, entre nous, dorénavant, se tisse ? Juste avant que les corps ne s'attirent ? Juste au moment où ma faim ne connaît nulle rémission ? »¹²⁶. Elle ajoute :

« Le secret entre nous ? Je tourne, je tourne loin de vous, je vous cherche, c'est la même la première fois que je cherche un homme, car faire ainsi l'amour attise davantage et la connaissance et le mystère... Quoi d'essentiel entre nous ? [...] Je tourne autour de quoi ? Qu'ai-je dit de moi à toi, mon amour, enfin je te tutoie nuit et jour et je ne sais plus en quelle langue je te parle... »¹²⁷.

Plusieurs questions qui paraissaient évidentes au début de ces nuits sont nuancées par Theldja pendant cette nuit : ce sont en fait des questions qui synthétisent ses vraies préoccupations et ont pour elle une portée existentielle. Le secret dont parle Theldja à plusieurs reprises, c'est la séduction de l'altérité qui la pousse à l'exil, laissant derrière elle son enfant et son mari. Ainsi, les discours de Theldja pendant ces neuf nuits indiquent-ils la progression d'une pensée dont la visée s'éclaircit de façon graduelle, créant par-là un espace textuel très fécond. Ici, il faut souligner que, parallèlement à la création de l'espace textuel, il y a la création d'un ailleurs, ou d'un entre-deux. Le texte apparaît comme un réseau complexe de rapports où chaque élément est lié à plusieurs

¹²⁶ Ibid., p. 344.

¹²⁷ Ibid., p. 345.

autres ; comme l'écrit Laurence Dahan- Gaida, « la pensée désormais, n'apparaît plus comme un processus linéaire et continu mais comme une série d'états discontinus, de signaux instantanés, d'impulsions discrètes qui peuvent être combinés selon une infinité de rapports possibles. »¹²⁸. Le texte est appréhendé selon les divers codes qui s'y croisent. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes établit un parallélisme entre les mots texte et tissu, en attirant l'attention du lecteur sur le difficile travail d'interprétation auquel il est confronté car, « perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissout... ». ¹²⁹

Le discours des nuits de Theldja illustre bien l'idée de texte-tissu car, en voulant reconstituer son passé, Theldja sombre dans une réflexion très profonde sur son être, mêlant ainsi l'événement réel à une pensée délirante et inachevée qui n'est pas étrangère à l'activité du cerveau puis que ce dernier est défini par Deleuze et Guattari comme « un ensemble complexe de connexions horizontales et d'intégrations verticales réagissant les unes sur les autres. »¹³⁰

Toutefois, ce manque d'arborescence dans les propos peut être lié au nombre neuf, lequel ne résulte pas d'un choix aléatoire¹³¹. Le chiffre neuf peut renvoyer au temps de la gestation de l'être humain, qui demeure neuf mois dans le ventre de sa mère, de la conception à la délivrance. Ce chiffre est donc le symbole de la germination donc de la vie ; il s'agit pour Theldja d'une délivrance, d'un désir de renaissance ou de co-naissance, comme elle a déjà décrit leur rencontre, elle, et François.

Theldja tente d'inventer un ailleurs dans ce présent dramatique. Les chambres qu'elle change à chaque rencontre avec son amant sont un lieu de rêve, de voyage dans le temps et de retrouvailles car ce qu'elle réalise pendant ces nuits constitue tout le passé qu'elle a refoulé et oublié. En effet, avant ces neuf nuits, Theldja n'avait jamais évoqué ses souvenirs du premier amour, du jour de la perte de son père, de la froideur de sa mère et de bien d'autres faits qu'elle a racontés dans ces chambres qui sont pour elle comme

¹²⁸ DAHAN-GAIDA, L., « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire. », Littérature & espaces. Actes du XXX Congrès de la société Française de Littérature Générale et Comparée-SFLGC- Limoges, 20-22 septembre, 2001.

¹²⁹ Barthes R., *Le plaisir du texte*, Point/Seuil, 1973, pp.100-101.

¹³⁰ Deleuze G, Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p. 196.

¹³¹ Notons que le choix de ce nombre est récurrent chez Assia Djébar. Ainsi, dans la nouvelle de « La femme en morceaux » dans *Oran Langue morte*, l'auteure choisit le chiffre neuf pour parler du délai qui a été donné à Schérazade pour parler et sauver sa vie.

un ventre, un engouffrement où elle peut s'engouffrer pour renaître. Elle a choisi neuf nuits qui correspondront à neuf étapes de la conception pour aboutir à la création d'un espace de l'entre-deux, entre Strasbourg et l'Algérie. Ainsi, si Theldja parle de nuit intacte, pour évoquer la neuvième nuit, c'est pour signifier qu'elle sera une nuit sans souvenirs, sans passé et sans rêve. Cette neuvième nuit sera axée non pas sur le passé de Theldja et de son amant François, mais sur leur présent, ce qu'ils ont pu créer comme ailleurs depuis leurs nuits précédentes. Cet ailleurs est nommé, Alsagérie, et il est composé de neuf lettres, qui correspond à neuf nuits.

La neuvième nuit s'ouvre, sans introduction, sur les propos de Theldja qui dévoile sa découverte, ou sa création pour François :

« Alsace, Algérie... Non, plutôt Alsagérie !

- Alsagérie, en quelle langue ce mot ? Dans la tienne, dans la mienne ?

Redis ce mot dans ce noir de notre chambre, redis-le ! [...]

Dis-le maintenant à ton tour, je me souviens, il y a longtemps, ou un jour à venir, peut-être, dans un lointain, dans un venir de l'avenir, je me souviendrai, en tout cas – dans l'un de mes rêves dont il ne me reste souvent qu'un bruit, à l'aube – toi, oui toi, tu apprenais ma langue !... Alors tu aurais dit, si nous l'avions inventé, ni chez toi ni chez moi, ou dans les deux parlars à la fois : « el za djé rie » ! »¹³²

« Alsagérie », l'espace de l'hybridité, est un espace propice pour recevoir et accueillir l'altérité, sans tabou aucun. Theldja demande maintes fois à François d'épeler ce mot, écoutant les sonorités avec émerveillement. Alsagérie est désormais l'ailleurs, un nouvel espace de rencontre de ces deux amants car, en se débarrassant du poids du passé qui l'a hantée, Theldja se dit prête à vivre dans cet espace autre, l'espace de la différence culturelle et langagière qui lui permet d'envisager le présent, « venir de l'avenir » ; dans cet ailleurs, se négocie la différence entre les deux amants. Toutefois, la création de cet ailleurs ne semble pas dissuader Theldja de continuer son aventure avec François ; elle choisit de disparaître, de goûter à l'errance dans un espace qu'elle rebaptise comme un espace fait de deux espaces, un espace d'échange, un tiers-espace¹³³. Dans cette

¹³² LNS, pp. 372-373.

¹³³ Tiers-espace : third-space selon Homi Bhabha.

perspective, nous évoquerons Homi Bhabha qui a expliqué le fonctionnement de cet espace hybride ou interstitiel :

« Ces espaces « interstitiels » offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société. »¹³⁴

Selon Bhabha, l'espace interstitiel est un espace où le sujet parlant abandonne toutes les limitations et les différences séparatrices entre les individus pour se concentrer sur l'articulation et la production de ces différences. Autrement dit, si la vie commune pousse les individus à s'arrêter au niveau des différences comme limites, discriminations et marginalisations, Bhabha attire l'attention sur l'importance, voire même l'urgence de se concentrer sur l'hybridité culturelle dont Djébar en fait l'éloge à travers le vocable « Alsagérie » créé par Theldja. L'espace interstitiel est le tiers-espace ou l'entre-deux qui permet aux sujets de s'approprier une nouvelle façon de parler et d'énoncer leur vécu car

« c'est ce tiers-espace qui, bien qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation assurant que la signification et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale ; qu'il est possible de s'approprier jusqu'aux signes mêmes, de les traduire, de les réhistoriciser et d'en faire une nouvelle lecture. »¹³⁵

Ainsi, le tiers-espace est-il certes un espace virtuel mais il permet de vivre la différence en bravant la constitution unitaire des cultures et des identités et en ouvrant le champ à l'échange et à la négociation des données individuelles. Dans cet espace de l'entre-deux, les individus réhabilitent la connexion entre tout ce qui constitue des parties constitutionnelles et codées par la culture ; désormais, la réflexion est orientée vers les processus de génération de la culture. C'est ce qui renverse le schéma traditionnel des rencontres qui ne portent plus sur la comparaison des différences entre les peuples mais sur la naissance de ces différences. Si nous revenons au texte de Djébar, nous y trouvons cette pensée dans l'allure de Theldja quant à la prononciation de « Alsagérie » : elle demande à François d'examiner la prononciation de ce mot : « - El ou Al, s ou z, que ta

¹³⁴ Bhabha H., *Les lieux de la culture*. Une théorie postcoloniale, op.cit, p 30.

¹³⁵ Ibid., pp. 81-82

voix le redise : Alsagérie... », « Alsagérie » : palpe mes lèvres quand je redirai ce mot qui nous résume... Tes doigts me connaissent, me regardent. »¹³⁶. Theldja demande à François de surveiller l'articulation du mot hybride, fruit de neuf lettres, comme les neuf nuits de rencontre et de conversation, qui attestera de leur complicité et de leur altérité à la fois. Donc Alsagérie est cet espace que Theldja a recherché dès le début de l'aventure. Alors qu'au début son objectif était de connaître François dans un excès d'étrangeté, d'« impersonnalité », vers la fin de la neuvième nuit, elle lui fait une déclaration floue mais très révélatrice :

*« Je te le dirai cent fois, ce mot qui n'est que pour nous, mais après, mais commence pour moi un récit. Ou disons un aveu... [...] J'aimerais tant t'aimer ! soupire-t-elle »*¹³⁷

Il s'agit d'une déclaration qui remet en cause les déclarations d'amour que Theldja a faites à François précédemment. Pourquoi le verbe « aimer » est-il conjugué au conditionnel, temps de l'incertitude ? Elle désire aimer François alors qu'elle a passé avec lui sept nuits caractérisées par une sexualité débordante. En effet, ce que peut révéler ce discours, le dernier discours nocturne avec François, c'est son incapacité de continuer cette relation parce que l'avenir de Theldja est dans son errance. Cependant, cela ne veut pas dire que cette expérience nocturne a été sans effet sur elle ; l'espace qu'elle a créé, le tiers-espace, lui a donné la parole pour parler de l'autre, de sa voix enfouie par l'histoire et par la globalisation de l'exil.

L'ailleurs qui a donné le vocable « Alsagérie », un amalgame constitué des mots Alsace et Algérie imbriqués, est le fruit de ces rencontres plus spirituelles qu'amoureuses entre François et Theldja. La chambre est un ailleurs de jonction entre deux identités diamétralement opposées. Nous dirons que le récit de Theldja sur la guerre de libération et les questions qu'elle pose à François pour frotter sa mémoire contre la sienne font partie du processus d'hybridation.

I.2.2. « La garçonnère » :

¹³⁶ Ibid, p. 374.

¹³⁷ Ibid., pp. 374-375.

L'Amant de la Chine du Nord raconte aussi une histoire d'amour entre un Chinois âgé de vingt-sept ans et une enfant française qui en avait à peine seize. La rencontre entre ces deux personnages a eu lieu sur le bac, « le bac des livres¹³⁸ » comme l'appelle la narratrice. L'attirance entre le Chinois et l'enfant a été quasiment immédiate malgré le contraste physique et vestimentaire que souligne leur description. L'enfant, une Française hardie, ne cache pas sa curiosité face à cette nouveauté que propose le bac, à savoir l'élégance du Chinois et sa richesse. En effet, « elle [l'enfant] regarde tout. Le chauffeur, l'auto, et encore lui, le Chinois. L'enfant déplacée, toujours apparait dans ces regards d'une curiosité déplacée, toujours surprenante, insatiable.¹³⁹ ». Après ce jeu de regards aussi révélateur qu'un dialogue, la discussion entre ces deux personnages ne fait qu'affirmer ce que le lecteur a déjà interprété : il s'agit d'un désir naissant, mêlant la peur et la curiosité de s'approcher de l'autre et surtout de le toucher.

La rencontre sur le bac n'est que la première d'une série de rencontres qui s'ensuivent entre le Chinois et l'enfant française. Le cadre de cette rencontre se rétrécit davantage pour ne réunir que ces deux individus. Dans la voiture du Chinois, la Léon Bollée, s'installe une première intimité poussant l'enfant à spéculer sur la main du Chinois et le chinois à toucher l'enfant et ausculter son visage. La spéculation de l'enfant sur la main du Chinois la ramène à un processus de métaphorisation de cette dernière : « La main est douce, elle n'est jamais brusque, d'une discrétion égale, d'une douceur séculaire, de la peau, de l'âme. »¹⁴⁰. D'un autre côté, le Chinois surmonte sa peur et tâte le visage de celle qu'il désire déjà : « Lui aussi a refermé ses yeux quand il a caressé ses yeux à elle, ses lèvres. La main quitte le visage, descend le long du corps. »¹⁴¹. Ainsi, cette voiture est-elle la première chambre ou le lieu clos qui a vu naître cette passion entre ceux qui vont devenir les amants du récit. La voiture va jouer un rôle très important car c'est grâce à ce tête-à-tête qu'elle leur a offert que la relation va virer rapidement vers le domaine des affects. Désormais, il ne s'agit plus d'une relation entre deux étrangers rencontrés par hasard dans un lieu public mais d'une relation de désir et de plaisir entre

¹³⁸ ACHN, p. 35.

¹³⁹ Ibid., p. 37.

¹⁴⁰ Ibid., p. 47.

¹⁴¹ Idem.

une femme et un homme. La voiture est une première chambre pour ces futurs amants, une chambre ambulante.

A considérer le terme « dehors » qui intervient plusieurs fois dans le texte (« L'enfant se détourne vers le dehors », « Il se retourne vers le dehors »), nous pouvons dire que la Léon Bollée est un dedans, un enfermement qui ne manque pas de dénoter ce qui est caché, voire même interdit. Remarquons que, dans la voiture, les deux personnages détournent la tête et regardent vers l'extérieur quand le désir est tel jusqu'à devenir peur et effroi. Le regard vers l'extérieur, vers les océans et les rizières leur rappelle leur condition et surtout cette distance à la fois ethnique et sociale qui les sépare. D'ailleurs, la narratrice tente de mettre en scène le contraste de la situation en montrant des images d'un dehors colonial, asiatique, élémentaire et miséreux :

*« Il traversent les villages du riz, d'enfants et de chiens. Les enfants jouent sur la route entre les rangées de paillotes. Ils sont gardés par ces chiens, ceux jaunes et maigres de la campagne. »*¹⁴²

Elle continue :

*« Ils[Le Chinois et l'enfant] regardent l'océan de la rizière de la Cochinchine. La plaine d'eau traversée par les petites routes droites et blanches des charrettes d'enfants. L'enfer de la chaleur immobile, monumental. L'enfant, elle parlera plus tard d'un pays indécis, d'enfance, des Flandres tropicales à peine délivrées de la mer. »*¹⁴³

Ce dehors vu d'un dedans assez particulier, la fenêtre d'une voiture, reflète la réalité imposante que ni l'enfant ni le Chinois ne peuvent l'oublier car elle demeure toujours entre eux, leur rappelant l'histoire du pays. Le dehors montre la pauvreté et l'enfance démunie ; c'est un tableau représentatif de la vie en Indochine que l'enfant gardera toujours dans sa mémoire jusqu'à en rêver. Traverser tous ces champs de riz et laisser derrière eux ce tableau connote aussi un mouvement d'éloignement et de prise de distance que le destin offre à ces deux personnages pour qu'ils puissent dire librement ce qu'ils ressentent. Cela montre que la voiture est un lieu hospitalier et que c'est grâce à elle que l'enfant parvenait à voir régulièrement le Chinois ; cependant, elle ne pouvait offrir tout l'espace auquel l'enfant aspirait. Dans la voiture, l'espace psychologique

¹⁴² Ibid., p. 46.

¹⁴³ Ibid., p. 48.

s'élargit déjà, laissant apparaître les craintes et les peurs des deux personnages qui articulent inconsciemment grâce à leur corps leurs pensées internes, inavouables et inadmissibles. Toutefois, après plusieurs rencontres dans la voiture, l'enfant, dont l'insolence en fait un être supérieur par rapport au Chinois, cherche à s'installer, à faire durer le temps avec cet amant tant recherché, un Chinois. Elle dit :

« L'enfant s'est mis contre l'homme chinois. Elle dit très bas :

- Je veux aller chez toi. Tu le sais. Pourquoi tu m'as amenée à la Cascade ?

Il la prend contre lui. Il dit :

- Par imbécilité.

Elle reste contre lui, le visage caché par lui. Elle dit :

- Je recommence à te désirer. Je te désire tu ne peux pas imaginer combien...

Il lui dit qu'il ne faut pas dire ça.

Elle promet. Jamais plus.

Et puis il dit qu'il la désire aussi, de la même façon. »¹⁴⁴

Refuser de partir avec le Chinois à la Cascade pour l'enfant, c'est refuser indirectement de le rencontrer dans un lieu public ou provisoire comme la voiture ; elle cherche l'intimité et lui ne fait qu'obéir à ses désirs. L'enfant veut se trouver dans un espace libre pour libérer son corps, une libération un peu audacieuse par rapport à son jeune âge. Aussi cette liberté s'apparente-t-elle au libertinage car, d'emblée, c'est l'enfant qui manipule délicatement le Chinois tandis que lui acquiesce au jeu avec fierté et orgueil à la fois. La narration le décrit comme un condamné : « Le chauffeur de la Léon Bollée est visible. Des rideaux blancs masquent les sièges arrière comme si cette auto transportait un condamné qu'on ne saurait regarder ». ¹⁴⁵

Le Chinois emmène l'enfant à la garçonnière. Si le premier espace, la voiture, constituait l'espace de la prise de contact, le second, où se dérouleront les épisodes de ce contact, sera un espace de communication proprement dite. Les deux espaces, voiture et garçonnière, sont des ailleurs étant donné qu'ils obéissent à la seule volonté des personnages. Le besoin d'aller avec le Chinois dans un lieu fermé et privé alors qu'elle a toujours fui les espaces clos provient de sa volonté de s'extérioriser, de créer un espace psychologique et corporel à travers lequel elle confronte tous les problèmes qu'elle et sa

¹⁴⁴ Ibid., pp. 67-68.

¹⁴⁵ Ibid., p. 67.

famille ont endurés. La première présentation de la garçonnière est donnée de manière très brève :

« Une porte.

Il ouvre cette porte.

C'est obscur.

C'est inattendu, c'est modeste. Banal. C'est rien. »¹⁴⁶

Comme cela apparaît dans ce passage, la garçonnière ne suscite pas l'émerveillement de l'enfant ; elle ne répond pas à ses attentes d'un lieu luxueux. D'abord, le vide dans ce lieu est traduit par l'espace que laisse l'écriture sur la feuille : les phrases sont hachées et incomplètes, ce qui rime avec la description péjorative du lieu : « modeste, banal, rien. ». La succession de ces adjectifs n'est pas sans importance parce qu'elle insiste sur le vide dans cet espace qui va bientôt devenir un espace, ou plus exactement un ailleurs qui concilie les oppositions.

Cependant la garçonnière ne tarde pas à attirer l'attention de l'enfant qui n'est jamais partie avec un homme dans un lieu privé : « Ça me plaît la maison, comme ça », dit-elle au Chinois. La garçonnière est un ailleurs fascinant pour l'enfant car elle y ressent à la fois la menace de l'étranger et la jouissance auprès de lui. On pourrait dire que c'est une libertine « qui veut tout, le plus, tout, vivre et mourir dans le même temps. Celle qui est au plus près du désespoir et de l'intelligence de la passion. »¹⁴⁷. Ainsi, le vide qu'évoque la description de la garçonnière est un vide recherché par la volonté du personnage et de l'auteur pour créer son propre espace, plus adapté et libéré de toutes autres choses, notamment du poids de la société et de la famille.

La recherche de cet ailleurs est devenue une priorité pour l'enfant. Il s'agit d'un ailleurs dans l'ici, un ailleurs rétrospectif investi par les fantasmes et les souvenirs du personnage. D'ailleurs, ce n'est qu'avec le Chinois qu'elle prend le temps de discuter et d'expliquer ce qu'elle ressent face à son entourage, notamment ses deux frères, Pierre et Paulo. Dans la pension Lyautey et même au lycée, l'enfant passe son temps à regarder autour d'elle ; les brefs moments de discussion qu'elle a sont ceux qu'elle partage avec son amie Hélène Lagonelle mais c'est toujours Hélène qui pose des questions auxquelles l'enfant ne donne que des réponses succinctes. Le changement d'attitude de l'enfant est

¹⁴⁶ Ibid., p. 69.

¹⁴⁷ Ibid., p. 70.

lié au changement d'espace, avec le passage d'un espace ouvert à un espace fermé. L'espace ouvert, c'est l'école et la pension Lyautey alors que l'espace fermé est un espace individualisé, soumis au pouvoir d'intériorisation du personnage. Autrement dit, ce sont des espaces de mouvance corporelle et spirituelle indépendante. A cet égard, nous pouvons citer Jean-Marc Taplin qui donne cette description : « Ces espaces [sont] comme non seulement habités par des corps mais encore comme lieux de projection ou de métaphorisation des corps et des désirs inconscients suscités ou portés par ceux-ci »¹⁴⁸.

Dans la garçonnière, l'enfant ne semble pas vouloir perdre beaucoup de temps, montrant par-là que le contact corporel est le seul motif de sa présence dans ce lieu qui acquiert immédiatement une dimension érotique. Elle se débarrasse de la peur pour laisser libre cours à son corps qui paraît connaître le lieu mieux que son propriétaire par l'exploration qu'elle en fait :

*« Par diversion sans doute, lentement, sans bruit, elle marche dans la garçonnière, elle regarde l'endroit meublé comme un hôtel de gare. Et lui il ne sait pas, il ne voit pas ces choses-là et elle l'adore pour ça. Il la regarde faire, explorer les lieux, et il ne comprend pas pourquoi. Il croit qu'elle fait se passer le temps, qu'elle occupe l'attente infernale, que c'est ça le pourquoi. »*¹⁴⁹

L'enfant erre en regardant attentivement la chambre où elle se trouve. Sa curiosité se mêle à son désir d'exploit et de triomphe ; en effet, se trouver dans cet espace répond à son désir d'émancipation. Si elle explore les lieux dans l'ignorance momentanée de la présence du Chinois, c'est pour admirer ce lieu conquis où elle pourrait expérimenter et surtout vivre son rêve de femme métisse. Cet ailleurs s'avère, dès la première rencontre, comme un lieu enveloppant et rassurant où l'enfant peut accomplir ce qu'elle ne peut faire à l'extérieur, autrement dit dehors. Après s'être introduite dans la garçonnière, sa première pensée va à son frère, qui vit dans l'effacement, « ce jeune frère qui a grandi dans l'ombre du frère criminel et qui veut chaque jour mourir et que, chaque jour, chaque nuit, elle, l'enfant, elle sauve du désespoir. »¹⁵⁰. La garçonnière ne serait que l'incarnation de cette vie de famille que l'enfant voudrait avoir, surtout pour son petit frère. A travers

¹⁴⁸ Taplin J-M., « Poétique de l'espace durassien : A partir de la chambre », AURAX-JONCHERE P, MONTANDON A., (rassemblé par), *Poétique des lieux*, CRLMC, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2004, p. 154.

¹⁴⁹ ACHN, p. 70.

¹⁵⁰ Idem.

le Chinois, l'enfant réactualise son désir envers son frère et donne à ce dernier une occasion de renaître, d'où cette référence à son frère quand elle est avec le Chinois. Elle évoque son frère pour parler de sa timidité, de sa fragilité et de sa ressemblance physique avec le Chinois ; c'est aussi l'occasion pour lui prédire un avenir meilleur auprès d'autres femmes chinoises et le sauver de l'anéantissement qu'il risque en raison de la présence de son frère aîné et de l'insouciance de sa mère. Outre son petit frère, son frère aîné et sa mère, l'enfant parle également de Thanh, le boy qui vit avec eux comme un membre de la famille. Cette garçonnière figure aussi les rêves de l'enfant d'une maison familiale calme mais elle reflète aussi le malaise qu'elle endure une fois à l'extérieur de la maison, un exutoire qui oscille entre le tragique de sa situation et la poétique de la révélation.

L'enfant a perdu sa virginité lors de sa première rencontre avec le Chinois, une défloration à laquelle elle a consenti. Il est vrai que la perte de la virginité dans ces circonstances peut connoter pour l'enfant la dévalorisation et la trahison vis-à-vis de sa famille mais, à considérer les faits, ce premier rapport sexuel nous pousse à en réexaminer l'impact sur les personnages. La narration insiste sur la couleur rouge, le saignement et la douleur que l'enfant ne ressentira pas une autre fois. Il s'agit aussi d'une mort assez particulière car elle inclut une renaissance : « Ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut-être mourir. »¹⁵¹. Dans cet ailleurs, un autre ailleurs naît ; nous parlerons d'un ailleurs psychologique. Cela peut renvoyer au sacrifice et à la délivrance du corps de l'enfant qui, désormais, fait partie de l'histoire de cette garçonnière ; elle l'habite comme son âme, comme elle habite le Chinois :

« Elle [l'enfant], elle habite déjà le Chinois. L'enfant, elle sait ça. Elle le regarde et, pour la première fois, elle découvre qu'un ailleurs a toujours été là entre elle et lui. Depuis leur premier regard. Un ailleurs protecteur, de pure immensité, lui, inviolable. »¹⁵².

L'enfant habite le Chinois et habite métonymiquement sa garçonnière qui devient par conséquence son refuge et sa fenêtre sur son intériorité, endiguée et limitée au dehors. L'enfant se projette immédiatement dans cet espace, rassurée par le sentiment qu'elle a

¹⁵¹ Ibid., p. 78.

¹⁵² Ibid., p. 83.

de son identité ; elle ne se considère pas comme une Française, mais comme une Indochinoise. La garçonnière est conçue, ainsi que l'écrit Jean-Marc Moura, comme

« Un domaine d'expérience, effectif ou imaginaire, déjà habité par d'autres et dans lequel un personnage peut pénétrer ; un phénomène d'horizon, une apparence transcendante selon laquelle la conscience qui s'éprouve limitée est vouée à projeter dans l'espace la récupération de cette absence de limites qu'elle sent en elle. »¹⁵³.

Elle réalise que l'espace où elle se trouve est un ailleurs pur, protecteur et surtout transcendantal lui permettant d'écrire l'histoire de sa famille ou, pourrions-nous dire, l'histoire de la perte de sa famille, devenue marginale à cause des siens, des Français. Raconter ce qu'elle veut écrire, c'est accepter d'en souffrir mais c'est une souffrance nécessaire pour avancer et neutraliser à jamais le malheur qui ne cesse de frapper les membres de sa famille. Elle raconte cette histoire dans la garçonnière :

« La nuit est venue. Le ciel est de plus en plus bleu, éclatant. L'enfant est loin du Chinois, vers la fontaine, allongée dans l'eau fraîche du bassin. Elle raconte l'histoire de sa vie. [...] Elle est tout entière dans cette histoire qu'elle raconte. »¹⁵⁴

En racontant l'histoire de sa mère avec le cadastre français, l'enfant ne cesse de pleurer ; c'est une espèce de catharsis que l'enfant pratique inconsciemment, ne voulant pas arrêter de parler. D'ailleurs, elle précise au Chinois qu'elle veut passer plus de temps avec lui pour parler : « Je préfère rester avec toi pour parler ensemble. »¹⁵⁵ ; et c'est pour cela qu'elle s'absente du lycée. Dans ce contexte, la parole de l'enfant est rédemptrice de sa mère sur laquelle la fatalité ne cesse de s'abattre, à tel point que celle-ci ne considère plus l'escroquerie dont elle a été victime comme un fait exceptionnel et elle dit à ses enfants « que c'était comme ça la vie. »¹⁵⁶. Par ailleurs, l'enfant trouve aussi en la garçonnière un lieu d'échange pour assouvir son désir de connaître la Chine où elle est née : « Je pourrais écouter cent fois tes histoires de la Chine... ». La garçonnière est donc un espace d'échange, de connaissance ; comme dans le roman de Djébar, les chambres d'hôtel sont des espaces de communication et de parole.

¹⁵³ Moura, J- M., *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Presse universitaires de France, 1998, p. 1.

¹⁵⁴ ACHN., p. 97.

¹⁵⁵ Ibid., p. 101.

¹⁵⁶ Ibid., p. 100.

Ecrire l'histoire de l'injustice dont sa mère a été victime, c'est aussi laisser entrevoir une lueur d'espoir en un avenir meilleur car, même si l'enfant n'a cessé de pleurer sur la folie de sa mère, elle pense que le monde peut changer. L'enfant donne l'impression de s'écouter et de se réécouter pour se préparer à l'écriture ; elle dit au Chinois : « Ça fait rien que tu n'écoutes pas. Tu peux même dormir. Raconter cette histoire, c'est pour moi plus tard l'écrire. Je ne peux m'en empêcher. »¹⁵⁷. Ainsi, la garçonnière du Chinois, éloignée du centre et de la périphérie dans lesquels l'enfant a l'habitude de se trouver, lui offre l'éloignement et le rapprochement dont elle a toujours rêvé, deux paradigmes nécessaires au développement de sa vocation d'écrivain assumant et réclamant un statut de métis.

Devenir écrivaine et réaliser son vœu de relater le récit de la vie de sa famille est une entreprise jouissive dont Duras tente de décrire les méandres à travers le personnage de l'enfant, figure de stabilité et d'instabilité à la fois. Si l'enfant prend le temps de se raconter l'histoire de sa famille, elle tente en parallèle d'approfondir une réflexion sur ses besoins psychologiques, à savoir assumer ce manque dans lequel elle a toujours vécu car, comme l'écrit Blanchot,

*« L'œuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. De là – pour une part du moins – la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un tête-à-tête avec la toute puissance solitaire de la fascination, en face de laquelle on est demeuré debout, sans la trahir et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre maîtrise. Délivrance qui, il est vrai, aura consisté à s'enfermer hors de soi. »*¹⁵⁸

Donc, selon Blanchot, le besoin d'écrire s'exprime chez l'écrivain par cette urgence qu'il ressent en lui, une urgence de dire ce qu'il ressent et ce qu'il voit. Dans la douleur, il tente de percevoir les événements qui le torturent le plus. C'est une entreprise à double tranchant parce que, d'une part, l'auteur fait face à son intériorité, souvent marquée par des déceptions et des souffrances et que, d'autre part il savoure l'effort qu'il fournit dans l'exploration et la traduction de ses profondeurs. Sentir à la fois la joie et la douleur de la délivrance, c'est le noyau de l'écriture et de l'aboutissement de l'œuvre.

¹⁵⁷ Ibid, p. 97.

¹⁵⁸ Blanchot M., *L'espace Littéraire*, Editions Gallimard, 1955, p. 57.

Cela nous aide aussi à préciser que l'attitude de l'auteur face à son intériorité lui permet d'en lire l'altérité, en tant qu'être différent. Ecrire n'est donc pas fuir ce qui nous tourmente mais, bien au contraire, ce projet consiste en la confrontation de ce qui constitue notre malheur pour nous soustraire à tout sentiment d'échec.

Pour l'enfant, raconter ce qui va constituer l'objet d'une œuvre, c'est, déjà, refuser le malheur qui frappe sa famille ; dans ce qu'elle raconte, elle dénonce l'injustice des gens du cadastre, elle pardonne à sa mère de les avoir délaissés et, surtout, elle sauve de l'anonymat et de l'oubli son petit frère, toujours indifférent et silencieux. Dire tout cela consiste, comme précise Blanchot, à s'enfermer hors de soi, non pas dans le sens de se distancier de soi-même mais de se regarder face à face pour ne pas trahir la vérité des événements.

Ainsi, l'ailleurs où l'enfant se trouve avec le Chinois, à savoir la garçonnière, est un ailleurs où elle peut se voir telle qu'elle est, voir son étrangeté sans l'appréhension de la société, une étrangeté qu'elle ne manque pas de vouloir inscrire dans le monde à travers l'écriture. C'est un ailleurs à forte valeur métonymique et métaphorique car il tente de contenir les affects en les dirigeant vers d'autres domaines ; c'est pourquoi

« [...] cet espace se repeuple, s'ouvre, et lorsqu'il se referme, c'est non seulement pour enfermer mais aussi, le cas échéant, pour protéger : une intimité, un for intérieur semblent de nouveau possible. ¹⁵⁹ ».

En définitive, la garçonnière n'est pas seulement une chambre de rendez-vous entre ces deux étrangers. La relation entre ces deux personnages est vouée à l'échec dès le début de leur histoire ; d'ailleurs le Chinois parle de mort (« Je vais acheter les disques pour quand tu seras partie en France. – Pour quand tu seras morte... C'est pareil. »), pour qualifier le départ de l'enfant en France. Mais cette précision ne les a pas éloignés l'un de l'autre ; les liens d'amour se sont fortifiés pour s'étendre à d'autres sujets tels que le mariage du Chinois, les traditions chinoises et les souvenirs et relations sociales qu'entretient l'enfant avec son entourage. A cet égard, l'ailleurs est, comme chez Djébar, un lieu où se discute l'existence des protagonistes.

¹⁵⁹Taplin J.M., « Poétique de l'espace Durassien : A partir de la chambre », op.cit, p. 159.

I.2.3. Afrique, un lieu exotique

L'Africain est un roman sur l'Afrique. Dans la narration de l'exil de son père et du sien, Le Clézio dépeint le paysage d'un monde presque idyllique, non pas dans le sens du merveilleux mais dans celui du mythe. Mais la question qui se pose d'emblée, c'est est-ce qu'il s'agit d'un exotisme porté à l'extrême ou de la mythification d'un lieu où sévissent les crimes les plus abominables contre l'humanité ? Pour commencer notre analyse, qui sera toujours axée sur les mécanismes de la création de l'ailleurs – indissociable de celle de la parole, comme chez Duras et Djébar –, nous allons commencer par la définition par l'auteur du mot « exotisme », qui occupe une place importante dans sa visée narrative :

« Je ne veux pas parler d'exotisme : les enfants sont absolument étrangers à ce vice. Non parce qu'ils voient, à travers les êtres et les choses, mais justement parce qu'ils ne voient qu'eux : un arbre, un creux de terre, une colonne de fourmis charpentières, une bande de gosses turbulents à la recherche d'un jeu, un vieillard aux yeux troubles tendant une main déchantée, une rue dans un village africain un jour de marché, c'étaient toutes les rues de tous les villages, tous les vieillards, tous les enfants, tous les arbres et toutes les fourmis. Ce trésor est toujours vivant au fond de moi, il ne peut pas être extirpé. Beaucoup plus que de simples souvenirs, il est fait de certitudes. »¹⁶⁰

Dans cet extrait de la fin du roman, le narrateur tente d'expliquer l'angle selon lequel il a présenté et développé le récit de sa vie et de la vie de son père en Afrique. Par sa définition de l'exotisme, il remet en cause son acception classique. En effet, le narrateur réclame la fidélité de son regard et il le relie directement aux expériences réelles que toute sa famille a vécues en Afrique. Son récit est fait sans le truchement des images et des discours que le colonisateur et certains écrivains ont prodigués au public. Il faut dire que l'intention première dans cette identification de l'exotisme comme synonyme de vice est de témoigner d'un grand respect pour l'autre et d'un aveu de gratitude pour l'Afrique. Chaque élément de la nature a son importance et sa place, comme le confirme le Clézio dans *L'extase matérielle* : « Ecrire pour faire le relevé typographique de ce morceau du monde [...] Tout ce qui est là [...] tout a son importance. »¹⁶¹

¹⁶⁰ L'AF, pp. 121-122.

¹⁶¹ Le Clézio J-M-G., *L'extase matérielle*, Editions Gallimard, 1967, p. 143.

Si l'auteur nie tout exotisme dans son texte en affirmant, sur un ton explicatif, qu'il s'agit d'une traduction de la réalité dans son quotidien le plus banal, direct et détaillé, c'est parce que l'exotisme a souvent été perçu comme une stratégie d'écriture, une exotisation¹⁶² pratiquée pour représenter l'étranger. D'ailleurs, cette pratique est condamnée et critiquée par le narrateur de *l'Africain* dans l'évocation de ses souvenirs d'enfance avec des enfants indigènes ; il écrit :

« Nous n'avons rien connu de ce qui a pu fabriquer l'identité un peu caricaturale des enfants élevés aux « colonies ». Si je lis les romans « coloniaux » écrits par les Anglais de cette époque, ou celle qui a précédé notre arrivée au Nigeria – Joyce Cary, par exemple, l'auteur de Missié Johnson –, je ne reconnais rien. Si je lis William Boyd, qui a passé lui aussi une partie de son enfance dans l'Ouest africain britannique, je ne reconnais rien non plus, [...]. Je ne reconnais rien de ce qu'il décrit.... »¹⁶³

C'est dénonciation virulente qui prend son point culminant à la fin du texte, quand il compare directement l'exotisme au vice. L'absurdité des faits et des histoires rapportés dans les récits présentés comme étant de l'exotisme montre qu'il s'agissait en fait dans ces écrits d'une sorte de naturalisation qui adapte cet exotisme à une politique visant à perpétuer la supériorité du regardant par la marginalisation du regardé. Cela ne fait que confirmer un discours faisant l'unanimité des colonisateurs. Par ailleurs, l'obsession de vouloir entériner l'image de l'autre comme « sauvage » ne manque pas de souligner le mépris manifesté pour lui. Selon Le Clézio, en jugeant l'Africain comme un être inférieur et en lui attribuant le statut d'animal, les occidentaux se stigmatisent eux-mêmes parce que l'image de bienfaiteurs et de civilisateurs qu'ils tentent de promouvoir dans le monde ne cache plus leurs mensonges et leurs hypocrisies. C'est leurs discours qui a « fabriqué l'identité un peu caricaturale des enfants élevés aux « colonies », selon Le Clézio. En outre, cette expression montre que la mystification des Africains pratiquée par les

¹⁶² Ce terme a été utilisé par Daniel-Henri Pageaux qui l'explique à travers l'exotisme hispanique : « [...] On peut discerner trois séries d'effets d'exotisation qui illustrent cette évolution, ce passage. On passe en effet d'une définition essentialiste, née de conflits, à une fonction ornementale (théâtre, intermède où le plaisant continue d'inférioriser l'autre). On passe de la polémique au pittoresque (l'autre inoffensif est traité comme type, personnage à valeur plastique). On passe enfin de la caricature (schématisation conjurant l'angoisse) à l'accessoire. Il y a dédramatisation, domestication, acculturation [...], naturalisation ». Pageaux D.H., « Exotismes d'hier et d'aujourd'hui », Aubès F, & Marcillo F., (sous la dir), *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Klincksiek, 2011, p. 99.

¹⁶³L'AF, pp. 22-23.

occidentaux a fini par atteindre même leur race qui est, désormais, soumise à des dérogations.

Cependant la notion d'exotisme n'a pas toujours eu des connotations péjoratives ; la définition de l'exotisme ne devrait pas être éloignée d'une réflexion sur l'être humain et sur sa différence. Dans son *Essai sur l'Exotisme*, Victor Segalen en donne la définition suivante :

« Exotisme : qu'il soit bien dit que moi-même je n'entends par là qu'une chose, mais universelle : le sentiment que j'ai du Divers. [...] Je conviens de nommer « Divers » tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre ; c'est-à-dire, dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la part du Divers essentiel que chacun de ces termes recèle. »¹⁶⁴

Ainsi, cette définition ne présente-t-elle pas l'exotisme comme un discours monopolisant et exterminant la différence de l'autre. Au contraire, c'est la contemplation et la sensation que crée cette différence chez celui qui regarde. Cette différence, Segalen l'enveloppe dans le mot « Divers » qui renvoie à la diversité humaine dans ses aspects aussi bien positifs que négatifs ; autrement dit, traduire le Divers, c'est prêter attention à tous les phénomènes de l'altérité. La démarche de Segalen pour rendre compte de l'objectif ainsi que de l'objet de l'exotisme l'amène à en énumérer quelques éléments, à savoir, l'insolite, le mystérieux, l'inattendu, le surhumain, etc., comme des figures dignes de connaissance et de reconnaissance car c'est ici que réside le pouvoir de séduction et de différence propre à chacun. De même, Le Clézio, en critiquant l'exotisme pratiqué par défense et par orgueil, montre comment il a pu écrire un récit sans laisser les colonisateurs se pavaner dans leur supériorité prétendue, un récit où chaque chose vaut pour ce qu'elle est réellement. Il décrit dans une simplicité presque banale la vieillesse, l'enfance, la nature et les constructions humaines, et c'est cette description, écrit-il, qui présente la réalité puisqu'il s'agit d'une certitude qui ne risque pas d'être démentie par un autre regard.

¹⁶⁴Segalen Victor, *Essai sur l'exotisme*, cité par Marc Gontard in, *Imaginaire de l'autre : Khatibi et la mémoire littéraire*, l'Harmattan, 1987, p. 68.

Le Divers s'avère être une notion naturelle, issue de la spontanéité de l'être humain. Elle ne se soumet dans sa présentation à aucun principe artificiel contraignant l'auteur à vouloir détourner ou embellir les détails étrangers et inhumains de l'histoire. Telle est l'intention de Le Clézio qui fixe sa caméra sur l'Afrique, une caméra orientée selon les yeux de l'enfant qu'il était, raison pour laquelle il réclame, tout au long de sa narration, la véracité et le réalisme.

Tout d'abord, la présentation du récit de *L'Africain* met en exergue les éléments de la sensation exotique¹⁶⁵ de l'écrivain ; les éléments les plus minimes font l'objet d'une narration très minutieuse, à l'exemple du chapitre sur les termites et les fourmis qui, d'emblée, paraît comme une référence à leur existence massive sur le continent. Cependant, après la lecture, il s'avère que cette référence montre les enjeux ontologiques de la description de ces insectes minuscules. Le narrateur montre comment il a appris à écouter et à circuler à travers le mythe des termites et des fourmis que les enfants des indigènes ont beaucoup développé. Se lancer dans la destruction des termitières et défier ces insectes en revenant chaque jour pour leur jeter des pierres afin d'écouter le bruit caverneux des termites affolées a libéré le corps de ces enfants en leur redonnant confiance en eux-mêmes. Ce que faisaient le narrateur et son frère, c'était par imitation des indigènes qui n'avaient pas peur de l'inconnu, comme il tente de l'expliquer :

« C'était un jeu. Était-ce un jeu ? Nous nous sentions pleins de puissance. Je m'en souviens aujourd'hui, non pas comme d'un divertissement sadique de sale gosse – la cruauté gratuite que des petits garçons peuvent aimer exercer contre une forme de vie sans défense, couper les pattes des doryphores, écraser les crapauds dans l'angle d'une porte – mais d'une sorte de possession, que nous inspiraient l'étendue de la savane, la proximité de la forêt, la fureur du ciel et des orages. »¹⁶⁶

La savane, pour le narrateur et son frère est devenue une école, non pas celle où ils apprennent à lire et à écrire mais celle où ils découvrent la vie tout en se redécouvrant. L'immensité des arbres et la diversité des plantes ne les ont pas effrayés ; ils regardent cette nouveauté avec émerveillement et admiration car tout était excessif. Faire face à la différence et l'accepter comme telle épargne au sujet de vivre la frustration et la faiblesse

¹⁶⁵ « Toute l'étude ne portera que sur des sensations, traitées en quelque sorte comme des entités irréductibles. » Segalen Victor, Idem.

¹⁶⁶ L'AF, p. 32.

de ne pas pouvoir l'affronter ; c'est pour cela que le narrateur peint le tableau de cette confrontation qui confirme l'utilité de l'autre. Dans ce semblant-jeu contre les citadelles des termites et des fourmis, ces deux personnages refont connaissance avec leurs corps qui étaient habitués à la claustrophobie en France ; ils ont ressenti pour la première fois la capacité physique d'un être humain, ce qui leur procure un sentiment de plénitude et de sérénité jamais ressenti.

Les autres chapitres traduisent aussi cette volonté du Divers. Le premier chapitre est axé sur le corps que nous allons analyser dans la deuxième partie de ce travail, puis viennent les autres chapitres qui se penchent sur l'univers africain : la faune, la flore, les traditions et le mode de vie des Africains. La sensation éprouvée a été la génératrice de cet univers émotionnel et mythique où les scènes de vie douloureuse deviennent autant de réflexions sur l'humanité entière, sur la marginalisation, sur le rebut et les préjugés dont elle est victime. Ainsi, le visage de la douleur et du dépérissement physique de cette population colonisée ne doit-il pas pousser le regardant à la confiner dans le mépris et l'intolérance ; bien au contraire, il s'agit de réfléchir sur la dévalorisation de l'homme et sa déshumanisation :

« La proximité physique avec ce pays, ce sentiment que seul procure le contact avec l'homme dans toute sa réalité souffrante, l'odeur de la peau, la sueur, le sang, la douleur, l'espoir, la petite flamme de lumière qui s'allume parfois dans le regard d'un malade, lorsque la fièvre s'éloigne, ou cette seconde infinie durant laquelle le médecin voit s'éteindre la vie sur la pupille d'un agonisant – tout cela l'avait emporté, électrisé au commencement... »¹⁶⁷

Les couleurs sombres de ce tableau de l'humanité humiliée n'ont pas convaincu l'Africain d'abandonner cette population et de regagner l'Europe. Bien au contraire, la proximité de ces êtres n'a fait que renforcer son admiration pour cette différence assumée ; en effet, si la maladie détruit les Africains, leur faiblesse doit être une raison pour les aider à réfléchir sur la condition de l'homme africain et la duplicité du discours colonial. En outre, supporter le spectacle des horreurs en Guyane et au Cameroun et pouvoir l'emporter dans des photos, c'est accepter l'autre quelle que soit sa différence.

¹⁶⁷ Ibid., p. 103.

La vie de ce médecin, l'Africain, le père du narrateur, au milieu des maladies inguérissables et en l'absence de tout moyen de confort, l'a toujours poussé à vouloir connaître davantage ce continent qui ne cesse de l'étonner. Epanoui et reconnaissant, l'Africain, qui a vécu cette expérience pendant vingt ans, regarde et sent la différence ; il est envahi par cette « ivresse du sujet à concevoir son objet, à se connaître différent du sujet, à sentir le Divers. »¹⁶⁸. Une évidence s'impose donc à nous : vivre avec la différence émane d'une éthique qui amène le sujet à se tenir respectueusement devant l'implacable réalité africaine en la considérant non pas comme une fatalité mais comme « [...] un trésor d'humanité, quelque chose de puissant et de généreux, tel un sang pulsé dans de jeunes artères. »¹⁶⁹. L'éthique de l'Africain a fait de son lieu d'exil un lieu mythique, un lieu d'humanisme où il renaît et apprend, pour la première fois, à voir et sentir la vie autour de lui.

A l'instar de son père, le narrateur est ébloui pas la vie en Afrique, notamment par la nature africaine qu'il ne manque pas d'esthétiser et même de mythifier :

« En Afrique, l'impudeur des corps était magnifique. Elle donnait du champ, de la profondeur, elle multipliait les sensations. Elle tendait un réseau humain autour de moi. Elle s'harmonisait avec le pays Ibo [...]. Elle brillait dans ces noms qui entraient en moi et qui signifiaient beaucoup plus que des noms de lieux [...]. Elle imprégnait la muraille de la forêt pluvieuse qui nous enserrait de toutes parts. »¹⁷⁰

L'Afrique n'est pas un continent ordinaire pour ce narrateur ; c'est un continent de rêve et de sensations fortes qui dessinent des liens de partage et de fusion avec tous ses éléments. Symbole de générosité, l'Afrique est métaphorisée et comparée à une femme, belle, violente mais tendre et accueillante ; une métaphore qui épouse bien le désir qu'il ressent dès sa première arrivée dans ce continent. La nudité des corps brise les limites de race et de classe que la colonisation tente d'instaurer pour maintenir cette image ancestrale de l'homme noir : un homme sauvage. Ainsi, le narrateur ne peut-il rester insensible face à la réalité et à la proximité de la différence qu'il charge de signifiants révélateurs d'un ailleurs exotique (l'Afrique « tendait, s'harmonisait, brillait, imprégnait ») qui mettent au jour son état émotionnel et rattachent, par la suite, ce lieu au

¹⁶⁸ Segalen V., op.cit, p.24.

¹⁶⁹ L'AF, p. 92.

¹⁷⁰ Segalen V., op.cit, p. 13.

mythe. Désormais, ce sont l'harmonie, la brillance et l'accord qui caractériseront la vie du narrateur, malgré les manques et les privations.

En Afrique, le narrateur et son frère ne vont plus à l'école et les restrictions de leur père sont insupportables pour des enfants accoutumés à être obéis ; en effet, ils ne supportent pas de

« [...] se lever tôt, faire aussitôt son lit, se laver à l'eau froide dans le bac de zinc, dont il fallait garder l'eau savonneuse pour mettre à tremper chaussettes et caleçons. »¹⁷¹

Cela montre que la vie n'était pas toujours facile en Afrique ; ces deux enfants ont fait face à des dangers qu'ils n'ont jamais cru pouvoir vaincre mais ils ont réussi tant bien que mal à vivre cette expérience ; et le narrateur avoue que « les jours d'Ogoja étaient devenus mon trésor, le passé lumineux que je ne pouvais pas perdre. »¹⁷² .

Un trésor, l'Afrique l'est aux yeux de ces deux enfants, notamment le narrateur qui ponctue chaque geste, chaque image, chaque son et chaque mot ; rien n'est ignoré car chacun de ces éléments représente un savoir-faire rare, voire même inouï, surtout qu'il s'agit d'un espace qui, depuis longtemps, connaît la misère dans tous ses aspects. Ainsi, la description de cet univers est-elle méticuleuse et fabuleuse à la fois, comme en témoigne ce souvenir sur la foudre :

« Un après-midi, mon père opérait dans l'hôpital quand la foudre est entrée par la porte et s'est répandue sur le sol sans un bruit, faisant fondre les pieds métalliques de la table d'opération et brûlant les semelles en caoutchouc des sandales de mon père, puis l'éclair s'est rassemblé et a fui par où il est entré, comme un ectoplasme, pour rejoindre le fond du ciel. La réalité était dans les légendes. »¹⁷³

La foudre entre tel un fantôme dans la salle d'opération, elle brise les pieds métalliques de la table et brûle les semelles en caoutchouc de l'Africain avant de repartir. La foudre est symbolique des forces inconnues de ce continent ; elle opère en silence, furtivement, comme un « ectoplasme ». Il s'agit peut-être d'une légende mais elle suscite l'enthousiasme et la curiosité du narrateur à vouloir s'approcher de la nature et toucher du doigt sa force et sa violence ; les récits merveilleux sont d'un apport indéniable pour

¹⁷¹ L'AF., p.28.

¹⁷² Ibid., p.24.

¹⁷³ Ibid, p. 20-21.

le moral des enfants. En outre, le narrateur, qui a vécu précédemment dans le confinement spatial, se retrouve en Afrique face à cette nature luxuriante qui révèle en lui le sens de l'observation et de la réflexion. A cet égard, Segalen affirme que vouloir esthétiser la différence est aussi une science, « c'est la science à la fois du spectacle ; c'est le plus merveilleux outil de connaissance (...). C'est la vision propre du monde. »¹⁷⁴. Certes, mythifier l'Afrique n'était pas dans la volonté de l'Africain ni celle de son fils, le narrateur ; il s'agit uniquement pour eux de raconter un vécu où la vie est faite de rencontres, de réflexion et de reconnaissance, d'où la redondance du mot « trésor » dans le texte ; en effet, dit-il, « c'est ici, dans ce décor, que j'ai vécu les moments de ma vie sauvage, libre, presque dangereuse. Une liberté de mouvement, de pensée et d'émotion que je n'ai plus jamais connue ensuite. »¹⁷⁵

L'espace d'exil, de guerre et de maladie est devenu un ailleurs pour cette famille, non pas un ailleurs inventé ou imaginaire mais un ailleurs de repos et d'apprentissage de la vie. Cela montre bien que l'Afrique est un lieu de retrouvailles des sens restés longtemps inertes et perdus ; en rééduquant ses sens, le sujet retrouve la parole qui était tapie dans le silence. Ces sens donnent du sens à la vie, même si ce qui est senti, vu ou touché relève d'une réalité évidente à laquelle le sujet ne donne pas d'importance. Mais dans le cas du narrateur, qui se souvient de s'être bouché les oreilles pour ne pas entendre le bruit des fusillades et d'avoir été privé de sortir et de voir le monde en France, se retrouver dans ce continent, c'est se rapprocher de la vie et fuir la chosification à laquelle il était réduit. Après plusieurs années en Afrique, le narrateur décrit ainsi la naissance de cet ailleurs :

« Aujourd'hui, j'existe, je voyage, j'ai à mon tour fondé une famille, je me suis enraciné dans d'autres lieux. Pourtant, à chaque instant, comme une substance éthérée qui circule entre les parois du réel, je suis transpercé par le temps d'autrefois, à Ogoja. par bouffées, cela me submerge et m'étourdit. Non pas seulement cette mémoire d'enfants, extraordinairement précise pour toutes les sensations, les odeurs, les goûts, l'impression de relief ou de vide, le sentiment de la durée. »¹⁷⁶

¹⁷⁴ Segalen Victor, op.cit, p. 70.

¹⁷⁵ L'AF, p. 24.

¹⁷⁶ Ibid., p. 122.

Un ailleurs pour un avenir meilleur, un avenir d'ouverture et de reconnaissance ; c'est là le secret de la description des sensations à laquelle le narrateur accorde toute son importance ; explique pourquoi il ressent continuellement le même émerveillement et les mêmes frissons pour l'Afrique. Ces sentiments opèrent comme par magie car ils sont présents avec une force, une intensité et une précision telles que le narrateur dit être « transpercé », « submergé » et « étourdi » par le temps, par cet ailleurs toujours présent et authentique qui l'habite. L'Afrique est d'ores et déjà un ailleurs sublime, irrésistible, que la mémoire méticuleuse du narrateur ré-enchanter à chaque souvenir.

Le souvenir est toujours ardent grâce aux sentiments qui le véhiculent ; ce sont des sentiments que le personnage a ressentis et non pas créés pour les besoins de la narration ; cette intention apparaît dès le début de l'histoire :

« Quand on est enfant, on n'utilise pas de mots (et les mots ne sont pas usés). Je suis en ce temps-là très loin des adjectifs, des substantifs. Je ne peux pas dire ni même penser : admirable, immense, puissance. Mais je suis capable de le ressentir. A quel point les arbres aux troncs rectilignes s'élancent vers la voûte nocturne fermée au-dessus de moi, enfermant comme dans un tunnel la brèche de la route de latérite qui va de Ogoja vers Obudu, à quel point dans les clairières des villages je ressens les corps nus, brillants de sueur [...], tout cela qui forme un ensemble cohérent, dénué de mensonge. »¹⁷⁷

Ainsi le narrateur a voulu rendre perceptible le paysage africain mais cette perception est tributaire des sensations et non pas des mots. Enfant, il n'a pu traduire ce qu'il voyait à travers les mots et les expressions ; il lui suffisait de se sentir proche des choses pour pouvoir plus tard en restituer les sons et les mouvements, comme il l'affirme dans *L'inconnu sur la terre* : « Faire de la musique avec mes mots, pour embellir mon langage et lui permettre de rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule. »¹⁷⁸. De ce fait, l'écriture est spontanée et donne l'impression de vouloir suggérer et non pas d'analyser, surtout qu'il s'agit de sensations abstraites. C'est la souplesse et la fantaisie de l'imagination qui animent et personnifient l'impalpable et l'immobile, ce qu'il essaie de traduire ainsi :

¹⁷⁷ Ibid., p.14.

¹⁷⁸ Le Clézio J.M.G., *Inconnu sur la terre*, Editions Gallimard, 1978, p. 309.

« Je vais regarder la fièvre monter dans le ciel du crépuscule, les éclairs courir en silence entre les écailles grises des nuages auréolés de feu. Quand la nuit sera noire, j'écouterai les pas du tonnerre, de proche en proche, l'onde qui fait vaciller mon hamac et souffle sur la flamme de ma lampe. »¹⁷⁹.

Cet exemple décrit comment la nature peut se préparer sournoisement et intelligemment, rendant tout ce qui nous entoure digne de contemplation et de réflexion. Les métaphores contenues dans ce passage sont des métaphores sur la substance du son auquel il faut donner de l'importance car il ouvre les portes de la curiosité et peut déboucher, comme c'est le cas pour le narrateur, sur une communion avec la nature. En outre, nous percevons une certaine crainte dans l'évocation de ces sens, en l'occurrence l'ouïe et la vue, mais, en parallèle, l'énonciateur rend audible ce que fait la nature de façon silencieuse et il semble apprécier cette affinité qu'il développe avec elle : « Je vais regarder, quand la nuit sera noire », ce qui montre une fréquence et un rythme régulateurs dans cet acte.

Certes, il s'agit d'images peu vraisemblables mais le but de leur tonalité est de camper cette atmosphère d'un espace plein de dynamisme et de mouvements ; c'est un espace dense qui jouit amplement de sa nature, une nature au sein de laquelle l'être humain doit mobiliser tous ses sens pour en percevoir le jeu et l'enjeu. Le narrateur veut nous transmettre tout le plaisir de la communication qu'il entretenait tacitement avec l'Afrique. Cette volonté de créer des images et des sensations est soutenue par l'évocation des photos prises par son père pendant leur présence en Afrique – nous reviendrons en détail sur les photographies dans la troisième partie de ce travail –, ce qui témoigne d'une poétisation interne du récit.

A travers cette écriture, Le Clézio a tenté de capter des analogies pour les rapporter au lecteur et lui permettre de les sentir à son tour. Pour l'enfant qu'il était et qui jetait un regard innocent sur l'espace, l'Afrique n'est pas uniquement un monde où tout est excessif, un monde sauvage, nu, primitif et violent. Le Clézio le rebâtit comme autre monde tellement différent qu'il devient un monde mythique. L'Afrique devient ainsi un espace digne des espaces des contes merveilleux, qui ponctue la trajectoire du héros et influe sur son apprentissage. Lieu exceptionnel, l'Afrique fut très généreuse, c'est grâce

¹⁷⁹ L'AF, p. 120.

à elle que Le Clézio se met à écrire et à écouter la voix de la nature mais il reconnaît l'ambivalence du sentiment qu'elle lui inspirait :

« L'Afrique était puissante. Pour l'enfant que j'étais, la violence était générale, indiscutable. Elle donnait de l'enthousiasme. Il est difficile d'en parler aujourd'hui, après tant de catastrophe et d'abandon. Peu d'Européens ont connu ce sentiment. »¹⁸⁰

Pour garder l'image de cette Afrique mythique et forte, notamment face aux ravages qu'elle a subis, surtout suite aux guerres tribales suscitées par les colons et qui la phagocytèrent, Le Clézio préfère évoquer ce lieu comme un rêve, un rêve qu'il a fait et qui demeure inaccessible aux autres, un rêve qui n'est pas le fruit d'une nostalgie répressive mais qui fait appel à la mémoire enfantine, une mémoire vive, une mémoire de héros ; d'ailleurs, la plupart de ses romans, à l'exemple de *L'Inconnu sur la terre* ou *Mondo et autres histoires*, racontent l'histoire d'enfants-héros. Il préfère transposer son vécu dans le monde des rêves pour mieux le préserver des mensonges et l'instituer, par la suite, comme une utopie car « les souvenirs trompent, sans doute. Cette vie de liberté totale, je l'aurai sans doute rêvée plutôt que vécue. »¹⁸¹. Le regard de l'enfant est pur, sans les préjugés que le monde adulte impose de façon dogmatique : « L'arrivée en Afrique a été pour moi l'entrée dans l'antichambre du monde adulte. »¹⁸². C'est là une vérité prononcée par un enfant, un être peu enclin au mensonge et à l'hypocrisie.

Dans ce regard rétrospectif, l'Afrique est magnifiée par les yeux d'un enfant de huit ans ; elle devient la métaphore de l'amour, du manque et du désir car, « parfois, au cours de leur [son père et sa mère] route à travers les montagnes, les nuits sont violentes, brûlantes, sexuées »¹⁸³, « l'Afrique à la fois sauvage et très humaine est leur nuit de noces. Tout le jour, le soleil a brûlé leur corps, ils sont pleins d'une force électrique incomparable. »¹⁸⁴. La description est presque utopique, son exubérance suscite la réflexion du lecteur quant à la symbolique de ce lieu et de ses habitants. En effet, nous pouvons parler d'une sorte d'exagération dans la narration de la force et de la violence conjuguées à un bonheur et à une sérénité illimitée d'une part, mais aussi de la volonté du narrateur de remettre en cause la politique européenne pratiquée en Afrique en période

¹⁸⁰ Ibid., p.21.

¹⁸¹ Ibid., p.24.

¹⁸² Ibid., p.54.

¹⁸³ Ibid., p.87.

¹⁸⁴ Ibid., p.89.

de guerre. La création de l'utopie, comme exagération et hyperbole, fait naître dans le récit des questions existentialistes sur la barbarie et la dépossession dont sont victimes les Africains.¹⁸⁵ En effet,

« il est donc certain que Le Clézio a recours aux représentations de l'exotisme et de l'altérité malgré son refus de l'étiquette d'écrivain exotique. Mais ce refus se justifie d'une certaine manière en ce que ces notions marquent son point de départ dans l'élaboration de l'utopie, fournissant le pont qui franchit l'espace entre nous et les autres. Si l'on renonce aux perspectives exotiques après l'insertion dans la culture différente, et qu'on cherche à comprendre l'autre, une version beaucoup plus réelle et vraie de la vie parfaite peut apparaître. Sinon, seule la déception face aux idéaux européenocentriques se produira, ce qui justifie donc la méfiance de Le Clezio à l'égard de l'exotisme. C'est l'acceptation de l'autre qui est le principe essentiel de la création utopique »¹⁸⁶

Cette intention utopique, Le Clézio la reconnaît dans ce récit, notamment à travers l'expression « la réalité était dans les légendes. »¹⁸⁷. Ainsi se dessine le projet de l'Africain, aussi intime qu'universel, et dont la finalité est de souligner la force de l'autre, qui demeure toujours inaccessible, irréductible et perpétuellement inconnu. Un univers utopique est un ailleurs où s'aiguise l'observation de l'autre pour une meilleure reconnaissance de ses propriétés, c'est aussi un espace de réconciliation et de rêve ; Le Clézio avoue en effet que

« C'est à l'Afrique que je veux revenir sans cesse, à ma mémoire d'enfant. A la source de mes sentiments et de mes déterminations. Le monde change, c'est vrai, et celui qui est debout là-bas au milieu de la plaine d'herbes hautes, dans le souffle chaud qui apporte les odeurs de la savane, le bruit aigu de la forêt, sentant sur ses lèvres l'humidité du ciel et des nuages, celui-là est si loin de moi qu'aucune histoire, aucun voyage ne me permettra de le rejoindre. »¹⁸⁸

Ce passage indique clairement les contraintes du temps et de l'espace qui empêchent l'auteur de revivre son enfance et de ressentir la jouissance des découvertes,

¹⁸⁵ Voir Deleuze.G, Guattari.F., *Qu'est-ce que la philosophie ?* op.cit.

Selon ces deux auteurs, le recours à l'utopie permet de faire la jonction entre la philosophie, la politique et la critique.

¹⁸⁶ DUTTON J., *Le chercheur d'or et d'ailleurs, l'Utopie de J.M.G Le Clézio*, L'Harmattan, 2003, p. 97.

¹⁸⁷ L'AF, 97.

¹⁸⁸ Ibid., p.119.

des retrouvailles pour retourner à la source, la nature. Se pose alors la question de savoir comment arriver à ressusciter cette jouissance. La seule et unique solution qui pourra recréer ce passé, c'est l'utopie qui valorise le bonheur des origines et du paradis perdus dans le passé ; la représentation utopique d'un passé encourage non seulement une croyance dans l'existence d'un espoir pour un monde meilleur mais aussi le désir de projeter dans une société future des aspects positifs permettant la création d'une réflexion sur la nature des relations humaines dont le texte littéraire ne cesse d'en définir la diversité.

Selon Jacqueline Dutton, auteure d'un livre sur Le Clézio, *Le chercheur d'or et d'ailleurs*, le recours à l'utopie a permis à l'écrivain d'échapper au piège de la modernité et d'aboutir à la condamnation du colonialisme. En effet, l'utopie va à l'encontre des projets usurpateurs de la colonisation ; elle en est une dénonciation. Elle est réalisée de façon inconsciente par Le Clézio, qui avoue ne rien comprendre aux principes et aux théories de l'utopie. C'est une chose assez naturelle pour lui car il admet que, « maintenant je suis beaucoup plus conscient de ce que c'est, alors que je ne l'étais pas au départ ; c'était un thème que je ne connaissais pas. »¹⁸⁹. L'utopie a jumelé des regards opposés, critique vs imaginaire, prospectif vs rétrospectif étant donné que son but n'était pas de montrer l'irréalisation de ce monde ni d'étaler des sentiments de nostalgie que l'auteur affirme n'avoir jamais ressentis¹⁹⁰ ou de regretter la perte du paradis que constituaient ces espaces. Il s'agit de tenter de réaliser un paradis sur terre, de croire en la possibilité de revivre ces moments et de restituer à ces peuples ce qui leur a été arraché par la force mais toujours sous le couvert de la civilisation. A cet égard Le Clézio déclare que si « [...] on dit "c'est une utopie", c'est une façon de dire "c'est irréalisable". Là, pour moi, c'est le contraire. J'ai le sentiment que l'utopie a été réalisée et donc il y a un modèle existant et on peut se référer à ce modèle qui puisse être valable même pour une société compliquée... »¹⁹¹

D'après cette analyse, la création de l'ailleurs dans ce récit, c'est déjà la narration de cette « biographie » qui tente d'accéder aux souvenirs au fil d'une écriture fragmentée

¹⁸⁹ Dutton Jacqueline, *Le chercheur d'or et d'ailleurs, L'Utopie de J.M.G Le Clézio*, op.cit, p. 280.

¹⁹⁰ Ibid, entretien privé avec J.M.G Le Clézio, Paris, le 29 Mai 1997 ,in *Le chercheur d'or et d'ailleurs*, op.cit.

¹⁹¹ Ibid., p. 218.

et partagée entre un regard rétrospectif et un regard prospectif et qui interpelle le lecteur dans l'acte de création littéraire.

Dans ce chapitre, nous avons montré que la déterritorialisation n'est pas uniquement un changement spatial, mais également un changement de l'être lui-même, qui découvre l'étrangeté de l'espace en même temps que la découverte de sa propre étrangeté. En effet, quelles que soient les barrières qui existent dans cet espace, il est conçu par nos trois écrivains comme une ouverture sur un monde hétérogène, toujours inconnu mais dynamique. L'espace de l'autre, s'il est un monde où l'altérité de soi-même se découvre consciemment, il est aussi la preuve que l'autre ne fait pas seulement partie de l'extériorité mais qu'il est une intériorité longtemps réfutée et négligée.

Face à cette découverte à la fois humaine et spatiale, les personnages tentent de saisir ces lignes de correspondances et d'échanges pour créer des ailleurs où la communication ne sera pas interrompue par des codes et des normes ségrégatives et où les personnages sauront créer des extensions et des prolongements dans leurs relations avec l'altérité.

Les chambres d'hôtel, la garçonnière, Ogoja et Banso sont des ailleurs où les auteurs ont excellé dans la représentation des enjeux littéraires et psychologiques. Il s'agit de trouver son propre espace de rencontre, comme une ouverture sur l'autre et sur soi-même, de savoir prêter attention à l'autre et tenter de trouver l'espace idéal de la rencontre qui n'est en fin de compte qu'un espace réel, existant mais que l'histoire, la politique et même la société ont essayé de bannir ; il s'agit de fustiger les idéologies aberrantes.

Conclusion :

Au terme de cette partie sur l'espace de la rencontre, nous pouvons dire que l'altérité spatiale est un amplificateur de l'altérité humaine. La mise en œuvre d'un espace qui n'est pas le lieu d'origine des écrivains, sachant que Duras et Le Clézio viennent de la France et Djébar de l'Algérie, montre que l'espace est moins déterminé par ses frontières que par la mémoire qui fait toute la différence.

Le traitement de l'espace dans les trois romans obéit à la volonté des écrivains d'attirer l'attention sur l'importance de l'hétérogénéité spatiale, laquelle crée plus de diversité culturelle que de tensions idéologiques. Nous avons vu comment le choix de Strasbourg a permis à Djébar de frotter la mémoire individuelle à la mémoire collective pour laisser jaillir une parole nomade, qui franchira les limites et les frontières pour laisser naître d'autres espaces de vie, des espaces de l'entre-deux. De même, Le Clézio tente de réhabiliter les lois du cosmos ; à travers le lignage de son texte, il décrit l'Afrique jusqu'alors bafouée par les plumes de certains écrivains de l'exotisme. Il met l'accent sur l'étrangeté spatiale comme visage de l'altérité humaine. Ici, c'est le passé et le présent qui se heurtent pour dénoncer les mensonges et restituer la vérité du continent africain. Ainsi, l'espace colonial peut-il être un espace de rencontres et d'échanges, mais il dessine par une certaine idéologie discriminatoire des espaces lisses et des espaces striés. Même si entre ces deux espaces la distinction se révèle absurde, l'observation permet au lecteur de mesurer les raisons de l'écart et, partant, de déduire l'inefficacité de la séparation. Et c'est cette déduction sur les frontières entre les espaces que Lotman appelle la sémiosphère. Autrement dit, opposition de l'intérieur et de l'extérieur, ou du centre et de la périphérie, acquiert une importance dans l'espace interstitiel qu'elle fait naître, un espace qui n'a de pouvoir que celui de l'être humain.

La transgression des frontières se fait par la création d'un ailleurs, autrement dit d'un tiers-espace où se permettent toutes les relations avec l'Autre. Il s'agit d'un mouvement de quête qui se fait dans la clandestinité, mais avec beaucoup de méticulosité, ce qui reflète le désir des personnages de vivre l'étrangeté. L'ailleurs, dans les trois romans, ne renvoie pas à un lieu imaginaire mais à un lieu réel, à l'exemple de la chambre chez Djébar, qui réveille la réflexion et invite à l'errance. Donc, il suffit d'admettre et de suivre la séduction que présente l'autre pour en apprécier toute la différence et l'étrangeté.

Ainsi, l'ailleurs ne sera-t-il que le lieu de cette renaissance auprès de l'autre, un tiers-espace où les personnages s'érigent en maître dans l'observation de la relation qu'ils décident d'avoir avec l'autre.

DEUXIEME PARTIE :
VIVRE AVEC L'AUTRE : Système de relations

*« L'homme mène sur terre une vie séparée de l'être et l'identité
n'est qu'une illusion qui ne renvoie jamais qu'à une altérité infinie. »¹⁹²*

Gontard Marc, *Le moi étrange*.

¹⁹²Gontard M., *Le moi étrange, Littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan, 1993, p.42.

Dans la première partie, nous nous sommes attardée sur la valeur de l'espace de la rencontre et sur son apport dans la relation avec l'autre. De plus, nous avons vu comment un espace a été réduit en vue de la création d'un autre, certes plus petit mais dont l'envergure est illimitée. Les personnages se sont affranchis des limites du centre et de la périphérie, d'un ici et d'un maintenant toujours ancrés et imprimés par la politique, pour être dans un ailleurs qui réactualise la mémoire et lève le voile sur l'histoire.

Dans cette deuxième partie, nous allons axer notre étude sur la relation entre les différents protagonistes, autrement dit sur la relation avec l'autre. Nous l'avons appelée « système de relations » car l'altérité ne s'est pas manifestée de façon aléatoire ou prédéterminée par une idéologie quelconque mais comme le fruit d'une observation souvent draconienne du soi-même et de l'autre, dans toute son existence. Ainsi, la rencontre avec l'autre se situera-t-elle entre le global et le particulier, entre le formel et l'informel...

L'analyse de l'altérité a fait l'objet de plusieurs approches, à travers différentes disciplines, qui ont tenté, tant bien que mal, de donner une image exhaustive de l'autre mais toujours est-il que cette image est influencée par des normes appartenant à des hiérarchies politiques différentes. De ce fait, les normes en vigueur deviennent rapidement des obstacles qui radicalisent la relation entre les hommes. Pour cela, il nous semble qu'une analyse narrative et discursive nous permettra de réfléchir objectivement sur la conceptualisation de l'altérité. En effet, cette conceptualisation sera investie de réflexions littéraires, philosophiques, et phénoménologiques visant l'explication de la différence humaine ou « l'individuation » avant de tenter de schématiser la relation entre le moi et l'autre, une relation qui relève de plusieurs processus et revêt différentes formes. Les réflexions philosophiques et phénoménologiques nous ont été d'une grande aide car nous avons pu comprendre et expliquer le processus de la perception de soi et de l'autre. Ce que nous voudrions montrer, c'est que l'altérité n'est pas uniquement un ensemble de portraits et de figures issus des réflexions politiques, économiques, sociologiques et historiques, mais que c'est surtout le résultat et l'acheminement d'une perception du monde. Telle que la décrit Merleau-Ponty, la phénoménologie est « l'étude des essences », et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences, par exemple l'essence de la perception et l'essence de la conscience. Mais la phénoménologie est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on

puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité ». C'est aussi une philosophie transcendantale qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle ; c'est encore une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion, comme une « présence inaliénable. ». Ainsi la phénoménologie est-elle une description minutieuse de la perception ; pour cela, elle ne prend pas en compte tous les discours préétablis sur la conscience et la connaissance et qui peuvent influencer notre façon de comprendre et percevoir le monde. En effet, l'objectif de cette partie est de montrer que nos trois écrivains ont tenté de porter un regard neuf sur les relations humaines en privilégiant la perception et l'expérience dans l'intersubjectivité. Pour ce faire nous avons organisé cette partie en trois chapitres analysant dans chacun un aspect de l'altérité selon son apparition dans les trois romans. Ce que nous voudrions montrer, c'est que nommer et se nommer dans le monde ne peut se faire que selon une logique du divers qui instaure le sujet percevant en un sujet savant, car « le sujet percevant est en face du monde comme le savant en face de ses expériences », écrit Merleau-Ponty.

CHAPITRE 1

Différence et étrangeté.

« *Que je le veuille ou non, que je le sache ou pas, je suis un étranger par rapport à une extranéité à la fois interne et externe, laquelle a toujours scindé l'unité, la pureté de mes origines.* »¹⁹³

Khatibi Abdelkebir, *Les figures de l'étranger dans la littérature française*

L'altérité dans les trois romans que nous analysons est tributaire de plusieurs paramètres et elle est génératrice de diverses images et positions. Commençons d'abord par l'examen du statut des personnages qui refusent la représentation pour une présentation et une légitimation de ce qu'ils sont et de ce qu'ils ressentent. Ce sont des personnages, femmes et hommes, qui vivent des situations très complexes ; il y en a qui sont étrangers aux lieux et d'autres qui sont différents par leur mode de vie et leur manière d'être. Il va sans dire que cette présentation est pleine d'écueils parce qu'elle va souvent à l'encontre du Même.

Contre toute volonté d'uniformisation dictée par des intérêts idéologiques, les écrivains et philosophes réclament, par le biais de récits modernes, le droit d'exister différemment¹⁹⁴, en prônant l'incertain et l'indéterminé. Ils tentent tout pour préserver leur moi de l'emprise collective, qu'elle soit d'origine sociale, raciale ou coloniale. Pour mettre en œuvre la singularité de l'être humain, Le Clézio, Djébar et Duras tentent de

¹⁹³Khatibi Abdelkebir, *Les figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, éd. Denoël, 1987, p30.

¹⁹⁴ Cette attitude est caractéristique des écrivains de la fin du XXème siècle, appelés postmodernes. Selon Tonnet-Lacroix, ces écrivains se méfient des grands systèmes totalisants : « Le renouveau des préoccupations éthiques (en particulier avec la question du mal) explique l'audience que trouvent dans les années quatre-vingt l'œuvre d'Emmanuel Levinas ou celle de Paul Ricœur, privilégiant la conscience du sujet, soigneusement distingué de l'individu. », Tonnet-Lacroix E., *La littérature française et francophone de 1945 à 2000*, L'Harmattan, 2003, pp. 261-262.
« [...] Désormais on veut aborder les œuvres littéraires par une étude interne plutôt que par des connaissances biographiques, en scrutant les traces de ce que Proust dans *Contre Sainte-Beuve*, publié seulement en 1954, appelle, le « moi profond », irréductible au « moi social » », Ibid., p. 25.

dévoiler l'étrangeté et l'errance qui caractérisent leurs personnages au sein d'un monde hétérogène. Des altérités qui se révèlent bien en marge de la société mais au gré de la séduction et de l'échange ; Claude Geets a ainsi défini la séduction :

« *La séduction est- elle autre chose que la mise en œuvre de ce désir de se voir signifier par l'autre sa singularité et d'émerger de la grisaille où elle risque de se trouver abolie ? Le regard sert ici de miroir et la force du désir suscite l'autre comme présence en le faisant sortir de la foule anonyme.* »¹⁹⁵

Les personnages ne veulent pas être confondus les uns avec les autres ni vivre selon les lois d'un réalisme faux dans tous les domaines, social, historique et même relationnel. La séduction qu'ils témoignent vis-à-vis l'autre réveille en eux ce désir, incessant et irréductible, d'étrangeté qui se délecte de leur liberté et leurs fantasmes :

« *L'étrange est en moi, donc nous sommes tous des étrangers. Si je suis étranger, il n'y a pas d'étrangers. [...] L'éthique de la psychanalyse implique une politique : il s'agirait d'un cosmopolitisme de type nouveau qui, transversal aux gouvernements, aux économies et aux marchés, œuvre pour une humanité dont la solidarité est fondée sur la conscience de son inconscient – désirant, destructeur, peureux, vide, impossible.* »¹⁹⁶

La différence est souvent un obstacle pour ces protagonistes mais il y a une volonté de la garder sans jamais la franchir car le déni de la différence de l'autre et la négligence de son étrangeté amènent à encourir un autre risque, qui est celui de perdre son moi, son soi-même. Entre déchirement, souffrance, marginalité et excommunication, les trois écrivains présentent la différence et l'étrangeté comme des nécessités.

II.1.1. Les immigrés, émigrés nomades

Selon le *Grand dictionnaire encyclopédique*, le nomadisme est un « mode de vie des individus dont l'habitat n'est pas fixe, qui se déplacent pour travailler et se nourrir. »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Geets C., « La peur de la différence », *Pensée plurielle*, 1/ (n° 5),
URL : <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2003-1-page-7.htm>
DOI : 10.3917/pp.005.0007.

¹⁹⁶ Kristeva J., *Etrangers à nous-mêmes*, Librairie Arthème Fayard, 1988, p. 284.

¹⁹⁷ Le Grand Dictionnaire Encyclopédique du XXI Siècle, Paris, Editions Philippe Auzou, 2001, p. 816.

D'après cette définition, le nomadisme n'est pas une errance sans but ni un éloignement ou une fuite ; il s'agit, bien au contraire, d'un déplacement dont l'objectif est bien ciblé : trouver des moyens de subsistance. Devenir nomade, c'est voyager, parfois contre son gré, par besoin de survie. Le terme « nomade » ou « nomadisme » est récurrent dans le roman d'Assia Djébar ; ses personnages féminins se présentent fréquemment comme étant des nomades. Mais la question qui se pose est : « Est-ce qu'il s'agit d'un nomadisme substantiel, lié à la matière, ou d'un nomadisme spirituel, relatif à un besoin, à une existence que le sujet tente d'extirper des limbes de l'oubli. Ces nomades sont-ils contraints à un déplacement justifié ou choisissent-ils le nomadisme pour fuir et oublier ? Être nomade signifie-t-il être exilé ? Entre choix et contrainte, comment Djébar présente-t-elle ses personnages nomades ?

Le nomadisme est la figure de l'altérité la plus présente chez Djébar et cela revient, indubitablement, à ce qu'il offre un espace de liberté d'expression et de déplacement aux personnages, notamment les personnages féminins. En outre, le nomadisme peut apparaître dans la malléabilité qui articule le rythme de l'écriture avec les mouvements corporels et intellectuels des personnages. En clair, l'écriture qui traduit des parcours et des itinéraires de la pensée humaine au confluent des cultures ne peut être qu'une écriture nomade, subversive.

Comme terme très proche du nomadisme – avec lequel on a tendance à le confondre, vu la relation étroite qu'ils entretiennent –, nous trouvons l'errance. Ce terme ne renvoie pas à un mouvement ; il est d'ordre individuel et n'indique pas un état d'âme particulier mais plutôt une condamnation car les déambulations de l'errant n'ont pas de but précis¹⁹⁸. Cependant, le nomadisme provient, à notre sens, de ce désir de se connaître et de trouver une place dans le monde, même si cette place fait de l'homme un être marginalisé. Nous ne prétendons pas opposer ces deux termes mais plutôt souligner leur différence, sans négliger les similitudes entre eux, dont la plus pertinente est la liberté. A cet égard, Guy Dugas précise :

« Mais ces communautés ou personnes "sans résidences ou destination fixes", que nous les appelions "errants" ou "nomades", sont parfaitement libres dans

¹⁹⁸ Voir Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain*.

leur errance ; elles peuvent emporter avec elle leurs valeurs culturelles ou religieuses, leur langue, leurs traditions, et parfaitement s'en satisfaire... »¹⁹⁹.

Dès la première lecture du roman d'Assia Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, on est confronté à de nombreux personnages qui sont en mouvement et refusent de demeurer dans un seul lieu, même dans leur pays natal. Et Theldja qualifie ainsi son amie Eve-Hawa : « Eve nomade, depuis bientôt quinze ans, tu as quitté la cité ancestrale, Cirta la haute, le nid d'aigle. »²⁰⁰. Eve a quitté l'Algérie pour se marier au Maroc mais elle quitte une deuxième fois le lieu où résident son mari et sa fille Selma pour partir, ou pour errer en Europe avant de retrouver l'amour de sa vie, Hans. Notons que le départ d'Eve-Hawa ne s'est pas fait suite à une contrainte extérieure mais qu'il répond à un appel qui émane de son intériorité instable et tourmentée. Donc, elle choisit de mener cette vie de nomade à la quête de quelque chose qu'elle n'arrive pas à formuler ni à définir mais elle est certaine que ce qu'elle veut et cherche est enfoui en elle, en attente. Ainsi, le schéma de la quête du personnage nomade apparaît-il comme un mouvement orienté vers l'autre dans le but de reconquérir le soi. De l'extérieur à l'intérieur, tel est le cheminement du voyage entrepris par Eve-Hawa ; le désir de se déplacer à chaque fois et de changer d'espace est suscité par plusieurs facteurs qui concourent tous à pousser le personnage à vouloir changer, à s'exiler, non pas pour prendre place dans un autre lieu, en l'occurrence l'Europe, mais pour s'éloigner de ses proches car elle ne peut plus assumer son devoir envers eux.

Les deux premières nomades et amies, Eve et Theldja, ont abandonné chacune un enfant, qu'elles ne reverront que pendant les vacances, des retrouvailles qui s'amenuisent au fur et à mesure que les personnages sont emportés par l'ivresse que leur procure cette nouvelle existence. L'envol que fait miroiter le nomadisme à ces deux femmes surpasse, chez elles, l'instinct maternel de voir leur enfant grandir.

Eve commence un long périple ; elle a séjourné dans tous les pays d'Europe, sauf l'Allemagne, le pays de tortionnaires de sa race car elle est juive. Pendant toute cette période, un seul désir l'anime, celui de retrouver le pays natal et de renouer avec ses

¹⁹⁹Dugas G., « Autour de quelques concepts et de leurs prolongements dans la littérature judéo-maghrébine », *Carnets*, 2010, mis en ligne le 30 avril 2017, p.6.

URL : <http://carnets.revues.org/2178> ; DOI : 10.4000/carnets.2178

²⁰⁰LNS., p.61

souvenirs d'enfance, ce qui paraît paradoxal pour une femme nomade. En effet, elle s'éloigne pour raccommoier les morceaux de son identité éparpillée dans un présent triste et douloureux ; elle s'exile pour fuir les mauvais esprits qui hantent le lieu pour n'en garder que les souvenirs d'antan, innocents et jouissifs, qu'elle rappelle ainsi :

« Je me suis mise à revoir chaque nuit Tébessa, les ruelles autour du vieux marché, les escaliers près de l'arc de Caracalla. Souviens-toi, nous aimions étant fillettes, nous asseoir parmi les mendiantes et les marchandes d'herbes, des Bédouines qui secouaient la tête rehaussée des franges multicolores de leurs coiffes et qui dévisageaient insolemment les dames européennes ou les quelques touristes qui défilaient... Je désire photographier Tébessa pour ne plus en rêver mais la retrouverais-je, même si j'y revenais ? »²⁰¹

Dans son exil, Eve-Hawa développe un goût pour la photographie,²⁰² pour ressusciter le passé et se l'approprier de nouveau car c'est pendant ces années qu'elle s'est sentie libre et qu'elle a retrouvé l'image de la femme traditionnelle, reflet lumineux des valeurs de la ville et du patrimoine algérien. C'est en tant que nomades délivrées de toute attache qu'Eve et Theldja mettent leur activité mémorielle au service de la réincarnation et de la renaissance d'une enfance où elles étaient heureuses. Eve, lancée dans le nomadisme avant son amie Theldja – car elle ne veut pas altérer l'image d'un pays où elle a vécu des moments exceptionnels –, cache une vérité amère : ce pays tant aimé a refusé à sa mère le droit d'avoir une tombe dans le cimetière israélite, l'éloignant ainsi des « lieux du rire et des larmes »²⁰³

Le nomadisme d'Eve et de Theldja est un nomadisme géographique et spirituel à la fois mais le plus important, c'est ce vagabondage spirituel auquel se livrent ces deux femmes pour pouvoir résister aux menaces extérieures. Aucune des deux ne veut oublier son passé ; au contraire, elles le décortiquent. A l'exemple de Theldja qui déclare à son amant François, le jour de son arrivée à Strasbourg : « Je ne connais pas votre ville ; pourtant, je n'y suis pas encore l'étrangère. Pas encore. »²⁰⁴. Les propos de Theldja dessinent le mouvement de son nomadisme ; être nomade, c'est appartenir à tous les lieux ; autrement dit, ne pas souffrir de la désorientation que peut provoquer un lieu qu'on

²⁰¹ LNS., p. 64.

²⁰² La photographie et l'écriture, un point qui sera analysé dans la troisième partie de ce travail.

²⁰³ LNS., p. 64.

²⁰⁴ Ibid., p 41.

'n'a jamais visité. Cependant, le projet de Theldja est de garder sa carapace de femme étrangère face à l'autre, d'être une nomade étrangère absolue²⁰⁵.

Etrangeté et nomadisme font de Theldja une fugitive ; elle avait déjà dit : « A Paris, je deviens une fugueuse... définitive ! »²⁰⁶. Sa fuite et son vagabondage sont conditionnés par son étrangeté et son caractère herméneutique ; elle ne veut pas s'engager durablement dans sa relation avec François ; elle opte pour un amour nomade qui se déroulera pendant neuf nuits dans des lieux différents qu'elle choisit selon ses convenances. Eve, par contre, décide de prendre pied en Alsace, à Strasbourg, donc ni dans son pays ni surtout dans celui des anciens ennemis de sa race : « Pas l'Allemagne !... Je suis encore la fillette de Tébessa... ». Elle vit désormais dans un inter-rivage²⁰⁷ ; son amant Hans, qui travaille comme guide touristique dans les croisières, traverse le Rhin pour retrouver sa bien-aimée à Strasbourg. Cette situation, loin de déplaire à Eve, lui inspire un sentiment de confiance et de protection qui résulte certainement du fait qu'elle gère mieux cette relation dans l'entre-deux. En effet, dit-elle, « moi, je me donne. J'ai tout joué d'un coup. Je suis en enfer et en paradis (« en enfer » pour la mémoire, « en paradis » pour la volupté.) »²⁰⁸

Eve n'appréhende pas cette situation ; elle semble satisfaite de son nomadisme, qui a favorisé cette une vie de couple qu'elle a toujours voulue, même si, parfois, elle s'attriste de l'absence de son amant, Hans ; une absence qu'elle décrit à Mina²⁰⁹, la petite fille de sa voisine Touma, en ces termes :

*« En même temps, alors, j'ai ressenti une peine acérée : pour la première fois, à cause de cette vie en morceaux, de cette attente. Je me suis surprise à user de cette formule inattendue : « une vie en morceaux » ; je l'ai répétée, incrédule, vaguement alarmée, tout en souriant à Mina. »*²¹⁰

²⁰⁵ Nous reviendrons sur l'étranger absolu dans le deuxième chapitre de cette partie.

²⁰⁶ LNS., p. 43.

²⁰⁷ « Inter-rivages », une expression utilisée par Assia Djébar dans sa conférence intitulée, « L'écriture de l'expatriation » au Congrès des romanistes allemands à Munster, 1995.

²⁰⁸ LNS., p. 70.

²⁰⁹ Le personnage de Mina joue un rôle important dans la mesure où elle incarne le double de la fille d'Eve-Hawa, Selma, abandonnée avec son père au Maroc. La présence du double tente de concrétiser le passé qu'elle ne pourra jamais oublier malgré l'épanouissement moral et physique qu'elle ressent.

²¹⁰ LNS., pp. 94-95.

Ne pas oublier le lieu de sa naissance, le lieu des origines et ne jamais trahir son serment de mettre les pieds en terre ennemie, hostile, tel est le but d'Eve qui tend à travers cette situation une réconciliation entre le passé et le présent. La vie de vagabondage, ou de nomadisme, à laquelle Eve aspire en abandonnant une vie paisible auprès de son mari et de son enfant, est la vie qui lui offre l'occasion de recomposer son intériorité en se débarrassant de la haine qui pourrait emprisonner toute sa vie. Après la mort de sa mère que l'on a privée une tombe en Algérie, le pays où elle a toujours vécu, Eve a compris qu'il lui était devenu impossible de continuer à vivre dans ce pays et d'essayer d'appartenir à un seul lieu. Elle ne peut supporter la douleur de l'arrachement à un pays qu'elle considère comme le sien. Ainsi, l'inter-rivage apparaît-il comme une alternative contre la perte et la disparition ; il lui permettra de garder intacte et inaltérable l'image de son pays, l'Algérie.

Par ailleurs, Theldja ne semble pas décidée à s'arrêter et à se fixer ; elle ne cesse de parler de son départ à son amant qui ne tarde pas à la qualifier comme : « [...] une passante sur fond de paysage nocturne. »²¹¹. Son instabilité et son désir de partir riment avec son étrangeté qui s'intensifie chaque nuit, notamment avec l'incohérence et l'incompréhension de ses réminiscences. En effet, les souvenirs et les rêves de Theldja ne suivent pas un axe diachronique ; bien plus, François n'est jamais averti face à ces souvenirs, il écoute sans poser de questions, comme si c'était une condition posée au préalable par son amante. Et pourtant, c'est ce jaillissement fantasque des souvenirs qui éclaire pour Theldja plusieurs épisodes de sa vie jusqu'ici occultés et lui permet de relancer le dialogue avec son amant.

Ne pas choisir la même chambre pour passer les neuf nuits avec son amant provient aussi de sa peur ; Theldja craint d'une part d'être retenue par François, par son amour, et, d'autre part, elle se sent coupable dans cette relation, interdite, avec un ancien ennemi, un Français qui s'appelle François. Eve, sa complice nomade, tente de la rassurer :

« Tu veux m'avouer des nuits d'amour ? taquina Eve. Pourquoi commences-tu ainsi, presque sur un ton coupable ? Je suis ton amie, non ? Tu parles comme tu veux, tu

²¹¹Ibid., p. 114.

dis ce que tu veux, tu te tais si tu préfères... L'essentiel, nous, nous retrouvons enfin, après si longtemps, n'est-ce pas ? »²¹²

Eve et Theldja réinterprètent la vie en fonction de leur intériorité, marquée par le manque et les interdits idéologiques et religieux, d'où leur attrait pour l'opposition et pour l'étranger. Dans ce passage, Eve semble reprocher à Theldja son mutisme et sa crainte, tout en la rassurant. Ce qu'elle lui reproche, c'est le fait de ne pas avouer ouvertement cette relation avec l'étranger et de ne pas l'assumer ouvertement mais elle la rassure aussi en lui disant que le plus important, c'est de retrouver son moi et de vivre, en définitive, le métissage culturel. Ce qui doit être important aux yeux d'Eve, ce sont ces retrouvailles après une longue et douloureuse fuite. Cela montre que vivre le nomadisme, c'est vivre un interdit qui tourmente. Autrement dit, le nomadisme ouvre toutes les portes au sujet nomade car la liberté et la libération auxquelles il vise impliquent la confrontation avec l'autre quel que soit son statut, même si c'est celui qui est à la source de nos angoisses, à savoir l'ennemi. A cet égard, ce n'est pas l'identité de celui qui est en face de nous qui détermine le cheminement de notre nomadisme mais l'attitude que nous adaptons face à lui.

Dès la première des neuf nuits que Theldja a prévu de passer avec François, elle évoque la guerre qui a opposé les deux pays, la France et l'Algérie. Elle veut se disculper de tout sentiment de trahison vis-à-vis des siens et surtout vis-à-vis de la mémoire de son père, un maquisard assassiné par les Français. C'est la raison pour laquelle elle ne cesse de rappeler à François que sa présence est temporaire et qu'elle ne pourra pas continuer cette relation. Même dans son sommeil, au bout de la neuvième nuit, Theldja anticipe sur sa disparition.

« [...] presque sur un ton ensommeillé, il l'entendit parler de « la neuvième nuit ». Il ne comprit rien, annonçait-elle le malheur ? Il savait certes sa présence ici momentanée. Mais pourquoi neuf... neuf nuits ? Cela signifiait quoi ? »²¹³

La neuvième nuit annonce la fin de cette aventure amoureuse, symbole de séparation ou de mort. La répétition de ce chiffre devient pour François une source de mystère et de souffrance tandis que, pour Theldja, c'est un chiffre qui lui permet de trouver

²¹² Ibid., p. 105.

²¹³ Ibid., p. 118.

l'entre-deux qu'elle cherche toujours. Cet entre-deux n'est pas géographique comme celui où Eve a décidé d'habiter mais il est imaginaire ; c'est le fruit d'un nomadisme intellectuel et artistique. En effet, Theldja fait correspondre à ces déambulations du jour des déambulations nocturnes, ce qui coïncide avec un voyage sans arrêt entre le lieu et l'esprit ; son nomadisme ne se limite pas à un simple vagabondage mais il est jalonné de réflexions, de méditations et de recherches, d'où la prédominance, dans son discours, du lexique de l'analyse. Theldja passe ses journées à marcher et à enquêter, ce qui est justifiable par sa formation d'historienne, mais ce qu'elle découvre la projette dans un passé lointain resté sombre jusque-là : la perte de son père, le conflit entre sa mère et sa grand-mère et même ses premiers amours. Ainsi, ce nomadisme constitue-t-il une source d'énergie qui la pousse à apprécier l'échange culturel et linguistique avec les autres personnages, même ceux qu'elle ne connaît pas. Theldja est passionnée par ce musicien cambodgien qui tente de retrouver l'héritage musical de ses aïeux, massacrés en 1975 lors de la déportation des populations de Phnom Penh. Theldja raconte ainsi à Eve son élan pour la cause de ce musicien :

« Il est venu à Strasbourg, je crois, pour quêter [...] ; son projet est de reconstituer, grâce aux rares survivants, mais aussi aux enregistrements, [...] ce qu'il a appelé « leur musique détruite » ! [...] J'ai eu d'audace [...] de demander au Cambodgien... son adresse à Paris : "Je voudrais savoir si vous allez y arriver, dans vos efforts pour retrouver votre héritage musical ! " »²¹⁴

Theldja est attirée par ce jeune musicien émigré, dont la situation lui rappelle en filigrane sa quête d'un passé inoubliable et des êtres chers perdus. Comme elle, il refuse de céder et d'oublier une partie de son héritage culturel, véhicule de la voix de ses parents décimés pendant la guerre. Ce musicien erre à Strasbourg pour recueillir et ressusciter la musique que les conflits humains ont détruite, une musique qui a disparu au fil des années ; cette destruction/disparition de la musique, c'est celle d'une voix qui aurait toujours rappelé les souvenirs et l'existence de tout un peuple. Ces deux personnages, Theldja et le musicien cambodgien, sont hantés par le même rêve, celui de retrouver les voix du passé pour les délivrer des stigmatisations idéologiques. Cela nous aidera à expliquer le nomadisme spirituel de Theldja face à un Français qu'elle connaît superficiellement – pour ne pas dire qu'il lui est totalement étranger – ; elle veut préserver

²¹⁴ Ibid., pp. 275-276.

cette voix de la Méditerranée, celle de la fille d'un martyr. Bref, se sacrifier pour préserver la voix et la faire renaître est au cœur de l'écriture djebarienne. Cette problématique est explicitée par les propos d'un personnage féminin, Irma l'orthophoniste :

« C'est pour cela (Irma retrouve une voix presque sereine) que je me suis attachée aux voix, à celles qui se cherchent, à celles qui se perdent, celles qui ont brusquement un trou, comme une maille filée... L'essentiel soudain glisse, va se diluer... Peut-on réparer ? Par la voix, tout parfois remonte, même l'essentiel entendu il y a des siècles. »²¹⁵

A travers Irma, Djébar explique l'intérêt qu'elle témoigne pour la voix, à la fois moteur et voie pour la découverte du patrimoine culturel et de l'histoire ancestrale. Djébar suggère que tout peut être réparé par la réappropriation de cette voix, y compris les injustices et les égarements humains. Cette description sous-entend la relation que peuvent entretenir le nomadisme et la voix, une relation de cause à effet. C'est que le nomadisme a pour objectif la résurrection de la voix ; tel une locomotive, il erre dans l'espace et dans le temps à la recherche d'éventuelles traces et d'échos de cette voix. La recherche et la perte sont l'autre versant du glissement et de la dilution de la voix et de l'écriture. Les propos d'Irma peuvent s'élargir pour atteindre une autre problématique, celle de l'écriture qui se perd pour se retrouver, une écriture qui se dilue dans le monde pour le refléter.

Être nomade, c'est se rappeler, même de façon disloquée, du pays, de ce là-bas qui demeure source de bonheur et de douleur à la fois. Nostalgique, Theldja se souvient de cette combattante algérienne, « héroïne de guerre », qui a combattu férocement l'ennemi mais s'est laissée séduire par un officier français. La relation entre cette femme et son bourreau ne l'a pas détournée de sa cause car elle a su assumer son devoir vis-à-vis de son pays. En évoquant cette idylle, qui est loin d'être une réminiscence aléatoire, Theldja repense, inconsciemment, à sa relation avec François sous d'autres auspices. Pourra-t-elle être comme cette combattante qui a su trouver un terrain neutre entre la raison et le cœur ? Pourra-t-elle aimer un Français sans trahir la mémoire de son père ainsi que celle de toutes ces femmes qui se sont sacrifiées pour le pays ? C'est ce que traduisent ses propos :

²¹⁵ Ibid., p. 182.

« [...] Peut être que mon interdit d'un amour Français s'est renforcé là, fit-elle et, d'un mouvement vif, elle rama dans sa couche contre son amant qui s'était soulevé : " Serrez-moi, que vais-je devenir dans cette ville des passages ? " »²¹⁶.

Ainsi, il s'avère que Theldja n'est pas une femme dont les préoccupations se limitent au plaisir sexuel, comme pourrait le suggérer une première lecture de ses neuf nuits avec François, au contraire, c'est un personnage qui analyse et redécouvre sa vie loin du pays où elle est née tout en revoyant les événements qui ont marqué sa personnalité, notamment lors des conflits franco-algériens. Theldja ne peut se permettre d'oublier l'Algérie, la nostalgie – « el ouehch » comme elle la qualifie – la pousse à s'attarder en narrant les histoires du pays, sa richesse et le retour de ses enfants, à l'exemple de son cousin qui rentre au pays avec sa femme étrangère, une Allemande. Dans la narration de cette histoire, Theldja se vante de la force de cette relation qui, contrairement à d'autres, n'a pas souffert de l'acculturation ni de la séparation. L'épouse allemande accompagne son mari dans son pays et leur union est approuvée par tout le village, qui s'empresse d'accueillir l'étrangère et de l'initier aux coutumes locales : habits, plats, fêtes, etc., participant ainsi à la destruction de certains tabous et préjugés sociaux.

Le regard de Theldja ne se focalise pas uniquement sur sa quête ni sur l'affirmation de son moi ; il se penche également sur un dehors multiculturel, foisonnant et tourbillonnant, qui crée cette possibilité de communiquer avec l'autre quel que soit son statut. Le goût de Theldja pour le nomadisme finit par atteindre son amant, qui devient nomade lui aussi ; il commence à faire des escapades dans la ville, sans savoir exactement pour quelles raisons. A ces déplacements géographiques s'ajoutent ces remémorations d'un temps lointain, celui de la guerre entre les Allemands et les Français à Strasbourg et de la déportation de ses habitants. Depuis la première nuit passée avec Theldja, François exprime le désir d'errer et de marcher sans but précis ; il gagne la ville de sa mère sans savoir pourquoi il s'y rend : « Qu'est-ce qu'il cherche ? Est-ce vraiment qu'il cherche ? Qu'il se cherche ? »²¹⁷.

²¹⁶ Ibid., p. 222.

²¹⁷ Ibid., p. 76.

Ainsi Theldja est-elle la figure du nomadisme de l'écriture djebarienne, une écriture transfrontalière²¹⁸ qui déploie un regard critique sur la condition de l'homme. Le va-et-vient entre le passé et le présent vise à revaloriser l'image de la femme maghrébine et sa contribution à la libération de son pays. D'ailleurs, le plaidoyer de Theldja face à Touma, la mère d'Ali, conforte cette thèse :

« Ton fils, tu as eu un fils, je crois, le père de Mina. S'il épousait maintenant une Française, tu ne lui en voudrais pas, n'est-ce pas ? Peut-être même en serais-tu frère ! ...N'es-tu pas injuste, toi, une mère : comme au pays, tu veux nous appliquer leur loi, sur « nous », les femmes ? Tout est permis pour le garçon, tout est tabou pour les filles ?... Toi, une femme ! A quoi cela te sert donc d'émigrer, si tu n'élargis pas tes pensées ?... »²¹⁹

Theldja s'élève contre Touma qui semble contrariée par le mariage de sa fille unique, Aïcha, avec un Français. Elle remet en cause la position de Touma qui demeure prisonnière des interdits que la société a toujours posés sur la femme et sur ses désirs : la femme n'a pas le droit à l'amour, encore moins celui de choisir un mari ; elle est contrainte par des lois et les décisions masculines à vivre dans l'ombre et dans l'assujettissement. Touma est une immigrée qui a beaucoup voyagé avec son mari mais son imaginaire demeure lié au fonctionnement de la société traditionnelle. Cela se traduit par les métaphores qu'elle utilise pour parler de son fils, Ali : « Mon sultan, mon lion, mon prince, mon foie. »²²⁰. Par ailleurs, le « nous » sur lequel insiste Theldja renvoie à toutes les femmes héritières de l'histoire mais à qui on a interdit la parole et la liberté. Donc, si Theldja refuse de rentrer chez elle, auprès de son mari et de son fils Tawfik, c'est pour pouvoir revisiter et réentendre le passé fait de sa mémoire personnelle et en confrontation avec la mémoire collective, la jonction entre les deux s'avérant indispensable.

Le nomadisme, ce n'est pas quitter entièrement un espace pour rejoindre un autre ; pour Djébar et ses personnages, c'est un moyen pour vivre l'entre-deux, entre deux langues, entre deux pays et entre la tradition et la modernité. Les personnages vivent dans le déchirement et la quête constante d'un je ne sais quoi qui les tiraille ; ainsi, le

²¹⁸ Voir Assia Djébar, « Nomade entre les murs... », in Calle- Gruber M, (sous la dir), *Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

²¹⁹LNS, p.245.

²²⁰ Ibid., p.246.

nomadisme se présente-t-il comme le seul moyen qui permette de circuler aisément entre le passé et le présent. Theldja, Eve, François et le musicien cambodgien vivent tous cette errance spirituelle, tourmentés mais avides d'un avenir meilleur où le passé et le présent se côtoient sans ne s'anéantir ni se détruire. Le nomadisme offre une liberté sans limites aux personnages, leur épargne le sentiment de la marginalisation et le besoin de fournir des justificatifs tout en gardant leur étrangeté. Dans cette perspective, Jacques Attali cite Ibn Khadun pour insister sur le rôle du nomadisme dans la vie de l'homme : « Le nomadisme est une vigueur qui produit une force combative et impulsive à même de faire naître l'Etat. »²²¹. Être nomade c'est accepter la différence.

II.1.2. Des colons, métissés/ marginalisés ?

*« Elle se regarde elle – elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. »*²²²

Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*.

Nous nous pencherons dans cette étude sur un autre type d'étrangeté, l'altérité métisse, dans le roman de Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*. Parler de cette altérité métisse, de l'ambivalence et de la marginalisation chez Duras n'est pas chose nouvelle car toute son œuvre s'organise autour de ces thèmes et des questions portant sur l'existence humaine. Selon Duras, et à l'instar de Djébar et de Le Clézio, le sort de l'homme est de vivre dans l'étrangeté et le nomadisme, ce qu'elle exprime de la manière suivante :

*« Je n'ai jamais pu et je ne reviendrai jamais dans mon pays natal. Je suis complètement séparée de mon enfance. Et dans tous mes livres, elle est là, dans tous mes films, l'enfance est là. »*²²³

²²¹ Ibn Khaldun, *l'Histoire des Berbères*, p. 145, in Attali J, *L'homme nomade*, Fayard, 2003.

²²²ACHN, pp 84-85.

²²³Entretien avec Elia Kazan, cité par PERRISSIN-FABERT O., « Marguerite Duras et le motif de l'exil », Bouthors- Paillart C, (sous la dir), « *Marguerite Duras. Perspectives de réception* », *Œuvres et critiques*, XXVIII, 2, 2003, p76.

Le retour au passé, pour résoudre, pallier et justifier l'étrangeté qu'elle vit, apparaît dans ce roman, *l'Amant de la Chine du Nord*, dès le titre. Dans cette histoire sur l'enfance de l'écrivaine, qui s'avère un sujet intarissable, Duras étale les figures de l'altérité dans toutes ses dimensions, raciale, culturelle et linguistique. La première manifestation de cette étrangeté est l'état de cette famille d'une institutrice française de race blanche, veuve et mère de trois enfants. Nous précisons la couleur parce qu'elle joue un rôle important dans le développement des relations entre les personnages. Il s'agit d'une famille dont les membres ont choisi la différence mais sont victimes de l'indifférence des autres ; pauvre, cette famille s'est identifiée aux indigènes qui vivent dans la précarité avec des moyens rudimentaires. Le personnage principal, appelé sciemment l'enfant, n'a pas honte d'afficher sa rébellion contre la société des blancs ainsi que son désir d'appartenir à la société des indigènes. L'enfant et son amant sont deux personnages qui illustrent l'échange et la communication au sein de l'altérité. Elle, l'enfant ne se considère plus comme une française mais comme une fille de ce pays, l'Indochine. Ainsi sa relation sexuelle avec un Chinois représente-t-elle l'accomplissement de son parcours vers ce devenir métis.

La famille de cette institutrice est connue de tout le monde ; elle est victime de la cupidité des gens du cadastre qui ont arnaqué la mère. Victime de gens de sa propre race, elle est par la suite consciemment délaissée par eux car elle est, désormais, très pauvre : « On n'a plus vu de Blancs pendant des années. Les Blancs, ils avaient honte de nous ? Elle n'a plus eu que quelques amis, ma mère. D'un seul coup, ça été le désert ». ²²⁴ L'enfant et sa famille sont considérés comme des intrus, ils vivent dans une extrême pauvreté. L'escroquerie a été la première déception pour eux ; elle a provoqué des troubles psychologiques pour la mère et poussé l'enfant à se montrer insolente et à ne plus se sentir comme descendante de la race blanche. Ils sont considérés comme inférieurs par les colons et des étrangers par rapport aux asiatiques indigènes, ce qui ne les empêche pas de vivre dans un entourage fait d'indigènes indochinois, qui vivent avec eux non comme des serviteurs mais comme des membres de la famille, à l'exemple de Thanh ²²⁵.

La description de l'enfant met en exergue son aspect hybride et double ; c'est une fille française mais qui se comporte comme une fille de colonisés, « crachant la viande

²²⁴ ACHN., p.98.

²²⁵ Marguerite Duras dédie *l'Amant de la Chine du Nord* à Thanh, p. 9.

rouge des steaks occidentaux, amoureuse des hommes faibles »²²⁶. L'enfant ne cache pas sa différence et refuse toute autorité qui lui rappellerait le rang social qui est le sien. Dans sa différence, elle acquiert une liberté, ou plutôt elle impose sa liberté autour d'elle, jusqu'à devenir insolente. En effet, l'état miséreux de la famille n'a pas amené l'enfant à se sentir inférieure ; bien au contraire, c'est cela qui l'a libérée du conformisme de la société française et lui a permis de toiser les gens sans complexe :

*« L'enfant ne répond pas. Elle ne sourit pas. Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère : « On ne regarde pas les gens comme ça [...]. L'enfance apparaît dans ces regards d'une curiosité déplacée, toujours surprenante, insatiable. »*²²⁷

Le jour où elle a rencontré le Chinois dans le bac sur le Mékong, elle n'avait pas honte de cacher son étonnement et son admiration devant la voiture et les vêtements luxueux de ce dernier. Au caractère insouciant et avide de ce regard, s'ajoutaient l'insolence de son intensité et la témérité de sa longueur. Ensuite, elle n'a pas hésité à poser la question au Chinois à propos de la marque de sa voiture avant d'accepter, immédiatement, d'y prendre place avec lui jusqu'à la pension, à Saïgon. Par cette attitude, l'enfant rompt le lien avec la race des blancs qui interdit toute relation avec les indigènes et affirme son étrangeté. Le Chinois, quant à lui, ne tarde pas à exprimer son étonnement de voir cette fille française sur un bac où se trouvent des indigènes : « Excusez-moi...C'est tellement inattendu de vous trouver ici...Vous ne vous rendez pas compte... »²²⁸

La surprise du Chinois vient du fait que l'enfant était française et qu'il ne sied pas aux Français de côtoyer les indigènes. Il essaie de savoir si la présence de l'enfant dans ce lieu ne s'est pas faite par manque d'attention car cela constitue un écart par rapport aux normes, ce qui apparaît clairement dans l'exclamation du chinois, « C'est tellement inattendu ». La réaction du Chinois souligne que l'enfant se trouve dans une situation complètement à l'opposé de celle où elle devrait se trouver. Dans cette perspective, le Chinois agit en fonction d'un stéréotype imposé par le colonisateur, à savoir que celui-ci est supérieur aux indigènes et qu'il ne peut fréquenter les mêmes lieux qu'eux. Cependant,

²²⁶ Ibid., p. 36.

²²⁷Ibid., pp. 36- 37

²²⁸ Ibid., p.36.

la remarque du Chinois ne semble pas toucher l'enfant qui persiste à le dévisager avec insistance.

Dès le début du roman, l'enfant représente la figure de l'opposition et de la différence dont elle use pour s'opposer à ceux de sa race et à son statut. Par sa liberté et son insolence, elle brave le stéréotype car elle abhorre « la crapulerie de cette engeance blanche de la colonie » qui a été la cause de la destruction de sa famille. Il faut reconnaître que grâce à sa liberté, l'enfant fuit la vacuité et l'absurdité du monde qui réduit la vie des hommes à des stéréotypes ; d'ailleurs, elle entend écrire un roman pour dénoncer l'injustice dont sa mère a été victime :

« Une fois j'écrirai ça : la vie de ma mère, comment elle a été assassinée. Comment elle a mis des années à croire que c'était possible qu'on puisse voler toutes les économies de quelqu'un et ensuite de ne plus jamais la recevoir, la mettre à la porte, dire qu'elle est folle, qu'on ne la reconnaît pas, rire d'elle, faire croire qu'elle est égarée en Indochine. »²²⁹

Ce passage explique le mal-être que ressent l'enfant au sein de sa communauté, celle qui a ruiné, « assassiné » sa mère. Ce sentiment est celui de la marginalisation et de l'exclusion qui ont été imposés à cette famille et que l'enfant essaie de dépasser en fuyant tout ce qui pourrait la rattacher aux Français qui ont provoqué cette supposée « folie » de sa mère.

Encore une fois, Duras revient sur l'injustice des Français mais cette fois-ci en illustrant un autre trait inhumain, celui de l'intolérance. En effet, suite à sa relation avec le Chinois, l'enfant a été convoquée par le censeur du lycée où elle étudiait. Elle avait remarqué qu'il y avait un certain mépris dans le discours qu'elle écoutait dans le bureau du censeur, surtout quand il lui a fait savoir que les mères des autres lycéennes ont demandé de l'écarter des bancs du lycée. L'enfant est jugée comme une fille malsaine et déshonorante ; elle écoute sereinement ce discours avant de rétorquer :

« La directrice de Lyautey a prévenu votre mère... »

²²⁹ Ibid., p. 97.

- *Oui, ma mère s'en fiche complètement de notre réputation... Ma famille n'est pas comme les autres familles* »²³⁰

L'enfant s'affranchit de toute contrainte et de toute autorité, y compris celle de sa mère. Sa situation familiale l'a amenée à se sentir étrangère par rapport aux autres, surtout les français. Face à l'avertissement du censeur, l'enfant n'exprime aucun respect car cela importe peu à sa famille, qui est déjà une famille ruinée. Et nous pouvons voir, nous lecteurs, que la réponse de l'enfant est aussi sarcastique que le discours du censeur, qui représente l'autorité française. Si la mère de l'enfant néglige la réputation de la famille, c'est parce que cette réputation était déjà bien compromise par les hommes du cadastre, qui ont discrédité la mère. Ceux qui reprochent à l'enfant sa conduite et sa relation avec l'autre sont en fait aussi responsables de la destruction de sa famille. Ainsi, la réponse de l'enfant est-elle une mise en cause de la société française et de son dogmatisme étroit, laquelle société a conduit cette famille à s'inscrire, désormais, dans l'altérité. Par ailleurs, le censeur n'est pas insensible aux paroles de l'enfant, qu'il comprend tout en usant de l'ironie :

*« Mais il y a plus grave. Les mères d'élèves ont prévenu la directrice de Lyautey que vous ne rentriez pas tous les soirs à la pension – légère colère du censeur –. Comment l'ont-elles su ? ... Mystère... Vous êtes cernée par le réseau policier des mères d'élèves – il sourit – de Saigon ».*²³¹

Cette description met en scène une société haineuse et hautaine dans la mesure où elle déploie tous les stratagèmes qui lui permettent de maintenir les autres sous son contrôle. Cette ironie est accentuée par une autre phrase dite par la mère de l'enfant : « Le corps enseignant aura sauvé l'Indochine de l'imbécilité blanche. »²³². Autrement dit, elle suggère que même le censeur adhère indirectement à la volonté d'indépendance de l'enfant et à son rejet de toute instance idéologique française.

Pendant cet entretien, l'enfant ne manifeste ni regret ni excuse pour son acte ; elle montre toujours un air de défiance face au censeur. Elle assume son étrangeté et semble

²³⁰ Ibid., p.111.

²³¹ Ibid., p. 111.

²³² Ibid., p. 112.

jouir de cette rupture avec la communauté française. A cet égard, nous pouvons évoquer les propos de Kristeva qui écrit :

« L'étranger se fortifie de cet intervalle qui le décolle des autres comme de lui-même et lui donne le sentiment hautain non pas d'être dans la vérité, mais de relativiser et de se relativiser là où les autres sont en proie aux ornières de la monovalence. Car eux ont peut-être des choses à dire, mais l'étranger a tendance à estimer qu'il est le seul à avoir une biographie, c'est-à-dire une vie faite d'épreuves, ni catastrophes ni aventures (quoiqu'elles puissent arriver les unes autant que les autres), mais simplement une vie où les actes sont des événements, parce qu'ils impliquent choix, surprises, ruptures, adaptations ou ruses, mais ni routine, ni repos. »²³³

L'enfant porte une blessure suite au drame qui assombrit la vie de sa famille et au sentiment d'être rejetée par les siens mais la confiance et le défi que cela a suscités en elle sont importants. Si l'enfant a choisi de vivre cette déliaison comme une prospérité illimitée, la mère et le petit frère Paulo ne se sont jamais remis des séquelles de cet ostracisme qui leur a été imposé.

Par ailleurs, Catherine Bouthors-Paillart a qualifié cette famille de « fratrie métisse »²³⁴. Le concept de fratrie métisse reprend tous les enjeux de la relation à l'autre. La famille de l'enfant vit dans l'assimilation totale à la famille asiatique. L'enfant ne se voit pas comme une fille française ; elle exprime par ses actes son déni de tout ce qui est français. Le petit frère, comme elle l'appelle, est retiré, craintif et ne peut rien devant l'agressivité de son grand frère, qui demeure le seul élément de la famille ayant un rapport étroit avec le tempérament autoritaire français. Il est vrai que la mère est une institutrice française, une représentante de l'ordre colonial, mais ce qu'elle fait pour ses enfants ne reflète aucunement son statut et son appartenance. En effet, elle a introduit discrètement un enfant étranger dans cette famille, comme si elle voulait que ses enfants s'imprègnent de la culture et de la langue du pays. Cet enfant n'est pas le sien mais elle l'élève dans sa maison ; son nom est Thanh et il est orphelin :

²³³ Kristeva J, *Etrangers à nous-mêmes*, op. cit, pp 16-17.

²³⁴ Voir Bouthors- Paillart C., *Duras la métisse, Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, DROZ., 2002.

« Et puis Thanh chantait dans un langage inconnu l'histoire de son enfance à la frontière du Siam lorsque la mère l'avait trouvé et qu'elle l'avait ramené au bungalow avec ses autres enfants. »²³⁵

L'adoption de cet enfant asiatique a changé le portrait de cette famille. Thanh partage beaucoup de choses avec les enfants, il est même devenu le confident de la fille. Ensemble, ils chantent souvent « l'enfance lointaine », une chanson qui raconte l'amère situation dans laquelle vivent ces enfants. Thanh est un enfant du Siam, serait-il le frère siamois de la fille, l'enfant du récit ?

De plus, Duras montre comment cette famille française appartenant à la race blanche, celle des colonisateurs, a été humiliée par ces derniers. L'épisode de la visite du Chinois à la maison de l'enfant incarne le renversement du rapport entre colonisé et colonisateur. En effet,

« Le Chinois ne baisse pas les yeux. Il sourit à la mère. Il y a chez lui ce jour-là une insolence heureuse, une assurance qui lui vient d'être là, dans cette maison de Blancs, si pauvres que soient ces Blancs, de l'intérêt que lui porte la mère, comme elle lui sourit, le regarde. »²³⁶

Le Chinois se trouve pour la première fois dans la maison de l'enfant ; il voit la pauvreté dans laquelle vit la famille et il ne peut s'abstenir de montrer son mépris à son égard. La mère ne paraissait pas gênée de la visite de ce Chinois car elle avait l'habitude de recevoir des gens de sa race chez elle. Au début, elle supposait que c'était un des créanciers de son fils aîné qui passe tout son temps dans les fumeries mais lui s'est approché pour lui révéler sa vraie identité : c'est l'amant de sa fille. La présence de cet amant n'a été nullement rejetée par la mère, contrairement à Pierre, le fils aîné, qui lui a témoigné immédiatement de la haine et du mépris. Il n'a cessé d'insulter cet étranger, le qualifiant de « salaud ». Dès le début de la discussion entre la mère et le Chinois, nous assistons à une inversion des rôles, et ce avec le consentement de la mère. En effet, le motif de cette visite est la lettre qu'avait envoyée le fils aîné au père du Chinois lui demandant de l'argent pour la relation qu'entretient son fils avec l'enfant. Cette situation, très humiliante, montre que cette famille est prête à tout pour avoir de l'argent. Pierre, le frère aîné, qui ne cesse de

²³⁵ ACHN., p. 34.

²³⁶Ibid., pp.126-127.

dévaloriser le Chinois pendant sa présence à la maison, figure le portrait de l'homme pervers, profiteur et arriviste, chez qui la notion de l'honneur n'existe pas. L'absence de valeurs chez ce personnage est manifeste dans cet extrait : « C'est moi qui l'ai écrite. C'est une lettre très claire. Votre père ne vous a pas dit ce qu'on voulait ? »²³⁷. Le comportement du fils aîné a réduit le statut de sa sœur à celui de prostituée, une prostituée française pour un homme chinois. La mère, elle non plus, n'essaie pas de repousser cette humiliation ; bien au contraire, la richesse de l'amant de sa fille l'enivrait et la rendait ridicule par moments. Face à celui qui a eu une relation sexuelle avec sa fille mineure, la mère ne manifeste ni colère ni mécontentement ; elle suit le récit de son visiteur, comme si elle s'y attendait. Cette visite était comme prévue. L'enfant est devenue, sans artifice aucun, un moyen pour gagner de l'argent et racheter les dettes de la mère, dont elle parle à son visiteur :

« La mère dit :

- *Mais, Monsieur... le dire comme ça, Monsieur, comment voulez-vous que j'y arrive ? Comment voulez-vous calculer une chose comme ça... Le déshonneur... ?*
- *Il ne faut pas calculer une chose comme ça, Madame. Il vous faut dire la somme qu'il vous ferait plaisir d'avoir. La mère rit, le chinois de même. Elle rit fort, elle dit :*
- *Tout, Monsieur. Regardez-moi... J'ai l'air de rien...et j'ai autant de dettes qu'un chef d'Etat.*

*Ils rient ensemble dans une sympathie évidente. »*²³⁸

Remarquons que, dans ce discours, l'amère réalité de cette famille est rapportée de façon à la fois ironique et caustique. L'exemple ci-dessus montre une certaine complicité entre les deux personnages, la mère et le Chinois, une complicité basée sur l'acceptation d'une relation assez inhabituelle. Ce ne sont pas la supériorité française et l'infériorité chinoise qui s'affrontent mais la pauvreté et la richesse, qui créent un nouveau système relationnel. La mère vouvoie celui qui déshonore sa fille ; elle l'appelle « Monsieur » et lui laisse sournoisement le soin d'évaluer la somme qu'il doit donner à la famille de la fille qu'il a déflorée. A travers cette antithèse (« tout » vs « rien »), la mère laisse entendre qu'elle exige une forte somme du Chinois. Ainsi, l'attitude de cette mère montre qu'elle ne tient pas compte de son statut de femme française instruite mais qu'elle

²³⁷ Ibid., p. 127.

²³⁸ Ibid., p. 128.

se présente plutôt comme une mère de famille très pauvre. Tout le discours traduit l'étrangeté de la famille de cette institutrice qui demande, sans honte ni gêne, de l'argent pour la défloration de sa fille, considérée désormais comme une prostituée métisse, tout comme Alice. La seule chose qui caractérise cette famille, c'est bien leur pauvreté ; elle n'a pas d'autre statut. C'est ainsi que l'enfant se décrit :

« Je crois qu'on est pauvre de naissance. Même si je suis riche un jour, je resterai avec une sale mentalité de pauvre, un corps, un visage de pauvre, toute ma vie j'aurai l'air comme ça. Comme ma mère. Elle a l'air d'une pauvre mais elle, à un point, c'est incroyable. »²³⁹

La pauvreté, explique l'enfant, est bien son identité et l'identité de sa famille. Elle leur a été imposée et ils n'y peuvent rien. Il s'agit d'un constat que l'enfant fait devant son amant, le Chinois, de sa situation sociale qui devient la seule marque de son essence. Cela montre que la pauvreté est une étrangeté qui peut drainer l'homme loin de ses principes ; l'extirpant de son appartenance sociale, elle en fait un esclave. Il est esclave par rapport à ceux qui veulent le dominer et l'assujettir à leurs lois ; il est esclave aussi par rapport à ceux qui peuvent l'acheter. L'enfant dit qu'elle ne pourra jamais accepter de prendre des diamants : « Ma mère m'a dit de ne jamais accepter un diamant mais seulement de l'argent »²⁴⁰. Selon la mère, l'enfant ne doit jamais accepter de porter des diamants mais elle peut accepter de prendre de l'argent puisqu'elle est pauvre. Nous remarquons que, dans la spontanéité de cette phrase énoncée par la mère de l'enfant, la fille est comparée à une mendicante qui doit gagner de l'argent. Elle ne peut pas porter des diamants ; elle n'en a pas le droit, sa pauvreté le lui interdit. Mais aussi refuser de prendre des diamants, c'est montrer une certaine honnêteté car cette famille n'a pas l'intention de toucher aux richesses des autres, elle veut seulement prendre ce dont elle a besoin pour s'acquitter de ses dettes.

Le Chinois avait lui aussi décelé, douloureusement, la situation de cet enfant, le jour où il a rendu visite à sa famille, ce qu'il exprime dans ces propos :

²³⁹ Ibid., p.143.

²⁴⁰ Ibid., p 142.

« C'est vrai que vous n'avez plus rien. La seule chose qui leur restait à vendre, c'était toi. Et on ne veut pas t'acheter. Ton frère aîné avait écrit à mon père. Ta mère cherchait à me rencontrer. Mon père m'a demandé de la voir. Je l'ai vue. »²⁴¹

Ce discours est révélateur de la grande misère dans laquelle vit la famille de l'enfant. Ils sont définitivement anéantis par les dettes de la mère. La seule solution qui leur reste, c'est de vendre l'enfant, qui se trouve réduite au statut d'esclave sexuelle pour rapporter de l'argent. Le discours du Chinois entraîne l'enfant dans un processus de métaphorisation qui fait d'elle une marchandise mais une marchandise indésirable, rejetée par tout le monde sauf par des êtres marginalisés comme elle, à l'image d'Hélène Lagonnelle. D'une part, la métaphore de l'objet ou de la chose dévoile un autre aspect de cet enfant, sa dévalorisation et le déni dans lesquels elle vit. D'autre part, cette figure de style renvoie directement à l'imaginaire de l'autre, à la conception qu'a le Chinois à son amante ; tant qu'elle aura besoin de lui, il pourra toujours l'avoir. A cela, ajoutons que la métaphorisation du statut de l'enfant, vise à montrer un renforcement du sens et non pas simplement une ressemblance. La métaphore est une « méthode pour construire des images »,²⁴² des images qui rendent le discours du Chinois moins artificiel, moins accusateur. En effet, l'image créée réduit l'agressivité du verbal dans les mots, « objet, vendre, acheter » pour noter uniquement la pauvreté qui a poussé de cette famille jusque dans ses derniers retranchements.

A travers la narration de la vie de cette famille, et plus particulièrement celle de l'enfant, Duras montre en filigrane que toute différence entraîne inévitablement une marginalisation de l'être humain qui demeure enfermé dans cette différence qui lui tend les bras jusqu'à l'envelopper tout entier et devenir, par la suite, son essence.

Qu'en est-il de *l'Africain* de Le Clézio ? Quelle différence déploie-t-il dans son roman ?

II.1.3. Le voyageur solitaire

Dans *L'Africain*, Le Clézio raconte la vie de son père, un père qui s'est condamné à « la plus haute des solitudes »²⁴³, pour reprendre le titre donné par Ben Jelloun à l'un de ses livres. Médecin britannique, ce père a choisi de vivre en Afrique et d'œuvrer auprès

²⁴¹ Ibid., p146.

²⁴² Ricœur P., *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 240.

²⁴³ Ben Djelloun T., *La plus haute des solitudes*, Paris, Seuil, 1977.

de cette catégorie d'humains qui vivent dans le dénuement le plus total. Rejetant les préjugés de supériorité des occidentaux et leur politique de ségrégation, le père voyage en Afrique comme médecin des frontières après avoir refusé de travailler à Londres.

Cette décision de partir vers l'inconnu, vers un continent où la maladie et la tyrannie ont décimé une grande partie de la population répond plus à un besoin existentiel qu'à un choix de vie, comme le note l'auteur :

« Il avait choisi autre chose. Par orgueil sans doute, pour fuir la médiocrité de la société anglaise, par goût de l'aventure aussi. Et cette autre chose n'était pas gratuite. Cela vous plongeait dans autre monde, vous emportait vers autre vie. Cela vous exilait au moment de la guerre, vous faisait perdre votre femme et vos enfants, vous rendait, d'une certaine façon, inéluctable étranger. »²⁴⁴

Ce passage décrit le besoin ressenti par le père de découvrir d'autres lieux et de s'éloigner de la machine de la guerre qui a anéanti dans son mouvement de destruction toutes les valeurs humaines, entraînant l'homme vers la déshumanisation. Il a lancé un défi à la société et à lui-même pour aller à la rencontre de l'autre, qui n'est pas forcément à son image : « Il avait choisi autre chose... un autre monde... une autre vie ». Cet autre représente l'altérité absolue²⁴⁵, irréductible à toute imagination et à toute assimilation. « Le voyage-engagement » que le père va effectuer en Afrique du Sud, en passant par Georgetown en Guyane, aboutit à sceller son sort – ou son destin – à l'étrangeté. Ce que nous pouvons observer dans cette description de la trajectoire de l'Africain, c'est qu'il y a un mouvement de fuite du même vers l'autre, une fuite associée à un déni et à une haine qui cultivent une étrangeté impassible chez le père.

Doublement étranger, dans son propre pays, la Grande-Bretagne, où il a été témoin de la discrimination et du racisme envers l'autre, et dans le pays des autres auquel il adhère, en adorant l'entrelacement de la nature et de l'homme. Une troisième étrangeté est décelable dans les rapports qu'il entretenait avec ses enfants qui ne l'ont connu qu'à l'âge de six ans. De plus, il lui a fallu affronter toutes ces différences culturelles, idéologiques et même climatiques pour réduire la distance qui le séparaient de l'autre.

²⁴⁴ L'AF., p. 50.

²⁴⁵ Nous avons donné la définition de l'altérité radicale dans l'introduction de ce travail.

Dans ce roman, Le Clézio a montré comment la différence de couleur, de physionomie et de culture peut être un motif d'exclusion. Des lois visant la séparation entre les indigènes et les colons et assurant également la suprématie de la race blanche ont été instaurés très rapidement dans les colonies. Pour le père ainsi que pour l'écrivain, les Africains subissent une dévalorisation des plus extrêmes, notamment au niveau de leurs corps, réduits et anéantis par les mauvais traitements et les maladies. Ainsi, l'isotopie que déploie le récit est-elle celle du chaos et du désenchantement total, « [...], maintenant que le charme de l'Afrique a cessé d'exister, [...] tous ces corps brûlants de fièvre, ces ventres distendus de cancéreux, ces jambes rongés d'ulcères, déformées par l'éléphantiasis.... »²⁴⁶

Après son départ en Guyane pour le poste de médecin des frontières, l'Africain accomplira sa métamorphose auprès des indigènes qu'il a soignés et fréquentés non pas comme des serviteurs mais comme des gens qui lui ont appris à sentir la liberté et à découvrir l'humanité. Devenu

«[...] libre d'attaches avec les siens, l'étranger se sent « complètement libre ». L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude [...] Disponible, libéré de tout, l'étranger n'a rien, n'est rien. Mais il est prêt pour l'absolu, si un absolu pouvait l'élire. "Solitude" est peut-être le seul mot qui n'ait pas de sens. Sans autre, sans repère, elle ne supporte pas la différence qui, seule, discrimine et fait sens. Personne mieux que l'étranger ne connaît la passion de la solitude : il croit l'avoir choisie pour jouir, ou l'avoir subie pour pâtir. »²⁴⁷

Dans ce passage extrait d'*Etrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva explique la nature de la liberté vers la quelle tend un étranger. Il s'agit d'une liberté d'esprit et de corps qui permet à l'extranéité de savourer sa relation avec l'autre et d'essayer d'en faire le noyau de son existence. Cependant, vivre comme étranger, « prêt pour l'absolu », inclut aussi une conception utopique de l'altérité et requiert nombreuses concessions dont la plus importante est la solitude. L'Africain avait choisi la solitude comme mode de vie ; c'était, peut-être, une réponse aux exactions des colonisateurs et à leur politique de déni des africains. Par ailleurs, cette solitude fut aussi un moyen qui permet de tisser des liens vierges avec l'autre ; étant solitaire, l'Africain a pu accomplir son devoir de médecin vis-

²⁴⁶ L'AF., pp. 102-103.

²⁴⁷ Kristeva, J., *Etrangers à nous-mêmes*, op.cit, p. 23.

à-vis de cette communauté, celle des africains en l'occurrence, sans mesurer les conséquences qui, souvent, peuvent être désastreuses. La solitude est une liberté mais, selon Kristeva, cette liberté peut n'être qu'un leurre ou un mirage qui laisse supposer à l'étranger qu'il va pouvoir l'amener à trouver un ailleurs où l'autre sera son complice ; c'est pour cela « qu'il s'étirole dans une passion d'indifférence qui, pour être parfois souillante, est irrémédiablement sans complice »²⁴⁸.

Prisonnier de ce mirage, l'Africain poursuit son voyage initiatique vers l'inconnu mais son chemin est jalonné de déceptions. La plus grande et la plus affligeante de ces déceptions, c'est le jour où il s'est rendu compte qu'il ne pouvait pas contacter sa famille ni la protéger de la guerre qui sévit en Europe. Ce sentiment de rupture l'endurcit et le rend irréductiblement solitaire. En effet,

« [...] ce n'est qu'à la fin de la guerre qu'il pourra revoir sa femme et faire connaissance de ses enfants au cours d'une brève visite dont je ne garde aucun souvenir. De longues années d'éloignement et de silence, pendant lesquelles il a continué d'exercer son métier de médecin dans l'urgence, sans médicaments, sans matériel, tandis que partout dans le monde les gens s'entretenaient – cela devait être plus que difficile, cela devait être insoutenable, désespérant. »²⁴⁹

Ainsi la première étrangeté de ce père était pour ses propres enfants. En tant que père, il était taciturne, autoritaire, violent et très pointilleux jusqu'à inspirer de la crainte et de la peur à ses enfants, qui ne tardent pas de le fuir. La physionomie de l'Africain ne coïncidait pas avec l'image que s'en étaient fait ses enfants, notamment le narrateur. C'était là le premier point de différence qui a brisé la possibilité d'une rencontre sereine entre les deux parties. Le choc de ses enfants est sans appel, ce que l'un d'eux, le narrateur, affirme :

« [...] ce n'est pas l'Afrique qui m'a causé un choc, mais la découverte de ce père inconnu, étrange, possiblement dangereux. En l'affabulant de lorgnons, je justifiais mon sentiment. Mon père, mon vrai père, pouvait-il porter des lorgnons ? »²⁵⁰

²⁴⁸ Ibid., p. 23.

²⁴⁹ L'AF., p.46.

²⁵⁰ Ibid., p. 52.

L'écart entre l'imagination et la réalité a accentué l'altérité de ce père. Le narrateur ne reconnaît pas son père car il ne répondait pas à l'image qu'il lui avait attribuée. Pendant des années, le narrateur imaginait un père qui portait des lorgnons à l'image des Français souriants et affectueux qu'il connaissait. Cependant, lors de la rencontre, la déception fut énorme ; son père incarnait toute l'étrangeté et la peur qu'il appréhendait dans ce nouveau continent. Ainsi, dès le début de cette relation entre père et fils, le doute s'impose et l'étrangeté s'installe comme implacable et irrémédiable et se transforme en refus et en rejet. Dès lors, commence l'aventure du narrateur avec ce « père » qui veut leur apprendre de nouvelles habitudes et les initier à une vie aussi austère que la sienne.

S'ajoute à cette étrangeté que l'Africain affichait le manque d'identification : pas de nom ni de prénom, uniquement la profession. Autrement, dit la narration ne fait que maintenir l'Africain dans un mystère qui s'accroît au fur et à mesure des péripéties. Pendant des années, en Afrique du Sud, il a fait preuve d'un comportement impitoyable quant à l'éducation de ses enfants. Le narrateur raconte plusieurs épisodes où ils étaient, lui et son frère, assujettis à la rude discipline imposée par leur père : se lever tôt, se laver à l'eau froide et d'autres obligations qui n'avaient aucun rapport avec ce qu'ils avaient vécu en France. Sa conduite, qui oscille entre la violence et la droiture, a fait de lui un père inconnu, feignant l'indifférence dans son refus de s'exprimer et de converser avec les siens. A cet égard Kristeva écrit :

« L'indifférence est la carapace de l'étranger : insensible, dans son fond, hors d'atteinte des attaques et des rejets qu'il ressent cependant avec la vulnérabilité d'une méduse. C'est que l'écart où on le tient répond à celui où il se loge lui-même, reculant jusqu'au noyau indolore de ce qu'on appelle une âme »²⁵¹

L'indifférence n'est pas une simple apparence chez le père du narrateur, mais un écran derrière lequel il dissimule son désespoir et sa colère. En effet, la déception que lui a causée l'exil de l'île Maurice ainsi que la nostalgie qu'il en a gardée ont fait de lui un individu indifférent et apparemment insensible. En se murant dans le silence, l'Africain ne laisse rien apparaître sur son visage ; il passe une partie de sa vie à soigner les africains rongés par les maladies et ravagés par la guerre et la famine. Et c'est face à la situation désespérante et tragique de cette humanité, face à ce qu'il a vécu à Ogoja où les guerres

²⁵¹ Kristeva J., *Etrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 17.

tribales ne cessaient d'exterminer les enfants, qu'il refuse de s'exprimer et semble ne plus s'intéresser à ce qui se passe dans ce pays, lieu d'errance. Il ne s'agit donc pas d'une véritable indifférence car le père du narrateur a choisi le voyage pour fuir la médiocrité. Cette indifférence apparaît, d'une part, dans son mutisme face aux événements qui ont ébranlé les lieux où il exerçait en tant que médecin et, d'autre part, dans son comportement rigide avec ses enfants, qu'il pratiquait comme une règle, « comme si elle seule donnait un sens à sa vie »²⁵². Ils ont appris de ce père qu'il « pouvait être redoutable, qu'il pouvait sévir, aller couper des cannes dans le bois et s'en servir pour nous frapper les jambes »²⁵³. Le narrateur et son frère semblent souffrir du comportement de leur père ; ils le jugent ombrageux, autoritaire, redoutable, « presque un ennemi »²⁵⁴ et c'est pourquoi son absence pendant la journée constitue pour eux une échappatoire à la répression qu'ils subissaient matin et soir. Par ailleurs, dans plusieurs séquences narratives, le narrateur fait une sorte de comparaison entre son père, nouvellement connu mais devenu presque aussitôt inconnu, et ses grands-parents pour mettre au jour l'écart dans leur mode de vie et leur comportement.

Mais, au-delà de ce rejet et de cette haine ressentis envers leur son père, le narrateur revient, plusieurs années après, pour tenter d'analyser l'attitude de son père, une attitude qui est loin d'être faite seulement d'indifférence ou d'agressivité. Les années de séparation entre l'Africain et ses enfants n'ont fait que l'endurcir et accroître son désir de rattraper le temps « perdu », loin d'eux. Le narrateur se rend compte que si la rigueur et la discipline prévalaient dans leur éducation, ce n'était pas une forme d'agressivité ou d'indifférence mais le résultat d'un sentiment de culpabilité dont il essayait de se défaire.

Ainsi, cette interrogation : « Comment vit-il ces longues années de guerre, seul dans cette grande maison vide, sans nouvelles de la femme qu'il aime et de ses enfants ? »²⁵⁵ met-elle l'accent sur la souffrance, et en même temps le courage, de l'Africain. De ce fait, l'indifférence feinte n'est qu'une chape qui protège l'individu, l'étranger, contre ses propres convictions et contre toute la société.

La solitude et l'étrangeté de l'Africain ont persisté jusqu'à la fin de sa vie. Après des années de service en Afrique du Sud, il est retourné vivre en France, à son corps

²⁵² L'AF., p.28.

²⁵³ Ibid., p. 107.

²⁵⁴ Ibid., p. 105.

²⁵⁵ Ibid., p. 98.

défendant. Cependant, les images du pays ne l'ont pas quitté et il vit désormais une autre étrangeté. C'est de cette manière que son fils le décrit : « C'est ainsi que je le vois à la fin de sa vie. Non plus l'aventurier ni le militaire inflexible. Mais un vieil homme dépaysé, exilé de sa vie et de sa passion, un survivant. »²⁵⁶

Dans ce passage, le narrateur décrit l'état de son père après son départ d'Afrique, aussi différent qu'il l'était là-bas. Son habillement et ses actes soulignent son attachement à sa vie antérieure. Après sa retraite, l'Africain vit comme un exilé, un individu coupé de son monde :

*« La période où il est rentré d'Afrique a été la plus dure. Aux difficultés d'adaptation s'ajoutait l'hostilité qu'il devait ressentir dans son propre foyer. [...] Je me souviens d'avoir ressenti quelque chose qui ressemblait à de la haine. »*²⁵⁷

Loin du continent qu'il considérait comme le sien, parce qu'il lui rappelait sa terre natale, Moka, à l'île Maurice, le père du narrateur devient excessivement susceptible, ne supportant aucune contradiction de la part de ses enfants et de sa femme et détestant la société européenne. Son amour pour l'Afrique se reflétait dans chacun de ses gestes et chacune de ses paroles. Il faisait le marché en compagnie d'ouvriers maghrébins et choisissait son alimentation de façon délicate, d'où son rejet de la viande de porc et son souci de l'hygiène ; bref, il faisait tout conformément à la culture et aux habitudes africaines.

Condamné à vivre l'étrangeté jusqu'au dernier souffle, tel était le sort de l'Africain. Inconnu par rapport à ses enfants, étranger en Afrique et différent des Français, cela nous pousse à nous demander s'il était satisfait de sa vie et s'il avait connu le bonheur, au moins un bonheur provisoire, comme dit Kristeva :

*« L'étranger suscite une idée neuve du bonheur. Entre fugue et origine : une limite fragile, une homéostasie provisoire. Posé, présent, parfois certain, ce bonheur se sait pourtant en transit, comme le feu qui ne brille que parce qu'il consume. Le bonheur étrange de l'étranger est de maintenir cette éternité en fuite ou ce transitoire perpétuel. »*²⁵⁸

²⁵⁶ Ibid., p.67.

²⁵⁷ Ibid., p 110.

²⁵⁸ Kristeva J., *Etrangers à nous-mêmes*, op.cit, p. 13.

Cela montre que vivre en étranger et dans la différence par rapport aux autres, c'est accepter de vivre un espoir et un bonheur de courte durée, éphémère car même l'étrangeté est changeante. Dans son parcours, l'étranger quête ce bonheur pour retrouver une paix intérieure. Toutefois sa vie qui oscille entre résignation, lutte et satisfaction crée chez lui cette aptitude à recevoir et à concevoir différemment le bonheur. Il sait que ce bonheur ne peut exister qu'en termes de fuite et d'instabilité. Pour l'Africain, vivre en Afrique était un moyen pour renouer avec ses origines. Il écrit en effet dans un carnet : « A présent, je n'ai plus qu'un désir, partir très loin d'ici et ne jamais revenir »²⁵⁹, ne jamais retourner à Londres. « Il ne pouvait pas être comme les autres »²⁶⁰ ; son vrai bonheur était de servir les autres, ceux que la machine de guerre européenne a réduits à l'état d'animaux. La fréquentation de ces gens a influencé ce médecin et le narrateur trouve dans les gestes de celui-ci un penchant pour la religion musulmane.

Mais il y a un revers à ce bonheur, c'est la séparation avec la famille, que le narrateur ne cesse de déplorer et il imagine ce qu'aurait pu être la vie de son père sans cet intermède africain :

*« Ce pays d'Afrique où il avait connu le bonheur de partager l'aventure de sa vie avec une femme, à Banso, à Bamenda, ce même pays lui avait volé sa vie de famille et l'amour des siens. »*²⁶¹

S'ajoute à cet exemple l'aveu du père lui-même quant à son travail comme médecin, qu'il a accompli pendant vingt-deux ans mais dont les conséquences sont tragiques :

*« Alors mon père découvre, après toutes ces années où il s'est senti proche des Africains, leur parent, leur ami, que le médecin n'est qu'un autre acteur de la puissance colonial, pas différent du policier, du juge ou du soldat. [...] L'exercice de la médecine est aussi un pouvoir sur les gens et la surveillance médicale est également une surveillance politique. Cette leçon, mon père l'a sans doute apprise du fait de la solitude et de l'isolement où le plongeait la guerre. Cette certitude a dû l'enfoncer dans l'idée de l'échec, dans son pessimisme. A la fin de sa vie, je me souviens qu'il m'a dit une fois que, si c'était à refaire, il ne serait pas médecin mais vétérinaire parce que les animaux étaient les seuls à accepter leur souffrance. »*²⁶²

²⁵⁹ L'AF., p. 57.

²⁶⁰ Ibid., p.57.

²⁶¹ Ibid., p.108.

²⁶² Ibid., p 100.

Dans ce passage, le père dévoile sa désillusion et son regret d'avoir servi le colonialisme malgré lui. Dans sa solitude, il constate que le métier qu'il avait choisi pour aider les colonisés était aussi un moyen pour les surveiller et qu'il était en fait lui-même au service de la politique coloniale car cette aide qu'il apportait, c'était comme une preuve de la supériorité des Blancs face à un peuple démuné. Déçu, il revoit ses souvenirs et affirme que son travail auprès de ces gens lui a montré qu'il n'était, en fin de compte, qu'un agent de la politique coloniale. Ce que le père, personnage très silencieux, révèle implicitement, c'est que ces maladies qui exterminaient les Africains étaient causées par ceux-là mêmes qui leur en procurent le traitement. En effet, la colonisation commence par plonger les colonisés dans la misère et la famine qui affaiblissent leurs corps avant de leur procurer le remède. En clair, ce sont des stratégies machiavéliques destinées à garder les colonisés sous leur emprise.

Guérir, faire des kilomètres pour soigner des maladies épidémiques et euthanasier des personnes dont le corps est entièrement phagocyté par la maladie est une épreuve très dure pour l'Africain. Il demeure à jamais affecté par le regard des gens qui ont succombé à la maladie et il se souvient douloureusement de la figure d'un garçon, Ibo, à qui il a injecté un poison car ce dernier ne pouvait pas supporter les douleurs de la rage. Ainsi, l'Africain se retrouve-t-il, à la fin de sa vie, comme un homme désillusionné et enfermé dans sa différence à cause de « [...] l'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens »²⁶³ qui sont, comme l'écrit Kristeva, des instances qui accompagnent l'étranger et lui font savoir qu'il est, jusqu'à la fin, une figure de l'écart.

Edouard Glissant présente un autre point de vue sur la nature de cette étrangeté dont le personnage ne cesse de témoigner jusqu'à la fin de ses jours. Si l'Africain refuse de raconter sa vie, avant et après l'Afrique, en laissant le soin aux autres de l'interpréter, c'est parce qu'il veut garder intacte cette étrangeté personnelle, en raison du droit à la différence, du « droit à l'opacité », comme l'explique Glissant dans ces propos :

« Non pas seulement consentir au droit à la différence mais, plus avant, au droit à l'opacité, qui n'est pas l'enfermement dans une autarcie impénétrable, mais la

²⁶³ Kristeva J., *Etrangers à nous-mêmes*, op. cit, p 18.

*subsistance dans une singularité non réductible. [...] Renoncer, pour un temps peut-être, à cette vieille hantise de surprendre le fond des natures. »*²⁶⁴

Ainsi Glissant instaure-t-il la différence comme un droit. Tout être humain a droit à cette différence, ou cette opacité, qui ne devrait pas altérer son image d'être humain libre et libéré des incriminations idéologiques et sociétales. De plus, accepter la différence, c'est bouleverser les idées reçues et les normes établies en fonction de certaines hiérarchies et de certains systèmes de pensée. Tel est but de l'opacité qui ne vise pas la marginalisation de l'être opaque mais la reconnaissance et le respect d'une différence inhérente à son existence. L'Africain a su garder cette opacité au détriment de sa relation avec ses enfants et avec tout le monde ; il était conscient que cette diversité qu'il incarnait face à ses enfants ne saurait les affaiblir car il ne leur présentait pas un monde fermé où ils vivraient dans le passé mais il voulait plutôt les initier à ce nouveau monde, à cette ouverture dans laquelle ce n'est pas la différence qui prévaut mais la valeur de l'échange et le résultat de la coexistence. En effet, selon Glissant, « l'opaque n'est pas l'obscur, mais il peut l'être et être accepté comme tel. Il est le non-réductible, qui est la plus vivace des garanties de participation et de confluence. »²⁶⁵

Le droit à la différence implique un choix. Le sujet opaque peut choisir son existence car il est complètement indifférent aux regards de l'autre ; l'opacité lui garde le privilège de choisir sa vie, même s'il doit faire face, parfois, aux dessaisissements et aux égarements de son moi car il ne peut y avoir une compréhension et une satisfaction totales chez le sujet opaque. Chez Le Clézio, Djébar et Duras, le sentiment d'incomplétude que vivent leurs personnages n'affecte en rien leur parcours de reconnaissance qui, comme l'écrit Glissant, fait partie de la nature fractale des comportements humains. Nomadisme, métissage et solitude montrent que la différence ou l'opacité ne souffrent pas des prétentions totalitaires qui tentent de maintenir des barrières entre les hommes.

Certes, l'opacité refuse d'être amalgamée à d'autres différences et de s'aligner sur elles mais elle consent à une relation éthique avec l'autre, une relation qui vise à éclaircir les confusions et à dissiper tout sentiment visant à déposséder l'autre de sa différence. Une poétique de l'opacité commence par avouer sa propre altérité.

²⁶⁴ Glissant E., *Poétique de la relation*, op.cit, p. 204.

²⁶⁵ Ibid., pp. 205-206.

II. CHAPITRE 2

Soi- même et l'autre : système de relations

La relation avec l'autre implique plusieurs considérations d'ordre politique, historique, sociétal et psychologique. D'abord, cette relation peut revêtir plusieurs formes qui vont de la proximité à l'exclusion en passant par l'entrecroisement, l'interdépendance et l'intersubjectivité. De plus, elle ne peut demeurer au niveau extérieur mais elle déborde pour toucher un espace intime de l'être humain, le « soi-même », pour reprendre la terminologie de Paul Ricœur. En effet, le « soi-même » n'est pas le « je » parce que le « je » renvoie à l'égoïsme alors que le « soi » crée une certaine distance qui permet au sujet de se penser en tant qu'autre²⁶⁶. En d'autres termes, le « soi » permet de s'ouvrir sur l'altérité et de fuir l'égoïsme qui entrave et parasite tout contact avec l'autre ; il sauve de la destruction le moi en déniait la totalité qui aliène l'individu.

Il y a une relation étroite entre l'autre et la construction du soi. Etant donné que l'autre est la figure de la pluralité, nous tenterons d'analyser ses différentes manifestations et ses différentes relations avec le même, tout en montrant le rôle joué par ce dernier dans la construction du soi-même. Dans cette perspective, nous évoquerons les travaux de Paul Ricœur, considéré comme le philosophe de la conciliation ; sa réflexion sur l'altérité en général et sur le soi-même en particulier, insiste sur le rapport de l'individu au temps car « [...] *l'identité personnelle*... ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine. »²⁶⁷. Cette réflexion sur l'identité personnelle et les relations qu'elle entretient avec le temps, en termes de permanence et de changement dans le temps, sont à l'origine de l'éclosion de *l'identité narrative*.²⁶⁸ Celle-ci nous permettra de comprendre le soi-même, si herméneutique, des personnages dans le récit, et nous placera, par conséquent, devant le portrait moral et éthique de ces derniers.

²⁶⁶ Voir Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, 1990.

²⁶⁷ Ibid., p. 138.

²⁶⁸Ricœur explique dans la sixième étude de *Soi-même comme un autre* comment le concept de l'identité narrative peut répondre à la fois à l'ipséité-mêmeté du caractère humain et à la pure ipséité du maintien de soi qui figure dans la promesse tenue : « [...] l'identité narrative se tient dans l'entre-deux ; en narrativisant le caractère, le récit lui rend son mouvement, aboli dans les dispositions acquises, dans les identifications-avec sédimentées. En narrativisant la visée de la vraie vie, il lui donne les traits reconnaissables de personnages aimés ou respectés. L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi. » *Soi-même comme un autre*, op.cit., pp.195-196.

Dans les trois romans sur lesquels nous travaillons, tous les personnages expriment ce désir d'aller vers l'autre. Leurs trajectoires de vie font de la rencontre avec l'autre, ou les autres, un moment d'autoréflexion, de retour sur soi-même où sont privilégiés les actes de décrire, de raconter et de prescrire²⁶⁹.

II.2.1 Soi-même comme un autre.

Nous avons emprunté le titre de cette analyse à l'ouvrage de Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*. Il s'agit pour nous de réfléchir sur le parcours narratif des personnages en situation d'identification et de reconnaissance pour pouvoir mettre en lumière comment le sujet opère pour s'adapter aux différentes épreuves face à l'autre et à son intériorité. Ainsi, réfléchir sur l'identité narrative permet-il de penser la question de l'identité personnelle suivant le caractère temporel de l'existence, celle d'un être qui est amené à se transformer au cours de l'histoire et en présence d'autres personnages ; autrement dit, c'est la narration qui façonne l'identité des personnages. Notons que, dans les trois romans de notre corpus, les personnages placés devant la menace de l'autre et de la perte de soi acceptent une sorte d'étrangeté capable de les ramener à soi, comme

« [...] une intervention de l'identité narrative dans la constitution conceptuelle de l'identité personnelle, à la façon d'une médiété spécifique entre le pôle du caractère, où *idem* et *ipse* tendent à coïncider et le pôle du maintien de soi où l'*ipséité* s'affranchit de la *mémeté*. »²⁷⁰

L'*ipséité* et l'identité sont des concepts-clés dans l'appréhension de l'identité personnelle. Grâce à leur association, le personnage arrive à créer son identité narrative. En raison de l'incapacité radicale de pouvoir communier avec les absents (le père de Theldja exécuté ou disparu pendant la guerre de l'Algérie) ou les présents-absents (la mère, pour l'enfant dans *l'Amant de la Chine du Nord* ; le père du narrateur de *L'Africain*), les personnages doivent construire leurs propres repères et tenter de se situer et de construire une orientation dans ce qui leur apparaît comme une société en

²⁶⁹ Carron J-P., *Écriture et identité, Pour une poétique de l'Autobiographie*, Editions OUSIA, 2002.

²⁷⁰ Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, p. 143.

décomposition. A cette fin, ils poursuivent une triple quête : celle de l'histoire personnelle propre, celle de la famille et celle d'un espace où ils peuvent savourer leur enracinement-déracinement. Le personnage peut s'adresser à lui-même, il peut se dédoubler dans la narration et se regarder comme un étranger placé en quelque sorte sous son propre regard. Toutes ces incertitudes et cette errance dans la flexion des représentations des personnages semblent autant de moyens d'approcher au plus près ce qui fonde l'altérité de l'homme.

Dans le roman d'Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, l'héroïne, Theldja vit comme une nomade à Paris puis à Strasbourg ; elle erre dans l'Histoire pour connaître l'histoire d'un livre, *Le jardin des Délices*. La quête de ce livre est justifiée par la fiction narrative qui décrit les déplacements effectués et les recherches menées par Theldja pour récolter toutes les informations sur cet ouvrage. Mais ce que le lecteur découvre à travers ses pérégrinations et ses confrontations, c'est le sentiment de dépossession et d'incomplétude qui la hante et réoriente sa quête, la menant d'une quête historique à une quête ontologique. Après avoir laissé son mari et son fils Tawfik en Algérie, Theldja fait plusieurs rencontres qui s'avèrent être plus que des rencontres, un besoin de se révéler. Avant de rencontrer à Strasbourg son amant français, Theldja monologue ; elle parle pour s'écouter et tenter de trouver les raisons qui l'ont poussée à entretenir cette relation mais elle avoue son incapacité : « Je ne saurai répondre ; je tenterai de comprendre devant vous ce que je quête confusément. Et la vérité qui, en moi, se dérobe surgira quand je vous ferai face. »²⁷¹

Et elle rajoute pour expliquer cette incapacité :

« Il me semble, à chaque fois que nous nous trouvons en présence, qu'une concentration insidieuse me saisit, que quelque chose de sourd en moi se gèle peu à peu, puis laisse exhaler une évidence silencieuse, un soudain éclat intérieur qui m'inonde... Est-ce-que, de devenir ainsi plus éclairée à moi-même, à chaque fois face à vous, ce serait la preuve – ou disons l'épreuve d'une séduction des âmes –, l'expression semble convenue, je ne trouve rien d'autre à ce qui se charge d'un attrait obscur !... Mais j'analyse, j'analyse seulement dans ma tête, tandis que je me prépare à vous : cette sensation rare, au moment de mon face-à-face avec vous, cette lumière en moi – "malgré

²⁷¹ LNS., p. 50.

*vous, malgré moi" – je la trouverai ce soir, mais je ne vous la révélerai pas ; non, peut-être plus tard ! »*²⁷²

Theldja vit une situation ambiguë et ambivalente, poussée par le désir intense d'aller vers l'autre. Elle ressent un malaise intérieur et confus qui brouille son existence et lui confère l'étiquette d'un personnage errant. Dans ce passage, elle tente de dévoiler ce qui l'obsède et prend le dessus sur toute sa vie, même sur son instinct maternel. Theldja essaie d'accéder à ce qui la tourmente et le monologue montre son incapacité à l'atteindre, la projetant, ainsi, dans la confusion et l'incertitude. Cependant, elle est persuadée que ce qu'elle quête, elle va pouvoir le trouver face à François, son amant, car, face à ce dernier, elle a l'impression que son malaise se dissipe au gré d'une connaissance/renaissance.

En effet, la connaissance implique le fait d'entrer en osmose avec l'objet ou l'être perçu ; autrement dit, avec lui, sans vouloir le posséder ou le déposséder de ses propriétés. La renaissance, quant à elle, c'est la réminiscence des faits que l'être humain pourrait avoir enfouis dans son âme de façon inconsciente. De ce fait, connaissance et renaissance, comme sens moral et sens spirituel, sont le socle de la reconnaissance²⁷³.

Theldja est consciente que la présence de cet être étranger révèle, en elle, plusieurs sentiments et diverses certitudes qui prennent forme dans sa nouvelle vie, de façon graduelle. Elle décrit cette vie comme le fait d'être éclairée sur elle-même, comme la « séduction des âmes » qui la pousse à apprécier la différence qu'incarne l'autre et tenter, par la suite, de s'édifier face à elle. Il s'agit d'une prise de conscience et d'une action dirigée délibérément vers celui qui n'est pas moi mais qui, par son existence et sa fréquentation, permet d'accéder aux profondeurs que le moi seul ne pourrait jamais dévoiler. Cette attitude trouve appui dans ce que dit Segalen : « Au fond, il nous faut du divers, il nous faut de l'autre parce que cela nous fait plaisir, éveille nos sens et les sens, c'est la vie. »²⁷⁴.

²⁷²Ibid., pp. 50-51.

²⁷³Par ces deux termes, nous pourrions faire référence au concept de l'aimance d'Abdelkébir Khatibi. En effet, la reconnaissance appelle à l'amour et au respect, en délaissant les tensions. De même l'aimance substitue au sentiment de trouble, de violence, et d'angoisse un sentiment d'harmonie qui permet le dialogue. « Ainsi l'aimance devient-elle ce sentiment (utopique ?) qui nous met en harmonie avec l'autre et qui permet de réapprendre le plaisir. [...], le plaisir multiplié par sa prévisibilité et en même temps circonscrit dans l'insularité de chaque rencontre, le plaisir codifié qui chasse le trouble de l'inquiétude et qui efface l'angoisse, [...] » Gontard M, *Le moi étrange, Littérature marocaine de langue française*, op.cit, pp. 54-55.

²⁷⁴Baudrillard J, Guillaume M., *Figures de l'altérité*, op.cit., p 68.

Le face à face avec l'autre est important et devient même la métaphore de la lumière, « cette lumière en moi », ce « soudain éclat intérieur qui m'inonde », qui envahit en douceur le personnage, lui montrant tous les recoins de son être, et notamment sa mémoire. D'ailleurs, Theldja fait allusion, dans sa tentative d'expliquer les sentiments qui la traversent quand elle est avec François, à sa mémoire qui se trouve à la fois ébranlée et revigorée par un sentiment inédit. Le champ lexical de la mémoire est bien apparent dans ce passage (« concentration insidieuse, évidence silencieuse, tête, analyse, épreuve ») et attire notre attention sur le fait que la relation qu'entreprend Theldja avec François n'a pas sur elle un effet psychologique uniquement mais aussi et surtout un effet mental puisque le personnage analyse et va faire appel aux souvenirs dans cette analyse. La lumière et la mémoire sont objet d'une métaphore filée qui octroie une dimension symbolique à cette rencontre entre l'ipséité et l'altérité. A cet égard, le niveau relationnel dans ce roman n'est nullement centré sur le règne des sujets, ou sur un « je » solitaire, fermé de tous côtés, mais sur un « soi »²⁷⁵ qui fuit les règles du raisonnement cartésien et avoue, conséquemment, son altérité car,

« [...] dans la vie, nous faisons cela à chaque pas : nous nous apprécions nous-mêmes du point de vue des autres, nous essayons de comprendre les moments transgrédients à notre conscience même et d'en tenir compte à travers l'autre [...] ; en un mot : constamment et intensément, nous surveillons et saisissons les reflets de notre vie dans le plan de conscience des autres hommes. »²⁷⁶

En citant Bakhtine, Todorov tente d'expliquer le rapport entre le soi-même et l'autre. Entre ces deux entités, le rapport est celui de la complémentarité. Le soi-même cherche une satisfaction dans le regard de l'autre ; en effet, selon Bakhtine, il est impossible de dresser le portrait de l'être sans se pencher sur les rapports qu'il partage avec l'autre. Dans cette perspective, il ne suffit pas d'avoir l'autre homme uniquement comme présence car l'intersubjectivité est impérieuse. Le contact entre des personnages d'origines différentes ne se limite pas au niveau visuel ; il doit être appuyé par le contact verbal, la communication. Dans cette perspective, Bakhtine et Ricœur s'accordent à dire que l'altérité est inhérente à la nature humaine ; autrement dit, l'être humain vit selon son

²⁷⁵ « Dire *soi*, ce n'est pas dire *je*. Le je se pose- ou est déposé. Le soi est impliqué à titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même. » Ricœur Paul, *soi-même comme un autre*, op. cit, p 30.

²⁷⁶ Todorov T., *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, op.cit, p.146.

ipséité qui demeure tributaire de la vie entière. « [...] Les moments transgrédients à notre conscience » renvoient à tous les mouvements de la conscience qui participent fondamentalement au bien-être du soi ; l'immixtion dans l'intériorité du soi-même est le premier pas dans son accomplissement en tant qu'ipséité et aussi en tant qu'altérité. C'est ce que le personnage de Theldja tente d'expliquer à travers une description phénoménologique des divers sentiments que provoque le face-à-face avec François, constatant « que l'altérité ne s'ajoute pas du dehors à l'ipséité, comme pour en prévenir la dérive solipsiste, mais qu'elle appartient à la teneur de sens et à la constitution ontologique de l'ipséité. »²⁷⁷.

Pour cette raison, il y a une volonté de la part de nos trois écrivains de bannir le stéréotype : l'autre n'est pas toujours celui qui est dominé ou dominant, même si cette dialectique ne peut être dépassée entièrement car il subsiste quelquefois en filigrane que l'autre que soi refuse cette médiation et que le soi mette des barrières à toute altérité. Mais revenons à notre analyse où l'altérité s'implique dans l'ipséité. Dans *L'Africain*, Le Clézio met scène le besoin d'aller vers l'autre, à travers les personnages du père et du narrateur, son fils. Ces deux figures sont animées par un désir viscéral de vivre avec l'autre, à tel point qu'ils sont devenus eux-mêmes autres, pour reprendre l'expression de Ricœur, « soi-même comme un autre ». Le narrateur affirme que sa vraie vie, la vie qu'il a toujours voulue, est celle qu'il a eue en Afrique du Sud où, dit-il,

*« ce que je recevais dans le bateau qui m'entraînait vers cet autre monde, c'était aussi la mémoire. Le présent africain effaçait tout ce qui l'avait précédé. La guerre, le confinement dans l'appartement de Nice [...], les rations, ou bien la fuite dans la montagne où ma grand-mère devait se cacher, de peur d'être raflée par la Gestapo, tout cela s'effaçait, disparaissait, devenait irréel. Désormais, pour moi, il y aurait avant et après l'Afrique. »*²⁷⁸

Si le personnage de Theldja apprend à lire, progressivement, « l'évidence insidieuse » qui se recrée en elle à chaque fois qu'elle rencontre François, le narrateur de *L'Africain*, lui, explique qu'il a reçu la mémoire, qui détient tout son être et lui permet de se reconnaître, de voir ce qui lui est propre et différent par rapport aux autres. Ainsi, ce

²⁷⁷Ricœur P, *Soi-même comme un autre*, op. cit, p. 367

²⁷⁸ L'AF., p. 17.

ne sont pas uniquement les événements passés qui constituent la mémoire ; elle est aussi, façonnée par le futur²⁷⁹. Le narrateur a avoué précédemment avoir perdu son visage, les traits de sa reconnaissance, ce qui attire l'attention sur sa volonté, d'une part, de ne plus se reconnaître comme tel et, d'autre part, d'avoir un corps comme celui des Africains, un corps tatoué et ritualisé. Ensuite, il se rend compte que même sa mémoire est remplacée par une autre ; le contact avec l'Afrique et les africains lui a fait savourer de nouvelles sensations, des sensations spontanées, naturelles, voire même banales et qui ne ressemblent en rien à ce qu'il a vécu en France. Il prend conscience que son passé ne lui rappelle rien et que tout ce dont il se souvient, ce sont des séquences douloureuses où il était perpétuellement en fuite, aussi bien à l'extérieur de soi qu'à l'intérieur. Ce que nous visons par fuite extérieure, c'est la volonté de sa famille ainsi que la sienne de préserver leur vie de la guerre et de ses angoisses tandis que la fuite intérieure est celle qui concerne intimement le narrateur et s'incarne dans ses réactions agressives face à ce qui se produit autour de lui. Ainsi, cette fuite tend- elle à désamorcer, temporairement, le sentiment d'aliénation et de dépendance vécus par le personnage-narrateur ; se sentir incapable de choisir, incapable de parler, confinent l'existence du narrateur dans un espace restreint ; d'ailleurs l'image qu'il donne à propos du confinement dans la maison où il a résidé reflète symboliquement l'isolement et le manque de contact dans lesquels il a vécu une partie de son enfance. C'est pour cette raison que l'effacement des souvenirs n'est pas très difficile pour lui ; l'acclimatation avec ce qu'il nomme « le nouveau monde » est devenue naturelle car dans ce monde nouveau, l'ipséité n'est pas contrôlée ; elle permet d'apprécier cette nouvelle vie dans sa différence. Dans ce cas, la mémoire que le narrateur se vante d'avoir, en quelque sorte, gagnée est une mémoire où il découvre son ipséité et où il y a l'autre dans toutes ses incarnations.

Nous remarquons donc que les deux romanciers, Djébar et Le Clézio, insistent sur la relation entre l'altérité et la mémoire. En effet, l'ipséité ne peut se révéler en tant que telle ni même constituer une mémoire si elle n'est pas aidée par l'altérité. La mémoire est abstraite ; elle est peuplée par des souvenirs où l'autre occupe une place considérable car, sans lui, ce passé s'obscurcirait dans l'insignifiance. Cela explique pourquoi Theldja a décidé de passer quelques nuits avec son amant français, le but étant de stratifier ses souvenirs et de récupérer cette autre partie d'elle-même qui est restée indéfrichable,

²⁷⁹ Voir la communication de Ricœur Paul, « La promesse d'avant la promesse », Crepon M & De Launay M., (sous la dir), *La philosophie au risque de la promesse*, Paris, Bayard. 2004.

obéissant à une mêmété restrictive et astreignante. Dans ce cas, l'autre, avec son étrangeté, pousse le soi-même à se regarder de l'intérieur et à faire ressurgir sa différence. De même, le narrateur, dans *L'Africain*, montre que la contiguïté que lui offre le continent africain lui a permis de constituer une mémoire capable de contenir toutes les métamorphoses qui révèlent l'ipséité de l'homme. Par la comparaison entre le passé plat, voire même tragique, et le présent, où l'aventure est la seule règle de vie, Le Clézio nous brosse un tableau exotique qui favorise le contact avec l'autre et pousse le soi à sentir sa liberté. En effet,

« L'idéalisation des peuples exotiques et sauvages renvoie à un primitivisme chronologique qui valorise le passé et qui permet de voir l'autre non seulement comme le vestige d'un passé heureux, mais aussi d'un avenir parfait. Ce geste implique une acceptation de l'autre en tant que projection améliorée de soi. »²⁸⁰

La mythification de l'autre offre, selon Le Clézio, plusieurs occasions pour l'accepter en tant que partie inhérente à la constitution de soi car il faut « observer les différences pour découvrir les propriétés. »²⁸¹. Et cette découverte des propriétés et des différences ne doit pas seulement créer une profonde admiration de l'autre mais doit aussi pousser le soi à une assimilation, voire même à une hybridation, que ne connaissent pas les enfants :

« Je ne veux pas parler d'exotisme : les enfants sont absolument étrangers à ce vice. Non parce qu'ils voient à travers les êtres et les choses, mais justement parce qu'ils ne voient qu'eux : un arbre, un creux de terre, une colonne de fourmis charpentières, une bande de gosses turbulents à la recherche d'un jeu, un vieillard aux yeux troubles tendant une main décharnée, une rue dans un village africain un jour de marché, c'étaient toutes les rues de tous les villages, tous les vieillards, tous les enfants, tous les arbres et toutes les fourmis. Ce trésor est toujours vivant au fond de moi, il ne peut pas être extirpé. Beaucoup plus que de simples souvenirs, il est fait de certitudes »²⁸²

Dans ce passage, qui intervient vers la fin du roman, le narrateur explique le rapport entre lui et l'altérité. Tout d'abord, il nie le fait que l'attachement qu'il exprime envers le continent africain provienne d'un simple désir exotique car, les limites de

²⁸⁰ Dutton J., *Le chercheur d'or et d'ailleurs, L'utopie de J.M.G Le Clézio*, op.cit, pp. 92- 93.

²⁸¹ Todorov T., *Nous et les autres*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 385.

²⁸² L'AF., pp. 121-122.

l'altérité, présentées par de nombreuses théories, demeurent floues et inconcevables par le monde enfantin. Ce qu'il a vu en Afrique est devenu une partie de son moi ; il a interagi avec chaque être et chaque objet, sans prétention et sans arrière-pensée, pour laisser libre cours au travail de la nature. Le narrateur- personnage ne limite pas cette période passée en Afrique à quelques souvenirs ; il s'agit d'un « trésor » auquel il tient beaucoup parce qu'il résulte de nombreuses expériences. C'est pour cette raison que la présence de l'altérité dépasse le niveau du sensuel pour accéder à celui du rationnel.

En effet, le narrateur explique que la sensation transcende le corps de l'être humain, surtout quand il s'agit de sensations fortes : « L'Afrique était puissante..., la violence était générale, indiscutable. Elle donnait de l'enthousiasme. »²⁸³. La force et la particularité des sensations, en l'occurrence le regard, ne laisse pas indifférent l'esprit du narrateur qui, « assailli par les sensations, succombe en une sorte d'extase matérielle. »²⁸⁴. Cela explique l'emploi du mot « trésor » comme une métaphore qui rassemble cette découverte qui gît éternellement dans l'esprit et refait surface pour répondre aux désirs de l'homme, telle l'extase matérielle qui transforme la sensation fuyante en des événements indélébiles. Ainsi, l'altérité de l'être humain se révèle-t-elle au contact de l'autre et le soi se substitue au je en mettant à l'épreuve l'ipséité de l'homme :

*« D'un seul coup, alors que je la regardais, la réalité s'est couverte de cristal [...] Tout était là ; à la fois étrange et familier, lointain et tout proche, magique et calme [...] Spectacle que je faisais plus que voir. [...] Les objets nus, comme s'il y avait eu des socles, étaient dressés et devenaient des statues ».*²⁸⁵

Dans ces propos, Le Clézio explique comment l'autre devient une certitude, obtenue à travers le regard qui introduit l'être humain dans une communion profonde avec les autres ; et cette communion révèle que l'altérité oscille entre le commun et le différent sans lesquels aucune réalité n'existe. Ainsi, la présence de l'autre, aussi étranger et étrange qu'il soit, mérite qu'on la contemple car elle constitue, inconsciemment, une découverte intellectuelle. D'ailleurs, ce qui a poussé le narrateur de *L'Africain*, son père ainsi que des personnages des deux autres romans, à l'exemple de Theldja, d'Eve et de

²⁸³ Ibid., p. 21.

²⁸⁴ Le Clézio J.M.G, *La fièvre*, Gallimard, 1965, p. 7.

²⁸⁵ Le Clézio, J.M.G., *L'Extase matérielle*, Gallimard, 1967, p. 128.

l'enfant à aller vers l'autre, c'est cette ambivalence qu'il présente et qui revêt plusieurs dimensions telles qu'une apparence étrange, une attirance inhabituelle, un désir fantasmatique, autant d'ingrédients qui propulsent ces personnages dans une quête onirique de l'autre. En outre, les premières réactions des personnages anticipent sur le rôle que va jouer cet autre dans la réflexion et les émotions du soi, qui devient à son tour autre quand il découvre qui il a en face de lui :

« Comment cacher le fait que, dès notre premier face-à-face, de vous savoir de vingt ans au moins (ou vingt-cinq) plus âgé que moi, j'ai pensé avec une douleur mélancolique : « Il est presque vieux » et, lorsque je vous découvrais par à-coups sur cette terrasse face au Luxembourg, un doute m'a saisie : « M'attirerait, sur ce beau visage d'homme mur, quelque chose comme l'âge ? » Je me posais cette question surprenante, sans en définir ou la tristesse, ou le malaise »²⁸⁶

La présence de François suscite plusieurs questions chez Theldja car leur relation n'est pas une simple relation amoureuse. Notons comment, dans cet extrait, Theldja s'exclame devant la différence d'âge qui la sépare de son amant, tout en soulignant que le regard qu'elle pose sur François est plus important, en ce qu'il s'immisce en elle pour faire ressurgir d'autres sentiments, la tristesse et le malaise. A partir de ces sentiments, plusieurs autres vont faire leur apparition, des variations émotionnelles et intellectuelles, qui pousseront Theldja à franchir le cap de la mêmeté en passant des nuits d'amour avec son ancien ennemi, un Français. Dès lors, ce n'est pas François qui devient objet de la quête de Theldja mais elle-même parce qu'elle tente de comprendre son étrangeté. Avant la première nuit d'amour, le regard que François pose sur Theldja dissipe en elle tous les sentiments d'étrangeté ; elle sent sa présence en elle, jusqu'à l'effacement :

« Autour de nous, une absence en moi creusait tout, sauf vos traits, votre regard, ce mouvement de votre main qui se porte à votre front, à vos cheveux, geste presque efféminé que vous avez quand vous semblez pris entièrement par votre discours »²⁸⁷.

Le regard et les gestes de François transpercent Theldja, qui libère son intériorité pour tenter d'imaginer ce qui la séduit tant en François. L'absence dont parle Theldja, et qui l'évide de tout ce qui fait son être, lui donne, curieusement, l'occasion d'accueillir

²⁸⁶ LNS., p. 42.

²⁸⁷ Ibid., p.44.

l'autre. Autrement dit, le niveau perceptuel, comme dans le cas de l'Africain, importe beaucoup sur l'identification de l'autre. Une remarque cruciale s'impose : l'identité de ce personnage, en l'occurrence Theldja souffre d'un éparpillement et d'une désunion qui l'acculent dans cette situation d'autoréflexion. Devant le discours de François, elle adopte toujours cette posture de femme désintéressée, comme si elle attendait un autre discours et voulait entendre d'autres histoires. Pendant que François parle de son passé, de son travail et de son veuvage, Theldja sombre dans des réflexions, parfois incohérentes, mais qui dévoilent, en partie, ce qu'elle quête auprès de son amant, d'où son effacement qui est dû à cette étrangeté qu'elle perçoit en elle-même. Elle dit en effet :

« Je ne fais pas d'effort pour relancer le dialogue. Vous me fixez. Maintenant que je m'apprête, dans cette ville, à vous rejoindre, je me souviens. Me saisissait, lorsque vous me dévisagiez ainsi, un désir étrange : je passais lentement ma paume droite sur mon visage, voulant comme l'effacer, le dissoudre, ou tout au moins le rendre, à vous, invisible... et pourtant, dans la même pulsion, soulagée presque, je me disais : « Cet homme me voit-il, moi ?... pour la première fois, je le comprends ici, peut-être même vous le dirai-je ce soir (serait-ce dans vos bras ?), pour la première fois, le regard d'un étranger ne se brouille pas avant de m'atteindre. »²⁸⁸

Dans cet extrait, très significatif, Theldja attire notre attention sur un élément capital concernant son ipséité. Cette insouciance qu'elle manifeste à l'égard de François n'émane-t-elle pas de son profond désir de se cacher ? Et si cela était vrai, pourquoi accepte-t-elle de passer des nuits d'amour avec un étranger ? Theldja tente de cacher son visage de peur que François ne la voie, mais est-ce qu'il ne la voit pas réellement ? En effet, lors des premières rencontres entre ces deux êtres, Theldja n'était pas volubile mais plutôt silencieuse, attentive à ce qui se produit en elle, à son ipséité perturbée et ébranlée. François, par contre, était assez serein dans son discours ; il observait consciencieusement sa partenaire qui se murait parfois dans le silence. Ainsi, et à l'instar de Theldja, il guette le moindre geste et la moindre parole de cette femme dans le but de la connaître et surtout pour faire durer le temps qu'il passe avec elle. Ce que nous remarquons, c'est que ces personnages ne présentent pas le même intérêt l'un pour l'autre. Si François dévoile tous ses secrets à cette femme qu'il vient tout juste de connaître, elle, ne se montre pas encore, elle n'est pas cette apparence qu'elle donne. Dans l'exemple ci-dessus, Theldja dissimule

²⁸⁸ Ibid., pp. 44-45.

son visage, « voulant comme l'effacer, le dissoudre... invisible » ; elle appréhende le fait d'être dévisagée par François et veut rendre son visage invisible car elle sent que le regard de l'autre arrive à elle, en même temps qu'il découvre son altérité. Le visage joue un rôle primordial dans la relation à l'autre ; Levinas écrit à ce sujet que « le visage est présent dans son refus d'être contenu. »²⁸⁹. Le visage se refuse donc à la possession et invite à une relation sans pouvoir, une épiphany qui tend à une relation transcendantale en s'exposant aux questions et aux sollicitations de l'autre. Le terme « épiphany » employé par Levinas montre que le visage est au-dessus du corps car il renvoie à l'invisible de l'individu :

« Le visage se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphany, dans l'expression, le sensible, encore saisissable, se mue en résistance totale à la prise. Cette mutation ne se peut que par l'ouverture d'une dimension nouvelle. En effet, la résistance à la prise ne se produit pas comme une résistance insurmontable comme dureté du rocher contre lequel l'effort de la main se brise, comme éloignement d'une étoile dans l'immensité de l'espace. L'expression que le visage introduit dans le monde ne défie pas la faiblesse de mes pouvoirs, mais mon pouvoir de pouvoir. Le visage, encore chose parmi les choses, perce la forme qui cependant le délimite. Ce qui veut dire concrètement : le visage me parle et par là m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce, fut-il jouissance ou connaissance. »²⁹⁰

La démarche de Theldja pour cacher son visage trouve toute son explication dans ce passage de Levinas. En effet, en apercevant l'attitude de François qui la regarde intensément, Theldja essaye de préserver son visage et résiste à l'autre dans le but de dissiper en lui toute confiance et tout sentiment de maîtrise ; rappelons que Theldja s'est toujours appréciée dans son nomadisme intellectuel. En même temps, elle est consciente qu'offrir son visage à l'autre, c'est être responsable devant lui tandis qu'elle, elle se sait de passage. Le soulagement qu'elle exprime vers la fin de cet incident est plutôt un sentiment de satisfaction.

Cependant, c'est lors des neuf nuits qu'un nouveau monde s'ouvre avec de nouvelles relations ; Theldja se sent prête pour partager, dans un but purement éthique,

²⁸⁹ Levinas E, *Totalité et infini*, Essai sur l'extériorité, Le livre de Poche, 1990, p. 211.

²⁹⁰ Ibid., pp. 215- 216.

son intériorité avec François. Une relation éthique, au sens levinassien,²⁹¹ s'installe entre les deux personnages car ni François ni Theldja ne prennent en considération le poids de l'histoire et des présupposés sociaux qui créent une distance entre eux ; désormais, d'autres relations s'installent entre les deux personnages. D'ailleurs, ce que Theldja vise à travers la phrase suivante : « Pour la première fois le regard d'un étranger ne se brouille pas avant de m'atteindre », c'est que ladite relation est nouvelle, indépendante des valeurs préétablies et que Theldja accepte, d'ores et déjà, son altérité. Bref, l'ipséité du personnage se délie, s'éclaircit et se déploie au grand jour dans la relation avec l'autre. Ainsi, cette relation éthique permet-elle à Theldja de dépasser sa vulnérabilité pour s'exhiber pendant neuf nuits devant

« « un étranger ? », me répondrez-vous toutefois si du moins ce soir, je me livre. Je serai contrainte, par besoin de vérité, de préciser quelque peu gênée : Enfin, le regard... d'un Français ! Puis je me rassurerai, me disant à moi-même, à demi interrogative, c'est un regard d'homme, est-ce un regard pur ? »²⁹²

Dans cet exemple, Theldja montre que l'attirance envers l'autre révèle le personnage à lui-même, notamment à travers son étrangeté. Cela montre que l'étrangeté de François agit comme un stimulus qui réveille en Theldja tout ce qu'elle a enfoui en elle depuis des années. Cependant, elle appréhende le fait que François puisse la pousser à retrouver son passé et à trouver des réponses aux énigmes qui l'obsèdent jour et nuit. En effet, Theldja ne veut pas se laisser séduire par son amant ; elle veut que le plaisir sexuel demeure toujours en deuxième position après celui de la connaissance. Derrière cet aveu figure, l'insistance de Theldja sur ce regard pur, ou plus justement neuf et limpide, où elle peut se voir, refusant par-là que François lui raconte sa vie précédente : « Surtout, ne pas verser dans la banalité des rencontres à deux !... »²⁹³. En même temps, elle espère ne pas altérer ce regard par le passé colonial ; l'autre représente pour Theldja la liberté qui lui donne l'occasion de renaître de ces cendres et c'est pourquoi le contenu de ses nuits va crescendo en suivant ses vibrations et ses retrouvailles.

Cette liberté, ou cette libération que le personnage de Theldja ressent en présence de l'Autre, de l'étranger, dépasse l'attirance et le désir entre un homme et une femme pour

²⁹¹ Voir *Totalité et infini*, chapitre : Visage et éthique, p. 215.

²⁹² LNS., p. 45.

²⁹³ Ibid., pp. 45-46.

devenir un besoin existentiel. A côté de Theldja dans *Les Nuits de Strasbourg*, nous retrouvons, Irma, une orthophoniste qui vit un mal-être permanent à cause du rejet de l'autre, sa mère adoptive, et de l'absence de reconnaissance de sa part. Cet autre dans la vie d'Irma, c'est celle qui l'a sauvée d'une mort certaine avant de la rejeter définitivement. Irma est une juive, ses parents ont été déportés dans un camp de concentration d'où ils ne sont jamais revenus mais elle, elle a été sauvée grâce au courage d'une jeune Alsacienne qui l'a déclarée comme sa propre fille. Des années après, et depuis l'âge de vingt ans, Irma n'a cessé de chercher cette femme qui devient un fantôme qui la hante toujours ; elle rêve de la rencontrer et de lui parler pour récupérer cette partie d'elle qui demeure inconnue : « Je viens donc vous demander des détails sur ma première année de vie et seule votre fille peut me les dire. »²⁹⁴, telle est la supplique qu'Irma adresse à la mère de celle qui lui a donné une nouvelle vie. Ainsi, tout espoir de rencontrer sa rédemptrice se trouve-t-il interrompu et le personnage vit, désormais, une crise identitaire mortelle car celle qui était comme une mère pour elle est devenue une « supposée mère ! »,²⁹⁵ une ennemie qui veut l'anéantir :

« La voix coléreuse paraissait injurier : en alsacien ? ... Je connais l'allemand et je compris quelques mots : elle semblait dire que j'étais folle, elle tançait sa mère : pourquoi tu lui as ouvert, qui est-elle, cette inconnue ? »²⁹⁶.

Ce passage est l'un des épisodes où Irma fait face à la colère de sa mère adoptive, supposée être une héroïne de guerre, qui refuse de lui parler au téléphone prétextant qu'elle ne la connaissait pas. Irma est considérée comme une folle et une inconnue. Face à ce reniement, elle tente de faire appel à la loi dans le but de contraindre cette femme à la reconnaître comme sa fille. Toutefois, cette tentative se solde par un échec et Irma est condamnée à vivre avec ce refus toute sa vie. Elle décrit ainsi la réaction de celle qu'elle considère comme une mère :

« Mère amère ! Commença-t-elle. Cette femme, Eve, était haineuse ! Elle regardait le maire, elle se retournait vers moi, mais jamais, vous m'entendez, jamais son regard ne se posa sur moi... Elle faisait exprès de ne pas me voir – et elle se

²⁹⁴ Ibid., p. 259.

²⁹⁵ Ibid., p.257.

²⁹⁶ Ibid., p. 260.

déchainait : "Elle est folle ! elle est folle ! ", répétait cette dame, héroïne de la résistance. Tout juste si elle n'était pas venue avec ses médailles, pour marteler ces trois mots : « Elle est folle ! »

*Irma reprit son souffle, répéta en écho : « Je suis folle ! »*²⁹⁷

Ce qu'Irma a ressenti le jour du face-à-face avec cette héroïne de guerre, c'était de la haine et même du mépris car sa mère adoptive refusait de la regarder par un sentiment de supériorité. L'adjectif « folle » revient plusieurs fois lors de cette rencontre pour être appliqué directement à Irma. Ainsi, elle ne sera jamais reconnue par l'autre et son ipséité demeure à jamais altérée par cette déficience identitaire qui ne fera qu'augmenter son sentiment d'instabilité et d'incomplétude. Ce qu'il faut préciser, c'est que l'angoisse que ressent Irma ne provient pas du rejet de son altérité du dedans car elle reconnaît sa double appartenance : juive d'origine et allemande par adoption. Son angoisse est le résultat de sa non reconnaissance par cette femme. Sans cette reconnaissance, le soi pourrait vivre dans l'étouffement et dans l'absence, le vide et l'anéantissement. Comme nous l'avons déjà montré chez d'autres personnages, le regard est révélateur et génère par son silence un contact entre les individus. Cependant Irma a remarqué le jour où elle a vu pour la première fois « cette supposée mère » que cette dernière ne l'a pas regardée, qu'elle l'a évitée. A cause du refus de ce regard, Irma ne sent plus son existence comme réelle : « Affolée, elle se dévisageait dans chaque glace, une voix en elle répétait, haletait : "Mon nom ou mon prénom, résonnant dans le vide ! »²⁹⁸

Les propos d'Irma, une fois de retour chez elle, nous font mesurer l'immensité de la déception dans laquelle elle vit face au rejet de l'autre. L'impression d'effacement s'accroît chez elle, rendant son identification floue et ambiguë. Pour Irma, oublier l'existence de cette femme, c'est s'oublier elle-même et, partant, oublier ce qu'elle a toujours réclamé, son altérité.

Dans le roman de Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, apparaît comme une transition, un lieu où se réalise le désir de devenir autre, donc un lieu de l'éclosion de l'ipséité. Aller vers l'Autre, malgré l'existence de préjugés raciaux, culturels et linguistiques, tend vers un but purement identitaire : l'autre, c'est l'accomplissement. A l'instar d'Irma et de Theldja, et même du narrateur anonyme de *L'Africain*, le personnage

²⁹⁷Ibid., p. 264.

²⁹⁸ Ibid., p. 305.

principal, appelé l'enfant, est convaincue que sa relation avec l'Autre émane d'un besoin viscéral d'identification. Orpheline, l'enfant est traitée, qualifiée d'insolente et de rebelle ; sa relation avec un Chinois vise à corroborer son métissage. Cette volonté est animée par une curiosité à la fois érotique et exotique. En effet, l'enfant est impressionnée par le pays où elle est née et l'attrance qu'elle manifeste envers le lieu comme présence humaine et comme mode de vie se cristallise dans cette relation passionnelle qu'elle vit avec son amant chinois. Elle décide de brûler les étapes et, au lieu de vivre avec l'autre et de partager avec lui la langue et l'espace, elle accueille l'altérité en elle à travers le rapport sexuel. La première rencontre avec le Chinois révèle l'envie de l'enfant qui n'essaie pas de dissimuler son admiration pour lui et pour tout ce qui l'entoure, ni de perdre son temps à des retrouvailles pudiques :

*« Elle regarde les vêtements, l'automobile. Autour de lui, il y a le parfum de l'eau de Cologne européenne avec, plus lointaine, celui de l'opium et de la soie, du tussor de soie, de l'ambre de soie, de l'ambre de la peau. Elle regarde tout. Le chauffeur, l'auto, et encore lui, le Chinois. »*²⁹⁹

L'enfant contemple longuement le Chinois ; elle est charmée par la présence de ce luxe sur le bac. Dans sa méditation, elle reconnaît l'eau de Cologne européenne mais, au-delà, elle découvre la vraie odeur de ce Chinois, celle de l'opium et de la soie. Cela montre que le travestissement du Chinois ne l'a pas rendu méconnaissable aux yeux de l'enfant, elle qui est née dans ce pays et dont les sens ont été aiguisés par ces senteurs. En outre, ce qui explique ce regard langoureux sur « l'inconnu du bac », c'est le désir de l'enfant de trouver des signes d'identification entre elle et ce dernier ; dès lors, l'inconnu du bac devient un miroir à travers lequel elle se regarde et affirme son regard sur les autres.

Quand elle commence à discuter avec le Chinois, l'enfant tient à préciser la relation presque charnelle qui la relie au lieu, l'Indochine : « Elle ajoute, comme si cela avait quelque chose à voir : "Je suis née en Indochine. Mes frères aussi. Tous on est nés ici" »³⁰⁰. Cette phrase prononcée sciemment montre que l'enfant tente de réduire toute distance entre elle et le Chinois et, par conséquent, elle efface l'étrangeté de l'autre en l'embrassant et en s'identifiant à lui. S'ajoute à cela la réponse de l'enfant qui accepte

²⁹⁹ Ibid., p. 37.

³⁰⁰ ACHN, p.38.

aisément que le Chinois la ramène à Saigon ; elle dit : « Je veux bien »³⁰¹, une réponse affirmative qui montre qu'elle n'a pas peur de lui. Pourtant, à cette époque, les Chinois avaient une dangereuse réputation d'assassins.

Le désir d'un moi métis pousse l'enfant à vouloir se rapprocher de l'autre et à saisir toutes les opportunités qui lui font voir qu'elle est asiatique et non pas européenne. A seize ans, elle ne craint pas ce Chinois qu'elle rencontre pour la première fois et elle consent même à avoir une relation sexuelle avec lui. Pendant ce premier face-à-face dans la garçonnière du Chinois, l'enfant renverse les rôles et devient dominatrice puisque c'est elle qui déshabille le Chinois :

*« Avec une sorte de crainte, comme si elle était fragile, et aussi avec une brutalité contenue, il l'emporte et la pose sur le lit. Une fois qu'elle est là, posée, donnée, il la regarde encore et la peur le reprend ; il ferme les yeux, il se tait, il ne veut plus d'elle. Et c'est alors qu'elle le fait, elle. Les yeux fermés, elle le déshabille. Bouton après bouton, manche après manche. »*³⁰²

Ce passage atteste de la hardiesse de l'enfant et de sa témérité. Elle, considérée comme fragile et innocente par le Chinois, accélère le processus de pénétration pour accomplir son rêve de métissage. Le Chinois paraît hésitant face à la précocité du corps de l'enfant tandis que celle-ci ne se préoccupe que de son désir d'accueillir l'altérité. Par conséquent, la défloration a une portée symbolique, à savoir tuer un moi pour la renaissance d'un autre. Le sang symbolise le sacrifice qu'il faut consentir pour un devenir métis.

La quête de soi-même se traduit par cette précipitation envers l'autre, quels que soient son statut et son sexe car le but est la renaissance, souvent douloureuse.

« La souffrance quitte le corps maigre, elle quitte la tête. Le corps reste ouvert sur le dehors. Il a été franchi, il saigne, il ne souffre plus. Ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut-être mourir ».

Nous pouvons remarquer que la jonction entre le lexique et le rythme de la phrase crée le processus de l'immolation parce que, par l'intermédiaire du corps l'ipséité de

³⁰¹ Ibid., p.38.

³⁰² Ibid., p.75.

l'enfant s'ouvre pour recevoir l'altérité. Dès lors, l'enfant a réduit les obstacles qui la séparent de l'autre ; la paix gagne le corps et l'âme et l'enfant ne vivra plus dans l'ambiguïté et l'indétermination raciale. Symboliquement, le corps est franchi et affranchi par l'autre ; il s'ouvre sur un dehors où elle a toujours voulu vivre, un dehors qui la préserverait de la présence des Français.

Il ne s'agit pas d'une mort complète mais partielle, la mort de cette partie dont elle ne veut plus parce qu'elle l'empêche de vivre pleinement sa différence. Cette mort est réellement une renaissance qui acceptera le moi avec toute son étrangeté ; la renaissance douloureuse se mue rapidement en une renaissance euphorique où l'ipséité savoure le plaisir de la libération :

« Et puis cette souffrance quitte le corps, quitte la tête, elle quitte insensiblement toute la surface du corps et se perd dans un bonheur encore inconnu d'aimer sans savoir. »³⁰³

Après cette expérience l'enfant est submergée par un bonheur illimité mais inconnu car c'est un bonheur que l'autre a suscité par son intervention, un bonheur tellement proche et vital. Le bonheur, c'est l'effet de l'autre, son incarnation qui propulse le soi dans ses profondeurs ; l'euphorie de la différence et de l'existence métisse prend le dessus sur la douleur physique. A travers l'autre, l'enfant a scellé son désir métis pour lequel elle déploie constamment des stratégies afin de s'y conformer ; c'est pourquoi Christiane Blot-Labarrère parle d'un perpétuel passage, sans fixation possible dans quelque état ou être initiaux, ni finaux.³⁰⁴ . Cela montre que cette étape n'est pas la dernière dans le processus du devenir métis de l'enfant ; il y en aura d'autres où elle sera amenée à franchir la séparation et la différence et à rationaliser davantage son métissage.

Le besoin irréprensible que ressent l'enfant pour atteindre l'idéal du métissage trouve son expression dans la reconnaissance de l'Autre et dans son amour pour le Chinois :

³⁰³ ACHN., p. 78.

³⁰⁴ Voir préface de Christiane Blot-Labarrère dans Bouthors-Paillart C., DURAS LA METISSE, *Métissage fantasmagorique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Editions DROZ, 2002.

« Il la caresse encore. Elle se rendort. Il la regarde. Il regarde celle qui est arrivée chez lui, cette visite tombée des mains de Dieu, cette enfant blanche de l'Asie. Sa sœur de sang. Son enfant. Son amour. Déjà, il le sait. »³⁰⁵

Désormais, tous les doutes du Chinois sont dissipés : l'enfant du bac est une fille blanche de l'Asie ; c'est une réalité qu'il n'a pas besoin de prouver parce qu'elle s'impose. Il la considère comme une sœur, tout comme elle est la sœur de Thanh. Grâce à l'autre, le métissage fantasmatique et psychologique dont l'enfant a toujours rêvé prend une forme réelle. D'ailleurs, le Chinois est conscient que ce n'est pas l'aspect physique qui révèle le métissage de l'enfant mais beaucoup plus l'aspect moral par lequel elle rejette la race blanche. Le Chinois serait le frère de sang de l'enfant, nourri des trésors de ce contient ; elle est son enfant puisque leurs sangs se sont mêlés, nous lisons, « Sa sœur de sang. Son enfant. On amour. Déjà, il le sait. »³⁰⁶

Ainsi, percevoir le métissage à travers la relation avec l'autre donne un nouvel essor à ce terme qui se référerait, traditionnellement, comme l'explique Edouard Glissant, à la perte. Cependant, ce que nous avons noté chez le personnage de l'enfant, c'est qu'être métisse c'est vivre l'expérience poétique d'un devenir autre.

Cette expérience poétique se trouve aussi chez le narrateur de *L'Africain*. Il relate le passage de la douleur à la jouissance à travers l'autre ; ce qui explique la libération que ressent le moi. Tout d'abord, nous allons nous arrêter sur la définition de la jouissance donnée par Levinas, dans *Totalité et Infini* :

« Elle n'exprime pas, comme le voudrait Heidegger, le mode de mon implantation – ma disposition – dans l'être, le tonus de mon maintien. Elle n'est pas mon maintien dans l'être, mais déjà le dépassement de l'être ; l'être lui-même "arrive" à celui qui peut chercher le bonheur, comme une gloire nouvelle au-dessus de la substantialité ; l'être lui-même est un contenu qui fait le bonheur ou le malheur de celui qui ne réalise pas seulement sa nature, mais cherche dans l'être un triomphe inconcevable dans l'ordre des substances. »³⁰⁷

³⁰⁵ ACHN, p.81.

³⁰⁶ Ibid., p. 81.

³⁰⁷ Levinas Emmanuelle, *Totalité et infini*, op. cit., p. 116.

Cette jouissance accomplie, explique Levinas, ne s'installe pas comme un simple plaisir endogène à l'être humain mais à travers l'attitude des individus à s'ouvrir sur l'autre pour se laisser traverser par cette énergie nouvelle et libératrice. La jouissance ne provient pas de l'homogénéité ou d'un état d'équilibre que l'être ressent dans l'enfermement sur soi-même, elle est transcendante. En effet, vivre avec l'autre engendre un sentiment d'accomplissement que même l'ataraxie ne procure pas car, en examinant la quête des personnages dans les trois romans, nous nous apercevons que la rencontre avec l'autre est toujours étincelante et incandescente en ce qu'elle invite à reconsidérer la différence autrement, en tant qu'attraction révélatrice. Cela montre qu'il y a une réappropriation des différents sens qui se trouvent en situation d'expérimentation et soumis au regard de l'autre mais dont la finalité oscille entre le reflet, la provocation et la réconciliation. Ainsi, parler de la jouissance, dans le contexte de l'altérité, c'est aborder ce lien de dépendance-indépendance et de retrouvailles avec soi-même. Dans cette perspective, la jouissance serait un accomplissement de l'être humain, un devenir auquel il ne pourrait y accéder sans l'apport de l'autre. L'expérience du narrateur dans *L'Africain* explicite ce rapport à travers la narration des aventures de cet enfant qui semble se découvrir et découvrir la vie pour la première fois. La narration aborde les événements les plus importants, à l'exemple de sa rencontre avec un père « étranger », mais aussi ceux qui relèvent de la banalité du quotidien. Dans le chapitre intitulé *Termites, fourmis, etc.*, le narrateur relate ses aventures avec son frère et les enfants du village en compagnie desquels ils allaient courir, eux enfants blancs, et jouer sans préjugés avec des enfants noirs. Ce qui est intéressant dans cette rencontre entre des enfants de races différentes, ce sont ces activités régénératrices qu'ils ont pratiquées ensemble de façon spontanée et le fait qu'ils ne se sont même aperçus de la différence physique entre eux. A cet égard, le narrateur envisage la destruction de certains stéréotypes qui fustigent continuellement les relations entre les enfants des blancs et les enfants natifs des lieux, en l'occurrence, des noirs. Au lieu de s'attarder sur des enfants qui se pavanent en méprisant les enfants des autres, démunis et étrangers, le narrateur nous offre le tableau d'une vie naturelle harmonieuse :

« Je ne me souviens pas du jour où nous nous sommes aventurés, mon frère et moi, pour la première fois dans la savane. Peut-être à l'instigation des enfants du village. La bande un peu hétéroclite qui comportait des tout petits tout nus avec un gros ventre et

des presque adolescents de douze, treize ans. [...] Ceux que je vois sur quelques photos de l'époque, autour de nous, très noirs, dégingandés, certainement moqueurs et combattifs, mais qui nous avaient acceptés malgré nos différences. »³⁰⁸

Le rapport qu'entretenaient le narrateur et son frère avec les enfants africains était solide, voire même fusionnel. Ces enfants leur ont appris le vrai sens de la vie et de la liberté ; autrement dit, l'enfance du narrateur et celle de son frère ont été sauvées par l'acharnement et la ténacité de leurs nouveaux amis. Dans son émerveillement, le narrateur oublie sa différence au profit de l'ouverture sur un dehors véhément et accueillant à la fois. Pendant ces années passées en Afrique, ces enfants français n'ont jamais ressenti une exclusion spatiale ou raciale ; au contraire, la jouissance de la rencontre leur a permis de reconnaître cette part d'étrangeté en eux-mêmes. Le narrateur s'emporte devant les romans coloniaux et dénie systématiquement le clivage entre les enfants indigènes et les enfants des colonisateurs ; il écrit en effet :

« Nous n'avions rien connu de ce qui a pu fabriquer l'identité un peu caricaturale des enfants élevés aux « colonies ». Si je lis les romans « coloniaux » écrits par les Anglais de cette époque, ou celle qui a précédé notre arrivée au Nigeria – Joyce Cary, par exemple, l'auteur de Missié Johnson –, je ne reconnais rien. [...]. Je ne sais rien de ce qu'il décrit, cette lourdeur coloniale, les ridicules de la société blanche en exil sur la côte, toutes les mesquineries auxquelles les enfants sont particulièrement attentifs, le dédain pour les indigènes, dont il ne connaissent que la fraction des domestiques qui doivent s'incliner devant les caprices des enfants de leurs maîtres, et surtout cette coterie dans laquelle les enfants de même sang sont à la fois réunis et divisés, où ils perçoivent un reflet ironique de leurs défauts et de leurs mascarades, et qui forme en quelque sorte l'école de la conscience raciale qui supplée pour eux à l'apprentissage de la conscience humaine, je puis dire que, Dieu merci, tout cela m'a été complètement étranger. »³⁰⁹

Ainsi, dans ce passage le narrateur refuse-t-il cette relation conflictuelle entre les enfants de races différentes et il dénonce l'hypocrisie qui pousse les enfants blancs à vivre selon une conscience raciale au lieu de les encourager à se fier à leur conscience humaine. La narration de la marginalisation que subissent les Africains ne va pas sans insister sur l'extravagance et la banalité de la colonisation qui broie dans son passage toutes les

³⁰⁸ L'AF., p. 29.

³⁰⁹ Ibid., pp. 22-23.

valeurs humaines. D'ailleurs, les mots utilisés dans le passage ci-dessus (« mesquineries, dédain, caprices, reflet ironique, mascarades, école de la conscience raciale ») forment, dans leur agencement, un processus de dénaturalisation de l'autre mais aussi du même qui, dans sa quête de la supériorité, dévoile sa vilénie. Ce processus débute par l'égoïsme et l'étroitesse d'esprit pour se transformer en un principe selon lequel celui qui n'est pas identique au moi sera nécessairement inférieur et devra être effacé ; un principe qui appelle à la réduction de l'hétérogénéité. Si le narrateur parle de « l'école de la conscience raciale », c'est pour montrer que la colonisation opère en universalisant ses valeurs et en légitimant ses procédés. Cependant, cette attitude de violence et de dénigrement face à l'autre laisse percevoir le refus de reconnaître sa propre altérité ; en effet, l'autre n'est pas simplement un étranger dont le physique et l'appartenance sont différents mais aussi un proche qui permet au soi de se voir, « un reflet ironique de leurs défauts ».

Ainsi, par la narration de ses aventures, le narrateur tente-t-il de restituer l'altérité radicale de l'autre en la sauvegardant de toutes les réductions imposées par le même. Dans cette optique, Baudrillard explique que :

« [...] la pensée occidentale ne cesse de prendre l'autre pour autrui, de réduire l'autre à autrui. Réduire l'autre à autrui est une tentation d'autant plus difficile à éviter que l'altérité radicale constitue toujours une provocation et qu'elle est ainsi vouée à la réduction et à la l'oubli dans l'analyse, la mémoire, l'Histoire. »³¹⁰

Vouloir voiler la diversité et la différence que recèlent le soi et l'autre entre dans le projet d'une élimination de l'altérité qui vise à la réduire à un simple écart, donc à une infériorité identitaire et sociale. L'autre, entre identification et reconnaissance, étale cette relation oscillatoire entre le soi et son altérité dans un mouvement qui prend naissance chez le soi pour se poser sur l'autre et faire entendre toutes les vibrations de la rencontre. Le travail qu'effectuent les personnages lors de cet échange leur permet de se focaliser sur leur intériorité, d'être initiés, sauvés et libérés.

De ce fait, la confrontation avec l'autre, prend une place fondamentale dans le processus de la découverte et de la réconciliation avec le soi. L'autre revêt, selon sa manifestation physique et sa présence spatiotemporelle, plusieurs rôles qui aident

³¹⁰ Baudrillard J., Guillaume M., *Figures de l'altérité*, op. cit., p. 10.

beaucoup les personnages à dépasser la déliaison sociale et familiale, la marginalité et l'errance.

II.2.2. Les figures de l'autre :

Nous avons vu dans le point précédent comment la reconnaissance des images est inséparable de la reconnaissance de l'autre et comment elle est aussi inséparable de la reconnaissance de soi, ce qui permet aux personnages de vivre leur étrangeté et de fuir l'angoisse qui tente de s'installer dans leur vie. La présence de l'autre autour d'un personnage le baigne-t-elle dans une aura de jouissance et d'euphorie. Être face à l'autre, quelles que soient son identité et sa différence, représente pour les personnages de Djébar, de Duras et de Le Clézio un projet personnel où la quête de bonheur est le principal enjeu.

Ainsi, vivre avec l'autre nous laisse entrevoir le cheminement de la quête du bonheur, une quête d'une existence meilleure où les personnages savourent la délivrance en affrontant leurs faiblesses, leurs blessures et leurs envies. Cela montre que la présence de l'autre est capitale, voire même vitale, pour la construction du soi. L'autre revêt plusieurs visages et assume plusieurs rôles selon sa présence dans le récit et sa contribution à la quête du personnage. Nous pouvons parler de l'autre comme un miroir, une échappatoire permettant de fuir le présent au profit d'une descente en profondeur dans les souvenirs, ce qui promet, hic et nunc, une réconciliation avec le soi. L'autre peut aussi être celui qui procure le plaisir, qui accomplit ce que le soi ne peut accomplir tout seul.

II.2.2.1 L'autre, un dérivatif

Dans *L'Africain*, le narrateur change de pays, la France, où il a vécu une partie de son enfance, pour rejoindre l'Afrique coloniale où travaille son père, médecin des frontières. Après le départ en retraite de son père, toute la famille revient vivre en France. Cependant, la rupture n'a pas été une chose aisée, ni pour lui ni pour son père, car la France n'est pas comme l'Afrique. La vie du personnage narrateur a changé : aux sentiments de liberté et d'innocence qu'il éprouvait en Afrique se sont substitués, en France, ceux d'emprisonnement et de claustration spatiale et mentale. La claustration spatiale correspond à ce que le narrateur ne jouit plus de ce regard illimité qu'il avait sur la nature et sur les hommes tandis que la claustration mentale est engendrée par

l'étroitesse de la pensée occidentale qui minimise tout ce qui n'est pas européen. Face à une telle situation, le narrateur se réfugie dans ses souvenirs d'enfance, considérés comme seule échappatoire, car ils lui rappellent le paradis perdu. Il dit en effet :

« Mais si je rentre en moi-même, si je retourne mes yeux vers l'intérieur, c'est cette force que je perçois, ce bouillonnement d'énergie, la soupe de molécules prêtes à s'assembler pour former un corps. [...] Non pas une mémoire diffuse, idéale : l'image des hauts plateaux, des villages, les visages des vieillards, les yeux agrandis des enfants rongés par la dysenterie, le contact avec tous ces corps, l'odeur de la peau humaine, le murmure des plaintes. Malgré tout cela, à cause de tout cela, ces images sont celles du bonheur, de la plénitude qui m'a fait naître. »³¹¹

Ainsi pour fuir cette angoisse existentielle dans laquelle il vit depuis son retour en France, le narrateur se réfugie-t-il dans ses souvenirs, « ce trésor est toujours vivant en moi ». C'est grâce à la mémoire et à sa faculté de ressusciter le plaisir et la jouissance ressentis en Afrique que le narrateur arrive à revivre les moments si intenses de son enfance. A l'égaré actuel, supplée une sorte de bonheur qui trouve son origine dans l'intériorité du narrateur qui a été confortée par une nature forte et un regard infini. Le narrateur se souvient de chaque instant passé en Afrique et de chaque vibration ressentie ; il ne s'agit pas, pour lui, de se rappeler d'un espace différent, merveilleux ou fantastique, ni de la souffrance des hommes périssant des maladies inguérissables, mais de sa prise de conscience de la réalité de la vie, de la mort, de la violence et de la maladie. C'est cette énergie qu'il ressent en lui, qui lui procure une évasion de son monde actuel et qui ne cesse de le fasciner car ce passé est éternellement présent.

L'autre est présent pour pallier l'absence et la séparation : « J'entends même, par-dessus la vibration des autos embouteillées dans une avenue, la musique douce et froissante de la rivière Aiya. »³¹². Ce plaisir permet au narrateur de réécouter, de revoir et de sentir son enfance, supportant par-là même une enfance passée sans la présence de son père. D'ailleurs, ce qui a permis de rendre moins dramatique cette enfance sans père, c'est le souvenir de l'Afrique qui éveille en lui le désir et l'amour : « Je sais que cela m'a manqué, sans regret, sans illusion extraordinaire »³¹³ :

³¹¹ L'AF., p. 92.

³¹² Ibid., p. 120.

³¹³ Ibid., p. 121.

« *Tout cela est si loin, si proche. Une simple paroi fine comme un miroir sépare le monde d'aujourd'hui et le monde d'hier. Je ne parle pas de nostalgie. Cette peine dérélictueuse ne m'a jamais causé aucun plaisir. Je parle de substance, de sensations, de la part la plus logique de ma vie.* »³¹⁴

Le dérivatif dans la vie du narrateur réside dans cette vie qu'il a eue auprès des africains et qu'il peut restituer à sa guise, dans cet ailleurs dans l'ici qu'il crée pour lutter contre la déperdition et contre la solitude. Le narrateur parle de substance et de sensations constitutives, fondamentales et génératrices de jouissance, de douleur et de mots. Nous pouvons parler d'un amour éthéré qui transcende, chez le narrateur, les sentiments de regrets et de nostalgie ; c'est une vision poétique du monde car c'est dans la poésie qu'une souffrance aigüe se trouve être à la source de la création d'images symboliques. La mémoire et les souvenirs du narrateur s'exaltent à travers des sensations et deviennent une vraie quête spirituelle, « de la part la plus logique de ma vie », où les images les plus banales de la réalité deviennent des découvertes sacrées : « [...] Au moment où je m'y attends le moins, je suis envahi par le parfum de la terre mouillée de notre jardin à Ogoja, quand la mousson roule sur le toit de la maison et fait zébrer les ruisseaux couleur de sang sur la terre craquelée. »³¹⁵ ; c'est cela qui suggère au narrateur une nouvelle manière d'être-au-monde.

L'autre redonne du plaisir aux protagonistes et leur apporte un soutien en cautérisant leurs plaies intérieures pour leur permettre de retrouver une vie normale et équilibrée. Oublier l'injustice et la marginalisation dont elle et sa famille ont été victimes, c'est aussi le but de l'enfant dans *L'Amant de la Chine du Nord*. L'enfant, dont l'étrangeté est connue dès les premières lignes du roman, tente de fuir la maison familiale où son frère aîné se comporte en tyran et en tortionnaire vis-à-vis d'elle et de leur petit frère, Paulo, qui constitue une proie facile pour les pulsions meurtrières de l'aîné : « Et, comme s'il y était tenu par un devoir cruel, il le jette dehors comme il ferait d'un chien. »³¹⁶. Ce que l'enfant fuit et qui lui répugne au sein de sa famille, c'est aussi l'attitude de sa mère, qui reste passive devant la barbarie de son fils aîné dont le comportement devient incontrôlable. Derrière cette passivité, apparaît en fait une femme découragée et

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ ACHN., pp. 119-120.

³¹⁶ Ibid., p. 14.

lasse : « Elle [La mère] laissera se faire ce qui doit arriver »³¹⁷. Elle devient de plus en plus effacée et taciturne, privant ainsi l'enfant et son petit frère des mots affectueux et de la tendresse maternelle, indispensables au développement équilibré de leur enfance. De ce fait, la mère devient progressivement une figure de l'absence, « morte de vivre »³¹⁸, dont l'enfant nie l'amour qu'elle prétend leur porter :

« Tu écriras sur quoi quand tu feras des livres ?

L'enfant crie :

- *Sur Paulo. Sur toi. Sur Pierre aussi, mais là ce sera pour le faire mourir. [...]*

Mais pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous, jamais...

La mère ment :

- *Je vous aime pareil, mes trois enfants.*

L'enfant crie encore. A la faire se taire. A la gifler.

- *Ce n'est pas vrai, pas vrai. Tu es une menteuse. Réponds pour une fois... Pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous. »*³¹⁹

Orpheline de père, l'enfant sent l'abandon de sa mère au profit d'un amour et d'un dévouement infinis au frère aîné ; elle tente maintes fois de comprendre les raisons qui poussent sa mère à créer cette distinction entre ses enfants mais celle-ci se mure dans un silence incompréhensible. Dès lors, l'enfant tente de protéger son petit frère, Paulo : « C'est comme mon fiancé, Paulo, mon enfant, c'est le plus grand trésor pour moi... »³²⁰, dit-elle à sa mère. Ainsi, pour suppléer au manque et à la souffrance, l'enfant recourt à l'autre avec qui elle plonge dans la jouissance en oubliant le cercle vicieux dans lequel elle vit.

Au début du récit, nous rencontrons l'enfant qui ne craint pas le noir et cherche son petit frère pour le ramener à la maison d'où il est constamment chassé par Pierre, le grand frère. Quand elle quitte Sadec pour rejoindre la pension Lyautey à Saïgon, elle ne parle que de lui, de sa fragilité et de sa peur ; elle ne vit, peut-être, que pour le protéger. La relation entre l'enfant et son petit frère a dépassé le cadre de la fraternité : le petit frère a été son premier amour, comme elle l'a toujours affirmé, et ils ont eu des moments intimes à tel point que leur mère a ramené l'enfant chez elle, dans sa chambre, pour la surveiller : « C'est après ça que ma mère m'a fait dormir dans son lit à elle. Mais on a

³¹⁷ Ibid., p.15.

³¹⁸ Ibid., p. 27.

³¹⁹ Ibid., p 25.

³²⁰ Ibid., p 29.

continué quand même. [...] Et puis, une fois, il a joui. [...] C'était comme une fête, mais profonde, tu vois, sans rires, et qui faisait pleurer. »³²¹ Ainsi, nous pouvons parler d'une relation plus que fusionnelle, une relation incestueuse interdite entre la sœur et le frère. A cet égard, nous disons que cet attachement de l'enfant à son frère se présente comme un exutoire qui pourra, en premier lieu, faire disparaître le traumatisme maternel vécu au quotidien et, en second lieu, permettre d'oublier le pouvoir despotique et assujettissant du grand frère. Désormais, l'enfant est consciente que son enfance est impossible ; elle lui est arrachée par le manque, la violence et le mépris qui l'entourent, ce que symbolise la chanson de Thanh intitulée « L'enfance lointaine » et qui cristallise l'angoisse et la perte que ressent l'enfant face à tout ce qu'elle vit.

Poussée par son besoin de dépasser la marginalité, l'enfant entame une quête du bonheur. Son premier dérivatif est la rencontre avec le Chinois à travers lequel elle tente de réaliser son rêve de devenir une métisse et d'oublier ses problèmes familiaux. Après leur rencontre dans le bac sur le Mékong, « le bac des livres » comme le qualifie la narratrice, l'enfant s'attache rapidement au Chinois, pourtant « un inconnu ». Elle est éblouie par le luxe et la richesse dans lesquels il vit ; la discussion va prendre rapidement un ton amical et les échanges entre les deux personnages vont déborder sur la famille et sur l'argent. Dès lors, la relation avec le Chinois est toujours l'occasion de prendre de la distance vis-à-vis de son entourage et de remédier à cette crise identitaire qui la tenaille. Cela montre qu'au-delà de la relation amoureuse qu'ils vont entretenir, et qui va se développer jusqu'au contact charnel, le Chinois représente pour l'enfant l'oreille attentive qu'elle a toujours recherchée. En effet, le Chinois écoute l'enfant ; il écoute ses paroles, son rire et même son silence qu'il essaie constamment d'interpréter et de comprendre ; les liens entre les deux personnages se tissent immédiatement, ce qui leur donne cette impression de déjà vu et de se connaître depuis toujours :

« Elle le regarde en silence. Elle dit :

- Tu es désespéré. Tu ne le sais pas. Tu ne sais pas être désespéré. C'est moi qui le sais pour toi.

- Quel désespoir ?

³²¹ Ibid., p. 55.

- *Celui de l'argent. Ma famille aussi est désespérée par l'argent. C'est pareil pour ton père et ma mère.* »³²²

L'enfant ne considère pas le Chinois comme un étranger dont l'altérité radicale contrarierait toute volonté de se connaître et d'échanger des paroles ; au contraire, son étrangeté est comme un miroir qui refléterait sa propre vie. Dans l'exemple ci-dessus, l'enfant se livre à une lecture du comportement du Chinois en essayant de percevoir ce que ce dernier n'a pas encore dit, ou ne veut pas le dire. Le regard aiguisé de l'enfant arrive à relever quelques traits dus au désespoir dans lequel vit le Chinois : il est préoccupé par cet élément qui catalyse toute sa vie, l'argent. De même, la famille de l'enfant est-elle malheureuse à cause de l'argent qui leur a été volé. Ainsi, le manque ou l'abondance d'argent privent-ils les personnages de leur liberté et de leur bien être en augmentant leur dépendance et leur désespoir. Par cette découverte, l'enfant semble calmée, plus paisible et plus confiante ; elle oublie en partie son malheur dans le malheur de l'autre.

L'émancipation outrée que manifeste l'enfant fait croire au Chinois qu'il pourrait la posséder et qu'elle n'existe, désormais, qu'à travers son regard ; ses réflexions le montrent bien :

*« Elle devient objet à lui, à lui seul secrètement prostituée. Sans plus de nom. Livrée comme chose, chose par lui seul volée. Par lui seul prise, utilisée, pénétrée. Chose tout à coup inconnue, une enfant sans autre identité que celle de lui appartenir à lui, d'être à lui seul son bien, sans mot pour nommer ça, fondue à lui, diluée dans une généralité pareillement naissante, celle depuis le commencement des temps, nommée à tort par un autre mot, celui d'indignité. »*³²³

A travers les pensées du Chinois, Duras souligne la volonté de l'autre de se substituer entièrement au soi, voire de lui donner une nouvelle naissance, celle de l'amour mais aussi de la soumission. Croyant posséder l'enfant, le Chinois la considère comme son objet, voire même comme un jouet, créé pour lui seul, pour son plaisir. S'ajoute à

³²² Ibid., p.90.

³²³ Ibid., p.96.

cela le doute que l'enfant puisse avoir une existence autre que celle qu'ils partagent ensemble.

Notons aussi, dans le passage précédent, que le Chinois place la relation sexuelle qu'il entretient avec l'enfant et les effets qu'elle produit sur eux au-delà de l'indignité sous laquelle se place habituellement ce type de relations. Il ne s'agit pas d'une simple relation où la sexualité se limite au plaisir passager de l'orgasme mais d'une co-naissance dans la durée, d'une fusion qui attire l'attention sur les différences aussi bien que sur les similitudes. A cet égard, nous nous demandons si la volonté du Chinois n'était pas celle de l'enfant : accéder au métissage, un devenir autre, « une enfant sans autre identité que celle de lui appartenir » ; tel était peut-être son désir qui transcendait l'union sexuelle. A cet effet, les enjeux qui commandent cette relation entre les deux personnages invitent le lecteur à observer le processus de renaissance par l'interdit au sein de la différence raciale. C'est un mouvement d'appropriation et de sevrage à la fois qui conçoit le rapport sexuel comme moyen et non pas comme finalité.

Le deuxième dérivatif dans la vie de l'enfant prend forme dans son désir et sa volonté d'écrire. L'écriture présente une fuite et une revanche sur le sort qui a détruit la vie de sa famille. Elle y évoquera tous les drames qui ont secoué sa vie ainsi que la vie de son frère Paulo :

« Tu écriras sur quoi quand tu feras des livres ?

L'enfant crie :

*-Sur Paulo. Sur toi. Sur Pierre aussi, mais là ce sera pour le faire mourir. »*³²⁴

L'enfant veut narrer les événements pour réhabiliter l'histoire de sa famille victime d'injustice et surtout de sa mère considérée désormais comme folle. Ainsi, l'écriture est-elle considérée comme un instrument de délivrance. Ce rêve de l'écriture met un baume dans la vie de l'enfant et lui promet un avenir meilleur. En effet, malgré son jeune âge, l'enfant sent le besoin de raconter pour témoigner car, dans le témoignage, il y a la vérité qui éclate aux yeux de tout le monde. D'ailleurs, l'enfant ne cesse de raconter l'histoire de sa famille et de la répéter pour la sauver de l'oubli :

³²⁴ Ibid., p. 25.

« Elle raconte l'histoire de sa vie. [...] Il ne sait pas ce qu'elle raconte. Elle est tout entière dans cette histoire qu'elle raconte. Elle lui dit qu'elle raconte souvent cette histoire, et que ça lui est égal qu'on ne l'écoute pas. »³²⁵.

Cela montre que l'acte d'écrire rime, en l'occurrence, avec l'acte d'émancipation. En dénonçant les autorités françaises, et tout particulièrement les gens du cadastre, l'enfant espère retrouver la paix et reconquérir le respect de sa famille par les autres familles de blancs qui avaient honte de les fréquenter. Ainsi, le projet d'écriture était l'occasion de diminuer la souffrance et d'enterrer la blessure intérieure tout en les revivant ; l'enfant pleure à chaque fois qu'elle se remémore le drame familial : « A cet endroit du récit, l'enfant avait toujours pleuré. »³²⁶. Qu'il s'agisse d'un exutoire ou d'un cri du cœur, c'est à travers l'écriture que l'enfant peut retrouver le bonheur et revoir autrement son passé.

En fait, l'écriture a toujours présenté chez Duras un espace idéal pour se ressourcer et pour recueillir cette partie de soi que la parole ne peut jamais atteindre sauf pour la dénaturer. Dans l'écriture, le désir point pour laisser entrevoir la réalité des choses dans leur fragmentation et leur incohérence et le lecteur pourra sentir, par conséquent, la force du travail de l'écriture. Duras explique ainsi ce désir :

« Le besoin de restituer sur la feuille blanche quelque chose dont je ressentais l'urgence sans avoir la force de le faire complètement. Je lisais beaucoup, à cette époque, et, inévitablement, la hâte d'écrire était telle que je ne me rendais pas compte de tout ce qui m'influçait. »³²⁷

Le besoin d'écriture qu'exprime l'auteure est le même que celui que ressent son personnage. L'écriture naît de ce besoin intérieur de vouloir se recréer pour se donner la possibilité de vivre plusieurs fois ; c'est pourquoi cette urgence est une urgence existentielle liée à la dialectique de l'homme dans le monde. A travers l'écriture, l'homme tend de restituer au soi son altérité et de reconnaître toutes les formes que revêt l'autre : « Ecrire, dit Duras, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée. »³²⁸

³²⁵ Ibid., p. 97.

³²⁶ Ibid., p. 99

³²⁷ Marguerite Duras, *La passion suspendue*, Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, op, cit, p. 51.

³²⁸ Marguerite D., *Ecrire*, Editions Gallimard, 1993, p.15.

Vouloir écrire va engager immédiatement la responsabilité de l'enfant qui, malgré la douleur et le déshonneur de sa famille – agressivité et délinquance du grand frère, folie de la mère et marginalisation par les autres blancs – insiste sur son projet d'écriture, qui est aussi un projet de résistance et de survie.

Dans *Les Nuits de Strasbourg*, plusieurs personnages vivent dans l'égarement et la solitude ; cela pèse sur leur vie psychologique et, par conséquent, sur leur intégration sociale ; autrement dit, sur leurs relations avec l'autre. Ils tentent par tous les moyens de fuir l'abandon et l'incompréhension. Leur quête du bonheur varie d'un personnage à l'autre et les dérivatifs qu'ils trouvent ne sont pas tellement différents que ceux trouvés par les personnages de Duras et de Le Clézio : il s'agit du passé, des souvenirs et des êtres qui leur offrent l'occasion de voir l'étrangeté de l'autre comme un atout qui transcende les barrières de la solitude et réveille l'altérité du soi. En effet, le plaisir et le dépassement que procure l'autre permet au soi de se dépasser et d'apaiser la colère et la souffrance qu'il ressent, à l'exemple de Theldja et d'Irma qui trouvent dans la présence de leurs amants, respectivement François et Karl, le temps et l'espace d'une réconciliation intérieure qui leur était précédemment inenvisageable.

Theldja et François, les héros de ce roman, sèment le suspense sur leur relation amoureuse dès la première rencontre. Pendant leurs nuits d'amour, dans des chambres d'hôtel que choisit Theldja selon ses fantasmes, elle s'occupe moins de son amant que d'elle-même et de ses souvenirs ; ces nuits d'amours sont transmuées en nuits de réminiscence à travers lesquelles elle a appris à se connaître telle une amnésique qui tente de recoller des morceaux éparpillés de sa mémoire. Ainsi, nous en déduisons que le sexe n'est pas le pivot de cette relation. Theldja s'aperçoit, de façon graduelle, que la présence de François est irréductible au plaisir sexuel ; c'est une présence qui la pousse à chercher et à se chercher.

Le personnage de François a suscité l'intérêt de Theldja dès les premières rencontres : « [...] La lumière sur votre visage me rassure, votre regard au loin, votre tempe palmée de rides. »³²⁹. Theldja lui parle même quand il est absent ; cette communication avec François, lui permet de donner du sens à sa fuite et à son exil : « Quand je vous lis, c'est comme si vous étiez là, comme maintenant, à côté... »³³⁰. François est un homme dans la cinquantaine ; il est plus âgé que Theldja, une femme de

³²⁹ LNS, pp. 41-42.

³³⁰ Ibid., p. 47.

trente ans. Cette différence d'âge n'a pas empêché le couple d'entretenir une relation intime qui ne cesse d'interroger le même et l'autre. Cependant, ces interrogations donneront un souffle à la vie de Theldja et la propulseront dans un univers euphorique où la rencontre avec l'autre se fait sans crainte ni appréhension. Ainsi, la relation avec cet homme étranger a-t-elle engendré le plaisir de renouer avec les siens et avec son propre moi qu'elle avait longtemps voilé à cause de la douleur du passé familial et du sien.

Depuis les chambres de l'hôtel que Theldja change régulièrement, et ce pendant neuf nuits, elle devient la Schéhérazade qui raconte sa vie, non pas à un roi dont elle craint la violence mais à un étranger devenu son confident et son amant. Le bavardage de Theldja se déploie sur plusieurs sujets de sa vie : son enfance à Tébessa, son amitié avec Eve et quelques épisodes de la guerre, pas uniquement celle de l'Algérie mais d'autres guerres qui ont généré des marginalisations et des exclusions extrêmes, à l'exemple de l'exode des juifs pendant la guerre entre franco-allemande :

« Elle s'arrêta : pourquoi ces évocations là et maintenant ? s'étonna-t-elle. Est-ce que je dialogue, est-ce que je monologue ?... [...] Elle désira à nouveau se souvenir, comme si c'était hier... Tout le temps de son évocation, son désir à elle affleurerait, naissant et latent à la fois... »³³¹

Le désir qu'elle manifeste pour François et la remontée du plaisir s'accompagnent d'une distillation de la mémoire ; le personnage fait face à ses fantasmes et à ses peurs. Cela montre que la charge émotionnelle libérée lors du rapport sexuel libère parallèlement tout ce que Theldja a enfoui en elle, qu'elle a ignoré ou feint d'ignorer car il s'agit de souvenirs douloureux ; c'est pourquoi elle se demande si ce qu'elle raconte n'est qu'un monologue qui s'adresse plus à elle-même qu'à son destinataire. Dès lors, Theldja voit son passé se réfracter dans ces nuits face à cet étranger devenu la source de son bonheur et de sa tendresse :

« Elle retomba dans son étreinte, qu'émanda des baisers, des attouchements, des débordements, puis, se remettant à dialoguer abruptement, le dévisageant de très près – lui, son regard, ses traits, sa bouche – elle demanda sérieusement :

- Un palmier, tu sais comment se fait sa fécondation ?

- Je sais seulement, répondit-il, que le palmier-dattier a un nom en botanique et c'est le « phœnix ».

³³¹ Ibid., p.85.

- *Le phœnix, s'étonna-t-elle, l'oiseau de la renaissance ?* »³³²

Dans ce passage, l'auteure explique comment cette relation, placée sous le signe de l'interdit car elle contrevient aux préceptes de l'Islam, sans oublier le passé litigieux des deux personnages, cristallise la vie sentimentale et rationnelle de Theldja. Elle évoque le souvenir des palmiers de la maison de son grand-père, dans l'oasis, au début du printemps : « Et moi, chez Djeddi – que j'ai perdu à vingt ans, je ne vais désormais là-bas que pour des séjours très courts –, c'était la fête, la liberté... »³³³ ; ce souvenir participe à cette force jouissive qu'elle ressent quand elle est avec François. Cette métaphore où le palmier est comparé à un phœnix, qui renaît pour une deuxième vie à laquelle il accède après sa mort revêt toute une symbolique ontologique : il s'agit de la déterritorialisation comme phénomène de renaissance³³⁴. Theldja est comme le phœnix qui fait un voyage reviviscent lui permettant de renaître de ses propres peurs et de ses propres souffrances. Dans cette optique, le parcours de Theldja n'emprunte-t-il pas le même chemin que celui d'Orphée ? Est-ce que cette renaissance des cendres ne vise pas une descente « aux enfers », dans les profondeurs de l'être pour donner forme et figure à ce qui est douloureux et inaccessible ?

A l'instar du phœnix qui meurt et se perd volontairement au profit d'une vie éternelle, Theldja transgresse l'interdit avec François, accomplissant un acte qui entraîne, irrémédiablement, sa condamnation par la société. Theldja semble égarée et dispersée pendant ces neuf nuits ; toutefois, c'est cet égarement qui lui donne de l'énergie pour être toujours fertile et productive : elle se découvre dans ses déambulations intellectuelles.

Orphée est la figure de l'impatience et de la violation de l'interdit ; il voulait mettre un terme à l'infini en possédant Eurydice : « Elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. »³³⁵. Orphée devait emmener Eurydice avec lui vers le haut mais à condition de ne pas la regarder mais cette condition n'a pas été respectée et Orphée a tout perdu ; « [...] Il [Orphée] n'est pas moins mort qu'elle, non pas mort de cette tranquille mort du monde, qui est repos, silence et fin mais de cette autre mort qui est

³³² Ibid., pp.86- 87.

³³³ Ibid., p 86.

³³⁴ Ce point a été expliqué dans la première partie de ce travail.

³³⁵ Blanchot M., *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, 1955, p. 225.

mort sans fin, épreuve de l'absence de fin. »³³⁶. Pour avoir désobéi, Orphée est condamné à une quête éternelle ; dans ce sens, le regard lancé à Eurydice et qui a causé l'échec d'Orphée est le même regard qui crée le dépassement et la reconquête de l'origine. Dans ce cas, Orphée est celui qui renaît de ses cendres et dont le regard illimité et démesuré fait que l'œuvre tend toujours vers la recherche et la connaissance de l'origine.

Nous notons une même recherche que celle d'Orphée chez Theldja ; les sentiments de malheur et de rejet qui s'abattent sur elle l'ont poussée à se lancer dans une quête de son moi, qui vit dans l'éparpillement depuis son enfance. Femme solitaire et libre, elle conçoit la vie comme une éternelle recherche ; auprès d'un être étranger, sa souffrance redouble chaque nuit au profit d'une récupération progressive de sa vie et de son passé. Theldja refait connaissance avec son mari, son fils, ses parents et même son pays.

Par ailleurs, la thématique de la mort orphique est aussi présente dans *L'Amant de la Chine du Nord*, où abonde le champ lexical de la mort-vie, à l'exemple de : « mort du désir, martyr, morte de vivre... ». Ces expressions et bien d'autres soulignent l'entrecroisement de la vie et de la mort ; dans une transgression fatale, les personnages espèrent accéder à la démesure et à l'incertitude de l'origine :

*« Le regard d'Orphée est, ainsi, le moment extrême de la liberté, moment où il se rend libre de lui-même et, événement plus important, libère l'œuvre de son souci, libère le sacré contenu dans l'œuvre, donne le sacré à lui-même, à la liberté de son essence qui est liberté [...] Tout se joue donc dans la décision du regard. C'est dans cette décision que l'origine est approchée par la force du regard qui délie l'essence de la nuit, lève le souci, interrompt l'incessant en le découvrant : moment du désir, de l'insouciance et de l'autorité. »*³³⁷

La liberté qu'affichent les protagonistes dans les trois romans est une liberté orphique car elle est subversive et insouciance. C'est une liberté qui leur permet de s'ouvrir sur l'autre et de ressentir le bonheur auprès de lui, dans une quête continuellement renouvelée. Grâce au regard orphique, les personnages pénètrent dans l'indicible et entament leur lutte contre les préjugés historiques et sociaux, contre l'oubli et

³³⁶ Ibid, p. 227.

³³⁷ Ibid., p. 231.

l'enfermement. Ainsi, dans *L'Africain*, Le Clézio dessine-t-il cette quête orphique dans l'attitude de l'Africain et de son fils qui, à l'instar des autres personnages, franchissent le cap de l'interdit et s'érigent en héros contre la banalité du stéréotype et l'infondé du jugement des européens. Toute la trajectoire de vie de ces deux héros témoigne d'un choix assez atypique et même invraisemblable, celui d'une existence autre, réellement démunie mais qui offre une vie sans limites où les personnages se perdent pour se retrouver et vivent dans l'incertitude pour acquérir la certitude. Le narrateur ainsi que son père, le médecin aventurier, ont fait de leur relation avec l'autre un moyen d'immersion ; leur recherche d'une origine stable les a conduits à devenir des étrangers chez eux, parmi les leurs. L'objectif de ces deux personnages est de s'éloigner, de disparaître pour renaître et prospérer dans l'oubli comme Orphée :

« L'impatience d'Orphée est donc aussi un mouvement juste : en elle commence ce qui va devenir sa propre passion, sa plus haute patience, son séjour infini dans la mort. »³³⁸

Dans ce contexte, l'impatience apparaît dans le regard que portent les personnages sur l'autre et dans cette métamorphose à laquelle ils acquiescent sans échange et sans condition aucune. Père et fils refusent les limites dans le rapport avec la nature et l'humanité entière ; ils refusent de vivre comme des colonisateurs européens, prétentieux et arrivistes, comme l'explique le narrateur dans ces expressions : « lourdeur coloniale, ridicules de la société coloniale, mesquineries des enfants blancs... ».

En outre, se trouver en Afrique où la violence est démesurée et faire l'expérience de la désobéissance et de la transgression, c'est ouvrir le champ de la signifiante et laisser surgir la force de l'autre :

« Je crois que je n'ai jamais ressenti un tel élan depuis ce temps-là. Un tel besoin de me mesurer, de dominer. C'était un moment de nos vies, juste un moment, sans regret, sans avenir, presque sans mémoire. »³³⁹

La vie en Afrique dépasse le cadre d'une simple cohabitation avec les africains pour se déployer comme une vie de rêve et de mythe, jalonnée par la découverte du corps et d'une nature « légendaire ». Ces instants de bonheur et de perfection sont intensément

³³⁸ Ibid., p. 228.

³³⁹ L'AF., p. 34.

présents dans le texte et propulsent le narrateur dans un monde utopique pour la connaissance duquel il n'a jamais regretté les sacrifices consentis.

En revenant au roman de Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, nous notons qu'à partir de la deuxième nuit, où a jailli le souvenir des palmiers phœnix, Theldja redécouvre son enfance, son adolescence, son premier amour et renoue avec les souvenirs les plus douloureux qu'elle n'arrive pas à affronter. A l'exemple de ses ressouvenances de la perte de son père, elle dit :

« Je garde les yeux ouverts ; je regarde, je vois :

Visage d'homme, ou de femme, à plat, je ne sais, visage de gisant englouti sous un linge de lin blanc, une main – ma main – avec hésitation en découvre les traits sous le drap soulevé. Un regard, le mien, plonge, fasciné, vers le dormeur ou la dormeuse, en constate le sommeil mortuaire ; la courbe de mon torse penché, éploré, s'agrandit dans l'espace du matin, la face d'un proche aimé (mon père jamais connu ?) explosée là si près de ma main tremblante et un unique sanglot déchire en silence ma gorge... »³⁴⁰

Dans ce passage, Theldja décrit ce qu'elle appelle un « rêve étrange »³⁴¹ devenu tellement présent et tellement persistant que Theldja le revoit en ayant les yeux ouverts. Ce dont elle se souvient, c'est l'enterrement de son père, disparu pendant la guerre de la libération en Algérie ; un père qu'elle n'a jamais connu et dont la disparition est empreinte de mystère et de secret. Cela montre qu'il ne s'agit pas d'un simple souvenir que le personnage se remémore mais de la volonté de découvrir tous les plis de ce souvenir. Ainsi, la réalité de ses sentiments réside-t-elle dans ce rêve ou cette « vision »³⁴², comme elle la désigne, car les pérégrinations de Theldja ne se limitent pas seulement à la quête de l'amour et à la réalisation de ses fantasmes avec François, mais c'est aussi la recherche d'un substitut à ce qu'elle a perdu.

Ressentir le bonheur auprès des êtres inconnus et étrangers procure une certaine satisfaction et une certaine valorisation du soi-même. La présence de l'autre témoigne de cette différence jubilatoire entre les êtres humains, ce qui les pousse à positiver et à chercher la lumière dans cette relation que l'instance politique et sociale condamne et voile d'interdits. Le passé historique colonial, source de marginalisation et d'errance, est

³⁴⁰ LNS., pp. 52-53.

³⁴¹ Ibid., p. 52.

³⁴² « Soudain, un carillonnement de cloches au-dehors dissipe la vision », LNS., p. 53.

redevenu, dans les trois romans de notre corpus, le moyen par lequel le même et l'autre cherchent un terrain de réconciliation et de reconnaissance.

II.2.2.2 L'autre, un double :

La figure du double est une figure de la pluralité ; allégorique, métaphorique ou symbolique, elle renvoie au désir de l'être de se définir et de se retrouver dans le monde. En effet, le mystère et l'absurdité de la vie amènent souvent l'être humain à se cacher sous la carapace d'un autre ; un dédoublement qui repose sur le principe de dualité mais la représentation repose sur une conscience culturelle et historique dont les manifestations littéraires ou artistiques peuvent générer des interprétations diverses. Bien plus, le double joue aussi le rôle de substitut car il est censé représenter et refléter l'autre. Donc, la figure du double transgresse l'autonomie du « je » uni en ouvrant les possibilités à une pluralité du « il ». Toutefois l'analyse du double ne peut pas aboutir à une représentation assez générale qui reprend toutes les manifestations liées à l'existence humaine.

II.2.2.2.1 Le double, objet du métissage

Le double ou le substitut-double permet aux personnages de *L'Amant de la Chine du Nord* d'accomplir un métissage fantasmatique qu'ils convoitent et de vivre à travers cette identité. Face à la dépossession qu'ils vivent, cette figure leur a donné l'espoir d'exister et de s'exprimer, à l'exemple d'Hélène Lagonelle³⁴³. Cette dernière est un personnage effacé qui parle peu et n'agit presque jamais ; elle n'existe qu'à travers les dialogues avec l'enfant. Hélène Lagonelle est la seule amie blanche de l'enfant ; elle y voit son reflet comme dans un miroir ; toutes leurs discussions vont autour des aventures de l'enfant et jamais de celles d'Hélène Lagonelle, qui vit toujours au sein de la pension Lyautey, dans l'attente de son amie. L'écriture dresse le portrait d'une belle fille mais n'aborde pas les traits de sa beauté ; aucune partie de son corps n'est décrite, mis à part le fait qu'elle semblait malade et pâle :

³⁴³ Nous rappelons que ce personnage est un membre de la « fratrie métisse », expression utilisée par Catherine Bouthors-Paillart. La fratrie métisse se compose de : le petit-frère, Thanh, Hélène Lagonelle, A.M Stretter. Mais nous précisons que notre analyse de ce personnage vise à déterminer le rôle du double comme perspective et/ou alternative d'un devenir autre.

« Il y a celle sur un banc, allongée, celle nommée dans les autres livres de son nom véritable, celle d'une miraculeuse beauté qu'elle, elle veut laide, oui, celle de ce nom de ciel, Hélène Lagonelle dite de Dalat. Cet autre amour d'elle, l'enfant, jamais »³⁴⁴

Contrairement à l'enfant, Hélène Lagonelle incarne le portrait de la femme blanche européenne, mais fragile et malade, passant ses jours dans la pension Lyautey comme une prisonnière. Son amitié avec l'enfant est le seul espace où son moi pourrait émerger, une sorte de libération psychologique qui voit se réaliser ses désirs les plus profonds dans les aventures de l'enfant. Elle tente d'imiter l'enfant en adoptant les mêmes penchements qu'elle, notamment en ce qui concerne le désir sexuel avec l'autre. Ainsi, Hélène Lagonelle semble-t-elle éprouver un désir envers le petit frère de l'enfant, Paulo, sans même le voir ; elle a envie de lui parce que l'enfant a toujours envie de son petit frère, chose qui repousse les bornes de la relation amicale et la change en relation de fascination et d'identification, une dépendance à laquelle l'enfant ne demeure pas indifférente : « Toi... jamais, dit l'enfant, jamais je ne t'oublierai... »³⁴⁵. L'attachement de l'enfant à son amie est aussi justifié par la situation familiale de Hélène Lagonelle qui souffre de l'insouciance et du rejet parentaux : « Je crois que mes parents ils ne veulent plus de moi à Dalat. Ils ne m'aiment plus. »³⁴⁶. Elle souffre aussi de sa situation raciale qui la fait osciller entre deux identités, l'européenne et l'asiatique, alors que l'enfant se rebelle contre cette situation en y remédiant par des relations interdites. Il faut dire que la situation familiale de ces deux personnages est analogue car même l'enfant semble être abandonnée par sa mère. L'abandon que vit Hélène Lagonelle à la pension Lyautey est similaire à celui que vivent les métisses rejetées par leurs parents, ce qui plonge le personnage dans le dénuement et le pousse à vouloir s'identifier à d'autres personnages.

Hélène Lagonelle ne communique pas assez avec les autres, elle vit dans la distraction ; cependant, grâce à son amitié avec l'enfant, elle arrive à s'extérioriser et à faire d'autres rencontres mais de façon indirecte. Les seules phrases qu'elle prononce laissent entrevoir une angoisse existentielle et des frustrations liées à sa libido. Ainsi, paraît-elle émerveillée par la vie que mène Alice, une jeune métisse qui se prostitue dans

³⁴⁴ ACHN., p. 52.

³⁴⁵ Ibid., p.116.

³⁴⁶ Ibid., p. 56.

un fossé derrière la pension Lyautey, au vu et au su de tout le monde. Hélène Lagonelle se confie à l'enfant :

« Il y a d'autres choses que je voulais te dire ; c'est que moi aussi je suis comme Alice. Ça lui plait cette vie- là. A moi aussi ça me plairait. J'en suis sûre. Remarque que moi, je préférerais aussi faire la prostituée plutôt que de soigner les lépreux... »³⁴⁷

L'histoire d'Alice émeut profondément Hélène Lagonelle car elle s'y reconnaît en partie son sort. Alice se prostitue pour gagner de l'argent afin d'acheter une maison parce qu'elle est orpheline. Le rapprochement qu'Hélène fait entre elle et Alice la métisse montre qu'elle la considère comme son double, son substitut car elle accomplit par ses actes ce qu'Hélène Lagonelle voudrait faire. Cette dernière est fascinée par le courage d'Alice et par son choix de cette vie qui lui garantirait une place dans le monde : « Hélène dit qu'Alice trouve ça très naturel ». La tolérance et la séduction qu'exprime Hélène Lagonelle, face à la prostitution de cette étudiante métisse, laisse apparaître son goût grandissant pour le métissage. Dès lors, elle ne craint plus d'avouer ses sentiments et de montrer ses pulsions sexuelles : le métissage répond au désir de s'exposer, de se dévoiler et surtout de s'assumer en tant qu'autre car,

«[...] , subvertissant un dualisme ontologique traditionnel, le métissage est une autonomie constituée d'hétéronomies. [...] Pour le sujet métis, l'altérité ne (se) jouerait pas dans l'opposition, dans la contradiction, dans la différence, mais dans la disposition de toutes les identités auxquelles il s'ex-pose »³⁴⁸

Comme nous pouvons le constater à travers cet extrait, le métissage, selon Laplantine et Nouss, est présenté comme une troisième voie pour l'être humain, une voie qui le sauve de la dualité intransigeante du monde, le bien et le mal, le beau et le monstrueux. Autrement dit, le métissage, c'est la possibilité de vivre l'interracial dans la sérénité et la jouissance, le sujet acquiert une autonomie, une liberté grâce à l'hétérogénéité que lui propose le monde. En effet, Hélène Lagonelle pense qu'entretenir des rapports sexuels avec des annamites est un fait naturel étant donné que les êtres humains sont différents, « qu'il n'y a pas deux hommes pareils, elle dit : comme partout

³⁴⁷ Ibid., p. 57.

³⁴⁸ Laplantine F, Nouss A, *Métissages de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001, p. 57.

et pour tout. »³⁴⁹. Convaincue par la conduite d’Alice, Hélène sort de son mutisme et adopte une autre position vis-à-vis de l’altérité du fait que ses conditions sociales et psychologiques lui imposent cette volonté de vivre comme une métisse ; elle dit en effet :

« Je ne peux pas supporter l’idée d’être ici pour encore trois ans. Je préfère mourir.

L’enfant rit :

- *Depuis quand tu ne le supportes plus ?*
- *Depuis que tu as rencontré le Chinois. [...]*
- *Oui... mais ça avait commencé bien avant, très fort. Il n’y a pas que ça. Il y a aussi que je t’ai menti. J’ai commencé à penser à ton petit frère... la nuit... »*³⁵⁰

Dans ce passage, Hélène Lagonelle prend conscience de la perte qu’elle risque dans la pension Lyautey. Elle refuse de passer encore des années dans ce lieu où elle est rejetée par ses parents et séparée de ses fantasmes, et bientôt de l’enfant, le miroir de la vie qu’elle souhaiterait mener. Hélène fait cette déclaration sur le ton de la confiance, de peur qu’elle ne soit séparée de son double, de celle qu’elle attend impatientement et qui lui raconte ce qui est inaccessible à elle-même. Ce dialogue entre Hélène et son double laisse percevoir un nouvel aspect de ce personnage qui veut sauver sa vie après le départ de son double, l’enfant, qui semble l’avoir initiée à cette nouvelle manière d’être au monde. La dualité qui caractérise ce personnage lui procure une certaine réversibilité, celle de sentir son je dans le tu de son double. C’est ainsi qu’Hélène Lagonelle avoue qu’elle « a envie de tous les boys. De celui-là qui est au phono aussi. Des professeurs. Du Chinois. »³⁵¹

Par ailleurs, La relation amicale entre l’enfant et Hélène Lagonelle laisse entendre, dans certaines séquences, que ces deux personnages féminins expriment d’autres désirs l’une pour l’autre :

« L’enfant ne sait plus ce qu’elle dit à Hélène. Et Hélène a peur tout à coup, une peur terrible entre toutes, de se cacher la vérité sur la nature de cette passion qu’elles

³⁴⁹ ACHN., pp. 57-58.

³⁵⁰ Ibid., p. 64.

³⁵¹ Ibid., p. 66.

*ont l'une pour l'autre, et qui de plus en plus les fait si seuls ensembles, partout où elles se trouvent. »*³⁵².

Il s'agit d'une relation qui dépasserait le dédoublement pour atteindre la fusion et même la dérive car le manque qu'elles vivent a fait naître entre elles ce sentiment de vouloir posséder l'autre, de se l'approprier. C'est dans ce sens que l'enfant s'octroie le droit de proposer à son amant d'entretenir une relation sexuelle avec Hélène Lagonelle, sachant que cette dernière a déjà manifesté son scepticisme par rapport aux chinois.

*« Ce soir c'est d'Hélène Lagonelle qu'elle lui parle. Elle dit qu'elle voudrait l'amener là. Qu'il la prenne. Si c'est elle qui le lui demande, Hélène Lagonelle viendra. - Je voudrais beaucoup ça, que tu la prennes comme si je te la donnais... Je voudrais ça avant qu'on se quitte. »*³⁵³

Comme nous l'avons déjà vu, l'enfant est le double-substitut d'Hélène Lagonelle, cette dernière étant le double occidentalisé de l'autre, et elle devient dans son imagination la maîtresse du Chinois car elle est plus européenne qu'elle. L'imagination d'une étreinte entre ces deux corps différents, à savoir Hélène Lagonelle et le Chinois, accentuera la jouissance de l'enfant et accomplira le but auquel elle aspire à savoir le métissage.

Le désir-métis de l'enfant est tellement présent qu'il intervient auprès de tout personnage ayant une relation avec l'autre ; l'enfant s'accomplit à travers les doubles qui réalisent, indirectement, ses pensées les plus intimes. Dans *Figures du double dans les littératures européennes*, Maria Delaperrière explique ainsi ce processus :

*« La figure du double se déplace des régions obscures de l'âme humaine vers la périphérie de l'être qui cherche son reflet dans l'autre. Elle abandonne alors le principe réactif qui forgeait l'identité axiologique de l'homme au profit de la manipulation des rôles, des fonctions et des reflets : de la recherche métaphysique fondée sur la valeur absolue, on glisse vers la quête ontologique de l'identité qu'on croit saisir dans le regard de l'autre. »*³⁵⁴

³⁵² Ibid., p. 58.

³⁵³ Ibid., p. 183.

³⁵⁴ Conio G., *Figures du double dans les littératures européennes*, L'âge d'homme, 2001, pp. 155-156.

La figure du double est donc le recours de tout écrivain soucieux de créer cette relativité intersubjective entre ses personnages. Chez Duras, la figure du double constitue sa planche de salut, ce qui pourra sauver son héroïne de la déperdition puisque c'est à travers cette figure qu'elle arrive à se créer une nouvelle vie où l'imaginaire et le fantasmatique deviennent une réalité vécue. Le double quitte le monde imaginaire pour servir le monde réel. Au-delà des ressemblances que tente de trouver tout sujet dans son double, il y a un certain désir de dépassement et de transcendance auquel il aspire en choisissant ce double qui réside dans le fait de pouvoir s'observer et s'analyser et, partant, de donner libre cours à son altérité. De plus, la création de cette figure promet d'autres pistes de réflexion pour l'écriture, qui se voit doter de plusieurs images pour sonder l'intériorité humaine. Ainsi, Duras veut-elle faire du double non pas le but de la narration mais un moyen, un instrument qui servira l'objectif auquel tend le sujet métis.

L'enfant, visage du métissage, s'investit et profite de tous ceux qui sont autour d'elle pour veiller sur la fratrie métisse. Elle refuse de capituler et affirme constamment son amour pour son petit frère et son dévoiement avec lui, et cela même devant son amant chinois. Il s'agit entre l'enfant et son petit frère d'une relation incestueuse que le récit n'a, à aucun moment, condamnée ; au contraire, c'est la douleur de la séparation et l'impossibilité pour l'enfant d'oublier son petit frère qui est mise en valeur :

« [...] Elle découvre que c'est vrai, que ce petit frère est un prince pour de vrai. Prisonnier dans sa différence d'avec les autres, seul dans ce palais de sa solitude, si loin, si seul qu'il en est comme d'une naissance de chaque jour, de vivre. »³⁵⁵.

Ce petit frère est différent ; incompris de sa mère, il est terrorisé par son frère aîné ; cela fait de lui un enfant oublié et effacé qui mène une existence solitaire et limitée. Et la rencontre de l'enfant avec le Chinois lui a permis de redonner du souffle à l'avenir de son frère, de lui imaginer une existence comblée où il pourra vivre sa différence ouvertement. Tel est le pari de l'enfant mais qu'elle n'a jamais déclaré. Elle veut donner à son frère une autre existence où il sera capable de choisir et de jouir lui aussi, sans contraintes temporelles ni spatiales. L'enfant fait la comparaison entre Paulo et le Chinois : ils se ressemblent physiquement, leurs corps sont irrigués par l'eau de pluie : « Par mon petit frère, remarque l'enfant... Sur son dos, on voit une longue trace

³⁵⁵ ACHN, p. 49.

pareille à la tienne... un peu courbée... c'est dans le dessin de la colonne vertébrale, sous la peau. »³⁵⁶. Ce détail n'est pas le seul dans le texte car la lecture physiologique est redondante lors des rencontres entre l'enfant et son amant Chinois, comme pour rendre le petit frère toujours présent. Dès lors, le lecteur saura que le Chinois est le double de Paulo, le petit frère. L'enfant ne cesse de les comparer, remettant en cause, indirectement, l'amour qu'elle exprime pour le Chinois, comme dans ce passage qui se situe vers la fin de l'histoire :

« Peut-être que tu as raison, que je ne t'aimerai jamais. Je te le dis pour maintenant. Je ne dis rien d'autre. Pour maintenant, pour ce soir, je ne t'aime pas, et je ne t'aimerai jamais.

*J'aurais préféré que tu ne m'aimes pas. Que tu fasses comme d'habitude avec les autres femmes, pareil. C'était ça que je voulais. C'était pas la peine de m'aimer en plus. »*³⁵⁷

Ce passage brouille le lecteur et nuance davantage la relation d'amour qu'entretient l'enfant avec le Chinois. En effet, cette déclaration vient juste après la danse de l'enfant avec son petit frère, une danse à laquelle le Chinois a assisté et qu'il a qualifiée d'*adoration*. L'enfant n'a jamais oublié l'amour qu'elle porte pour son petit frère ; sa fidélité la pousse à renier son amour pour le Chinois, en dévoilant l'image qu'elle a toujours voulu que son amant ait d'elle : une simple fille de joie. Telle est la raison qui pousse l'enfant à se rappeler son frère pendant ou après le rapport sexuel avec le Chinois. Ainsi, en considérant le Chinois comme le double de son frère, l'enfant tente-t-elle de sauver le moi de son frère ainsi que le sien de l'ostracisme social et familial : Le double métis est une protection et une libération à la fois.

Par ailleurs, l'enfant se crée un autre double pour réaliser son idéal métis ; ce double consiste en le personnage d'Anne-Marie Stretter dont l'apparition est rare. En effet, Anne- Marie Stretter n'a jamais parlé dans le texte ; elle est présentée à travers les scénographies orchestrées par l'enfant et rarement par ce qu'elle est. Femme riche et épouse de l'administrateur général, A.M.S, comme l'appelle l'enfant, elle sillonne les rues de Vinh-Long, de Sadec et de Saigon à la recherche de relations amoureuses avec des métis et des Indochinois, ce qui semble émerveiller l'enfant malgré sa discrétion. L'enfant fait une fixation sur A.M.S. et sur ce qu'elle a envie de vivre et de faire ; ayant

³⁵⁶Ibid., p. 139.

³⁵⁷ Ibid., p. 167.

su créer une figure énigmatique du métissage, elle en savoure les résultats : « Elle va faire l'amour avec ses chauffeurs aussi bien qu'avec les princes quand ils visitent la Cochinchine, ceux du Laos, du Cambodge »³⁵⁸. Les déclarations de l'enfant sont relativisées par les réponses déconcertantes du Chinois qui remet en doute ces informations et tourne en dérision ces propos, notamment à travers cette réplique : « Et tu le crois ? C'est un roi aussi ton petit frère peut-être ». L'enfant confirme que son petit frère est une victime de A.M.S ; c'est pourquoi nous dirons que A.M.S est un double allégorique de l'enfant. L'énumération des agents qu'implique ce métissage est significatif : ce sont des rois et des princes de race asiatique. Si l'enfant réalise son métissage fantasmatique à travers sa relation avec un seul homme, A.M.S a eu plusieurs hommes dans sa vie, ce qui reprend en partie le rêve inhibé de l'enfant d'avoir des relations avec son frère et avec Thanh, comme métonymie du métissage racial. Notons la réponse que donne l'enfant à la question du Chinois : « Qu'est ce qui te plait tellement chez cette femme ? ... Elle cherche. Elle ne s'est jamais posé la question. Elle dit : Je crois, l'histoire. »³⁵⁹. L'histoire de A.M.S, c'est l'histoire du métissage, de la marginalisation, de la supériorité/infériorité et de la beauté/laideur des êtres humains qui choisissent l'hybridité. Pour récapituler ces corrélations, nous citons Roger Toumson qui décrit le métis ainsi : « C'est un hybride. Ce qui rend le Métis intéressant, c'est son énigme. L'étonnement qu'il suscite vient du mélange des essences. [...] Le métis est une non- personne qui se conjugue à toutes les personnes. »³⁶⁰

La multiplication des doubles de l'enfant et sa substitution à d'autres personnages qui ne peuvent pas vivre le métissage pleinement renvoie à l'entreprise de Duras d'établir le métissage comme une reconnaissance : le métis est important par cette fracture qu'il opère dans la société et par les questionnements qu'il suscite autour de lui. Il devient, comme l'explique Toumson, « une créature mythique »³⁶¹ capable de réconcilier les variations et les contradictions car « la mythologie moderne du métissage est, en la sorte, une mécanique des mieux perfectionnées qui installe le sujet mystifié dans un sentiment de sécurité euphorique. »³⁶². Nous pensons qu'entre ces deux concepts, double et métis, existe une connivence : être le double d'un autre personnage ou ressentir le double en soi-

³⁵⁸ Ibid., p. 49.

³⁵⁹ Ibid., p. 50.

³⁶⁰Thoumson R., *Mythologie du métissage*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 140.

³⁶¹ Idem.

³⁶² Idem.

même, c'est vivre une certaine duplicité qui est inhérente à tout type de métissage. Ainsi, le métissage ouvre-t-il la porte à la dualité.

En se basant sur l'histoire personnelle de Duras et sur le métissage qu'elle met en œuvre dans *L'Amant de la Chine du Nord* et d'autres écrits, nous notons que le métissage se nourrit de l'indifférence à la déliaison familiale et de la sublimité de la rencontre avec l'autre. Le métis ne vit pas pour satisfaire quoi que ce soit et qui que ce soit parce qu'il vit une satisfaction intérieure.

II.2.2.2 Le double, un substitut

La figure du double/substitut n'est pas un choix ; c'est censément une figure de l'altérité qui accule les personnages, indirectement, à vivre en tant qu'autre. Le double/substitut ne se présente pas toujours comme celui qui usurpe le soi, comme dans la littérature fantastique³⁶³ où le double est l'autre qui triomphe, mais comme une solution contre l'égarement et la dépossession.

Avant de connaître les personnages et leurs substituts, il est intéressant de noter que, dans les romans de notre corpus, les relations apparaissent à travers des couples réunis par une relation amoureuse et aussi amicales, comme dans le roman de Djébar : Theldja et François, Eve-Hawa et Hans, Irma et Karl, Ali et Djamila. La relation entre ces couples se trouve au cœur de la problématique de l'altérité car ce sont des couples hétérosexuels et de races différentes.

Les Nuits de Strasbourg est un roman qui propose au lecteur plusieurs doubles/substituts que Djébar a pris soin de comparer dans un mouvement de confrontation, d'opposition et d'intercession. Toutefois, l'analyse de la notion du double, dans ce roman, n'est pas une entreprise aisée puis qu'il s'agit, comme l'écrit Kundera, « d'un roman-rêve où plusieurs époques historiques se télescopent en une sorte de méta-discours poétique et onirique »³⁶⁴. Le roman recèle des indices sur la notion du double, à l'exemple de la relation amicale qui réunit Theldja et Eve, deux femmes qui viennent d'Algérie : « Eve, mon amie, ma sœur »³⁶⁵, et qui devient une relation de gémellité : « O mon amie, ma

³⁶³ Les nouvelles de Maupassant illustrent cette théorie.

³⁶⁴ Kundera Milan, *Les testaments trahis*, Editions Gallimard, 1993, pp. 25-26.

³⁶⁵ LNS, p. 47.

sœur jumelle », ³⁶⁶ dit Eve qui appelle Theldja qui, elle aussi, se demande : « (Serions-nous, au moins pour la période du passé, un peu jumelles ?) » ³⁶⁷. L'origine de cette gémellité provient de leur appartenance au même lieu, l'Algérie, et de leur passé de femmes fugitives : Theldja s'éloigne de son mari Halim et de son fils Tawfik et Eve-Hawa divorce et abandonne sa fille Selma et son mari Ali au Maroc. Cet enchevêtrement de relations apparaît dans le passage suivant :

« Elle a prononcé ce prénom « Hans », je vous ai aussitôt interpellé en moi : Eve qui croyait avoir franchi l'impossible, l'interdit fiché en elle depuis l'enfance, Eve ma plus proche, nomme pourtant son amour !... Or moi (je vous parle, et je vous le dirai sans doute ce soir), je ne peux dire tout haut, ni même en moi, votre nom... Pourquoi ? Si longtemps après la guerre – je précise "la guerre chez moi entre les vôtres et les miens" ». ³⁶⁸

Comme le montre cet extrait, l'analogie entre ces deux amies est limitée par le fait que Theldja ne peut assumer pleinement sa relation amoureuse avec cet étranger, un Français, l'ennemi d'hier que son père a combattu jusqu'au dernier souffle de sa vie. De plus, Theldja ne manque pas de marquer son bouleversement quant à l'attitude de son amie Eve-Hawa qui franchit le cap de l'interdit et entre pleinement dans sa relation avec un ancien ennemi, Hans, un Allemand. C'est à partir de cette transgression que la figure du double/substitut est intéressante ; le double/substitut est celui qui nous est similaire mais qui accomplira ce que nous ne pouvons pas faire. Cette conséquence est importante car la figure du double/substitut ne se limite pas à la ressemblance mais doit aller au-delà, en complétant le manque et le déséquilibre résultant de la première relation. Cela montre que si le passé de Theldja et d'Eve les a toujours réunies et jumelées, le présent les sépare. Eve-Hawa, double de Theldja, a choisi une autre trajectoire : s'installer avec son amant à Strasbourg. La grossesse d'Eve reflète une certaine harmonie et une réconciliation intérieure ; entre l'être et le paraître s'établit enfin une osmose. Eve-Hawa supplée à sa relation avec un allemand par le fait d'avoir un enfant de lui. La réconciliation avec son passé et avec son ancien ennemi apparaît à travers sa décision d'avoir un enfant comme assumption de l'altérité dans ce couple.

³⁶⁶ Ibid., p. 402.

³⁶⁷ Ibid., p. 78.

³⁶⁸ Ibid., p. 78.

Dans cette perspective, Jacques Lacan dit, « Le baroque, c'est la régulation de l'âme par la scopie corporelle. »³⁶⁹. Le point de départ de la réflexion Lacanienne sur le baroque est l'Eglise catholique romaine qui a rejeté la jouissance privant, ainsi, les individus d'un droit naturel ; en effet, la référence au baroque vient illustrer la tolérance que la religion et les présupposés historiques ont interdit au corps humain. Cette tolérance a permis à la diversité et à la jouissance de réapparaître et de s'exalter en dépit de son obscénité. Sans trop s'attarder sur la thèse de Lacan concernant le baroque, nous dirons que son but était de lever le voile sur ce que le monde refuse d'avouer et tente continuellement de cacher. Par ailleurs, Roger Toumson a, lui aussi, abordé le thème du baroque comme étant le triomphe de l'hétérogène sur l'homogène³⁷⁰. Ainsi la liaison entre un allemand et une juive fit-elle une représentation du baroque.

Theldja, par contre, ne songera jamais à avoir un enfant de François ni à continuer son aventure avec lui. Pour elle, les fantômes de la guerre subsisteront toujours entre elle et François.

Les sentiments d'amour qu'exprime Theldja pour François ne pourront pas aboutir à une réconciliation totale ou définitive ; la preuve en est que Theldja appelle toujours François « un homme, un étranger »³⁷¹. C'est pourquoi elle ne pourrait envisager d'avoir un enfant de lui, contrairement à son double/substitut, Eve-Hawa, ce qu'elle affirme à son amie :

*« Moi, contrairement à toi, rétorqua doucement Theldja, je ne suis sûre que de cela : je ne serai jamais enceinte. En arabe, comme c'est révélateur, on dit "lourde" ! Non, je ne serai plus jamais lourde ! »*³⁷²

Ainsi avoir un bébé de cet étranger, c'est « s'alourdir » pour Theldja qui refuse de se fixer et de s'attacher aux lieux et aux gens. La progéniture symbolise un fardeau, ce que Theldja a toujours refusé par ce qu'elle ne veut pas mettre un terme à sa vie nomade.

³⁶⁹ Miller J-A., (texte établi par), *Jacques Lacan, Le Séminaire, livre XX, Encore*, (1972- 1973) Paris, Seuil, coll, Champ freudien, 1975, p. 105.

³⁷⁰ La représentation des contradictions liées à la vie sociale et politique de l'homme trouve un terrain d'élection dans l'art baroque. Le baroque est important dans l'analyse du double à raison de sa structure décentrée et protéiforme, ce qui n'est pas étranger à la notion de l'altérité. Roger Toumson écrit à propos du baroque : « La conscience baroque est une conscience de la non- contradiction au sens où elle réconcilie les contraintes. C'est à la faveur de cette alliance du mythe et de l'utopie critique et de la géographie mythique, que le Nouveau Monde est devenu l'empire d'élection de l'imaginaire baroque », in Toumson Roger, *Mythologie du Métissage*, op. cit, p. 142.

³⁷¹ LNS., p. 105.

³⁷² Ibid., p. 110.

S'ajoute à cela le fait que Theldja tient absolument à ce que François demeure un étranger, malgré leurs relations intimes.

Cette impossibilité de vie commune se traduit dans la vie de Theldja par un rêve, plutôt étrange, qui advient à la quatrième nuit : « Une longue nuit chaste, entre nous ! »³⁷³, dit Theldja. Ce rêve « [...] zébré, revient, aux couleurs d'une mosaïque orientale, mouvante, ondoyante, pas encore lisible. »³⁷⁴. Il revient plusieurs fois hanter les nuits de Theldja ; il est douloureux et menaçant. En effet, ce rêve n'est pas étranger aux réminiscences de Theldja mais, contrairement aux autres rêves, celui-ci est à la fois rétrospectif et prospectif, raison pour laquelle il demeure illisible pour le personnage. La particularité de ce rêve, c'est qu'il revient après le réveil de Theldja, qui commence à le revoir et à communiquer avec le seul actant dans ce rêve, son ancien amoureux, Mehdi. Certes, Theldja retrouve dans le rêve ses angoisses et ses refoulements ; elle renoue immédiatement avec un monde qu'elle a jusqu'à présent ignoré, voire même enterré. Cependant, ce rêve ne puise pas uniquement dans les souvenirs du passé, il prolonge le passé dans le présent et annonce le futur, c'est un rêve prémonitoire. Etant donné que la définition du rêve est assez compliquée vu sa variabilité, nous dirons qu'il est dépendant de la vie intérieure de chaque individu. Selon Freud, « le rêve est un acte psychique complet : son ressort est un désir à accomplir. »³⁷⁵. Nous tenterons d'expliquer cette définition à travers l'analyse du rêve de Theldja. En effet, le contenu de ce rêve n'a pas de point d'ancrage dans le passé de Theldja, hormis la présence de son ancien amant, Mehdi, qui monte sur un immense rocher : « Je monte au ciel ! lance-t-il légèrement »³⁷⁶ et ne semble pas se soucier des implorations de Theldja, âgée alors de vingt-ans :

« Je voulais monter au ciel. La dame là-haut (il a pointé l'index perpendiculairement vers l'azur), la Dame, celle qui est enceinte et qui allait décider de ma mort, en fut empêchée... devine comment ?

Theldja, qui pleurait, s'arrête, reste suspendue aux paroles du jeune homme, sérieux maintenant, comme imbu de lui-même.

- Elle en a été empêchée par...par son ventre ! Oui, oui, oui...Un ventre transparent, je pouvais tout voir comme derrière une lucarne. Le bébé dans le ventre a

³⁷³ Ibid., p. 185.

³⁷⁴ Ibid., p. 187.

³⁷⁵ Freud S., *L'interprétation des rêves*, eBox éditions, 2013, p. 527.

³⁷⁶ LNS., p. 189.

*protesté : « S'il meurt, je meurs aussi ! ». La Dame a alors changé d'avis. Elle m'a simplement dit : « Tu peux repartir ! »*³⁷⁷

Dans ce dialogue avec un ancien amoureux, Mehdi, Theldja assiste à un événement incongru ; elle est choquée, même si l'être humain sait pertinemment que, dans le rêve, ce n'est pas comme dans la réalité, la logique est sacrifiée au profit de la symbolique des signes. Theldja paraît décontenancée par ce rêve, comme si elle était censée y réfléchir pour retrouver l'identité de chaque personnage et la signification de chaque acte. Dans le rêve, la vie de Mehdi court un danger : il risque la mort que pourrait lui infliger une Dame qui se trouve au ciel. Cependant, ce sort a été modifié grâce au bébé que cette Dame avait dans le ventre et que Mehdi l'a vu défendre car le ventre de cette Dame est transparent, comme l'a affirmé Mehdi. La présence de ce bébé a sauvé la vie de Mehdi dont le nom acquiert une dimension symbolique. Mehdi n'est pas le prénom d'un prophète, comme le signale Theldja, mais joue le rôle d'un prédicateur, (« "Mehdi", il s'appelait Mehdi, se souvient-elle soudain, et elle pense, à présent seulement, à ce prénom de prophète.) »³⁷⁸ . Le choix de ce prénom pour un homme qui a été sauvé par la voix d'un bébé dans le ventre de sa mère, reflète déjà la promesse d'une nouvelle vie, qui tire sa sève de la tolérance. C'est l'enfant dans le ventre qui scellera le sort de l'amant. Cependant, Theldja ne pourra jamais songer à avoir un enfant de son amant français car, pour elle, ce serait trahir la mémoire de son père qui, lui aussi, la hante dans un autre rêve. De plus, cet enfant pourrait l'empêcher de vivre son nomadisme en l'obligeant à s'installer avec François.

Ce bébé sauveur, c'est celui qu'Eve-Hawa et Hans attendent. Eve-Hawa a su protéger son amour et le bébé qu'elle porte en son sein est la preuve irréfutable de son désir de transcender le présent au profit d'un futur où le même et l'autre ne seront que deux entités relatives et approximatives. Mais Theldja, elle, ne peut s'abandonner ni prendre le risque d'officialiser sa relation avec François, une relation qui évolue dans la précarité et dans l'inconstance. Elle laisse cette tâche à Eve-Hawa qui a pu, par le choix de porter un enfant de son ancien bourreau, dépasser ses peurs et ses frustrations.

³⁷⁷ Ibid., pp. 189-190.

³⁷⁸ Ibid., p 190.

A cet effet, le rêve peut traduire la part la plus obscure de l'individu, ce qu'il craint ou ce qu'il désire, comme incapacité, refus ou perte face à un élément vital, en l'occurrence l'amour. Malgré les affirmations de son ancien amant Mehdi, Theldja, dans ce rêve, ne semble pas être convaincue de l'idée que le bébé peut sauver la vie ou redonner l'espoir d'une vie meilleure ; le couple qu'elle forme avec François demeurera à jamais marqué par le passé qui les condamne à une étrangeté absolue : « Le songe a été si oppressant qu'elle se dit, une seconde : qu'est-ce que je fais dans cette chambre ?... Quel est cet inconnu qui dort ? »³⁷⁹.

II.2.2.2.3 Le double, « un étranger absolu »³⁸⁰

« ... Ecoute, fit-elle doucement. Ce sont encore des paroles de nuit : la nuit, juste avant qu'elle ne se glisse ailleurs, ne se disperse tout à fait, on parle dans un demi-sommeil, et quelquefois ainsi, l'on trouve, oh si peu, juste ce qui nous habitera, ou nous tourmentera, au soleil... »³⁸¹

Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*.

Après sa rencontre avec Theldja, François devient un nomade dans sa ville. Veuf et sans enfant, François vit tout seul, paisiblement, mais depuis la relation qu'il entretient avec Theldja, sa vie a changé et ses souvenirs refont surface. Il retourne, sans y réfléchir, à sa maison natale, contemplant les lieux et les gens, à la quête des fantômes qui le hantent. Se croyant impénétrable, François défie ses peurs mais, à chaque fois, le souvenir de Theldja l'ébranle. Ce que lui ne connaît pas et que nous, lecteurs, pouvons comprendre, c'est qu'il est comme Theldja, un être qui fuit son passé douloureux résultant de la perte de son père et de l'exil de sa famille pendant la guerre. Il s'exclame : « J'ai oublié ! J'ai vraiment tout oublié ! Ses lèvres ont murmuré ce qu'il ne savait pas encore : que lui prend-il, que cherche-t-il, pour ainsi dire, malgré lui ? »³⁸². François refuse de reconnaître ce qu'il quête depuis la rencontre avec Theldja, une femme qui cherche, indirectement son père, un maquisard qui a disparu pendant la guerre. Dès lors, il commence à soliloquer

³⁷⁹ Ibid., p. 192.

³⁸⁰ « Un étranger absolu » est une expression utilisée par Theldja pour qualifier son amant François. Nous précisons que notre analyse vise la définition de la relation entre l'étrangeté absolue qu'incarne le personnage et sa fonction de double, notamment à travers le rêve.

³⁸¹ LNS., p. 224.

³⁸² Ibid., p. 74.

comme son amante, mais contrairement à elle, lui, il ne parle pas à un ami, mais à Theldja, qui est devenue le double de sa mère. Notons que la structure binaire de cette relation entre les deux amants a donné naissance à un autre type de relation entre deux femmes, où l'une existe à travers l'autre. Ainsi en est-il de François :

« [...] Il ne peut que se parler à lui-même.

« Neige, se dit-il ensuite, quand sera-ce l'heure de la retrouver ? Où se retrouve-t-elle à présent ? » ... Ce n'est pourtant pas elle qu'il cherche, même s'il avait déambulé de la même manière à Strasbourg.

Il est donc là au village de la mère ; la mère est morte il y a déjà trois ans, ou quatre. Il y revient, mais tel un étranger. Il ne fera pas l'effort d'aller à la maison d'enfance, pour s'asseoir dans le salon, celui que la voisine a ordre de dépoussiérer chaque lundi.

Qu'est-ce qu'il cherche ? Est-ce vraiment qu'il cherche ? Qu'il se cherche ? »³⁸³

Elliptique, François ne dévoile pas directement que c'est sa nouvelle compagne, Theldja, qui suscite en lui le souvenir enfoui de sa mère et de sa souffrance. Il tente inutilement d'expliquer la mélancolie qui l'envahit par autre chose, à savoir le désir de retrouver Theldja, mais la narration s'oriente indirectement sur son passé : « Ce n'est pourtant pas elle qu'il cherche... ». Alors, que cherche François après sa rencontre avec Theldja ? En effet, la présence de Theldja, avec son désarroi et ses réminiscences, renvoie François à son passé d'enfant déporté avec sa mère blessée à jamais par la perte de sa maison et de son mari, le père de François, un enseignant universitaire. Cela montre que la douleur de la mère, suite à la perte de son mari, est la même que celle de Theldja qui ignore les circonstances de la disparition de son père. Telle est l'analogie qui permet le rapprochement entre ces deux figures féminines et offre à François l'occasion de revivre son passé et de retrouver sa mère dans le personnage de Theldja. Mais pourquoi parle-t-on de retrouvailles de François avec sa mère ? La réponse à cette question se trouve dans le portrait de cette mère qui est devenue presque folle après la disparition de son mari qu'elle croit être certainement un mari infidèle. Dès lors, elle entame une quête sur son mari, une quête partagée entre la haine et l'amour, le désespoir et l'acharnement, ce qui ne manque pas d'affecter l'enfant, qui demeure marqué par l'errance et la perte dont sa mère a longtemps souffert. C'est pour cela que le rapprochement entre la mère et l'amante

³⁸³ Ibid., p.76.

s'est imposé comme une évidence, à tel point que François se trouve assailli par le passé et les interrogations qu'il soulève sur sa vie. Cela confirme ce que nous avons déjà expliqué sur le rôle que joue l'autre dans la révélation du soi-même.

Aux yeux de François, Theldja est le double de sa mère mais un double qui demeure inconnu ; il a beau lui poser des questions pour en savoir plus sur elle mais son désir demeure inassouvi et le mystère continue à planer sur la vie de cette jeune femme. Cette relation du double qu'il établit entre sa mère et son amante le plonge davantage dans l'errance car il ne peut nier désormais cette partie de sa vie qu'il a toujours voulu cacher et oublier. D'ailleurs, Irma, qui n'a connu le couple que récemment, décrit ainsi la place qu'occupe Theldja dans la vie de François :

« Theldja, venue en coup de vent, qui partirait de même, semblait avoir pour fonction de réveiller François ; elle le réveillerait, c'est-à-dire, le laisserait dans le désarroi et la bascule : il ne serait jamais installé... »³⁸⁴.

Cependant, si François ne sera jamais stable après sa relation avec Theldja, le double de sa mère, il aura au moins l'occasion de connaître la vérité et de pouvoir affronter ses souvenirs douloureux, à commencer par l'expulsion de sa famille de Strasbourg.

Par ailleurs, Theldja considère François comme le double de son père. Attirée par la physionomie de François et par notamment son âge (« Il [François] ne serait qu'un homme anonyme, presque de l'âge de mon père inconnu, en effet ! Il serait aussi bon, aussi attentif qu'il l'est, tous ces jours ! Mais... »³⁸⁵), Theldja laisse entrevoir une certaine analogie entre cet étranger et son père. Mais, avant de mettre en parallèle son père et son amant, elle remarque : « Vous avez vingt ans au moins de plus que moi, je pourrais être votre fille – mon père vivant aurait votre âge, ou un peu plus. »³⁸⁶. L'image de François renvoie Theldja au souvenir de son père défunt ; d'ailleurs, c'est lors de leur première nuit d'amour qu'elle commence à revoir les funérailles de son père, enveloppé dans des draps blancs, mais qu'elle n'a jamais vu. L'étrangeté de François réveille l'étrangeté que Theldja a vécue et qu'elle ressent toujours mais qu'elle ne lui avouera jamais, comme

³⁸⁴ Ibid., p.297.

³⁸⁵ Ibid., p 224.

³⁸⁶ Ibid., p 346.

pour maintenir le mystère dans leur couple. Toutefois, face au silence, c'est l'inconscient qui réagit à travers le rêve et qui déterre ce que l'être humain tente de fuir et de dissimuler dans sa vie de tous les jours ; le rêve est l'élément qui s'évade du corps pour montrer un trait vital à la personnalité, comme l'exprime Marc Augé³⁸⁷. Ainsi la récurrence de certains rêves dans la vie de Theldja émane à la fois de son refus et de sa crainte de s'exprimer sur les événements qui ont marqué sa vie. Ce sont des vérités que l'être humain ne pourra jamais effacer car elles sont poignantes, même dans le silence.

Les nuits avec François ne sont pas toutes des nuits d'amour ; souvent, Theldja réclame de François de l'écouter seulement et elle lui raconte ses souvenirs d'enfance comme à un père avec qui elle n'a pas vécu. Tous les souvenirs refont surface, ceux de sa naissance, de son enfance et de son adolescence sont racontés avec une grande émotion. Ainsi s'expliquent les épisodes de présentation et de reconnaissance qui émaillent les nuits d'amour de Theldja et de François ; les discussions dépassent le cadre de la relation amoureuse pour se déployer sur des zones diverses de la vie de chacun d'entre eux ; c'est le travail de mémoire qui est de mise pendant ces nuits. Theldja fait pendant la cinquième nuit une comparaison assez particulière de son amant :

« Tu es un homme, et pourtant je te trouve... maternel ! Oui, c'est cela exactement... Comme cela me fait du bien ! Il rit, sincèrement, et se remet à fumer. »³⁸⁸

Maintes fois, François quitte son statut d'amant pour devenir un simple ami, tendre, attentionné et prévoyant. Il est à l'écoute de Theldja comme personne ne l'a jamais été, même son mari Halim qui, remarquant la distraction de sa femme et son angoisse, commence à la tromper avec des prostituées. Theldja trouve refuge et reconnaissance aux côtés de François ; en sa présence, elle raconte tout ce qu'elle se cachait et ce qu'elle craignait, avec une telle intensité qu'elle pleurait après chaque réminiscence. Ces échanges nous font penser à une rencontre entre père et fille qui rattrapent le temps perdu, cela nous fait penser aussi au deuil de la mort de son père que Theldja n'a pas encore fait car elle ne s'est jamais remise de cette disparition inexplicable. C'est pour cette raison qu'elle tente de se rapprocher davantage de François pour arriver à s'extirper cette douleur qui la déchire de l'intérieur. Notons que les questions qu'elle pose à son amant, comme

³⁸⁷ Voir Augé M., *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, 1997.

³⁸⁸ LNS, p. 223.

celles concernant sa participation à la guerre d'Algérie ou son enfance, montrent que Theldja n'arrive pas à parler ni à élucider son intériorité sans l'apport de l'autre, François.

Un autre trait que Theldja découvre en François et qu'elle reconnaît chez son père, héros de guerre d'Algérie, c'est l'étrangeté. En effet, François vit en étranger, comme le père de Theldja, : « [...] Je passe mes nuits avec un homme, un étranger. [...] Je fais l'amour avec un étranger »³⁸⁹. Cet homme étranger se fait très discret sur sa vie familiale mais il faut dire que Theldja veut ignorer les détails de la vie de François pour se libérer des attaches et des traditions des rencontres amoureuses ; l'étrangeté de son amant, ou ce qu'elle appelle « excès d'impersonnalité »³⁹⁰, lui facilitera l'épanchement et le souvenir. En effet, l'étrangeté de celui que nous considérons comme le double d'un être que nous avons perdu nous permet d'être plus spontanés et plus transparents dans le dévoilement de nos pensées les plus intimes, ce qui, parallèlement, nous pousse dans la fragmentation et le tâtonnement. Cela explique les souvenirs de Theldja qui apparaissent à travers une mémoire disloquée et entrecoupée par des moments de réflexion et de contemplation. Les souvenirs de Theldja ne sont pas structurés sur l'axe temporel ; la mémoire agit par des espèces de fresques historiques car elle a pour seul stimulus le corps de l'autre. Nous laisserons cependant la question du corps pour le troisième chapitre de cette partie.

Nous comprenons donc que le désir de rencontrer l'autre confronte l'être humain à sa propre altérité car, si l'autre est indispensable dans la quête des fragments identitaires qui nous sont inconnus, il nous oblige aussi à nous regarder, comme dans un miroir, ce qui ne manque pas de susciter chez nous un sentiment de menace et de peur car nous découvrons ce que nous avons toujours caché. Ainsi, dès que Theldja décide de passer neuf nuits avec celui qu'elle ne considère pas comme un amant mais comme un double étranger, elle sait qu'elle va être confrontée à sa propre étrangeté, d'où la question qu'elle se pose dans un passage que nous avons déjà cité : « [...] Pour la première fois, le regard d'un étranger ne se brouille pas avant de m'atteindre ».³⁹¹ Ceci dit que François dégage la même étrangeté qu'elle.

³⁸⁹ Ibid., pp.105-106.

³⁹⁰ Ibid., p. 45.

³⁹¹ Idem.

Selon Freud la peur et l'angoisse sont à l'origine du refoulement. L'être humain refoule ses affects qui resurgissent, ultérieurement, sous forme de crainte et d'inquiétude. Autrement dit ce sont les souvenirs et les expériences cachés dans l'inconscient qui reviennent hanter l'homme pour le confronter à ses propres peurs. Ainsi ce n'est pas l'étrangeté extérieure qui effraie l'homme, mais c'est la sienne qui le décontenance et l'afflige. Au final, la peur que nous ressentions vis-à-vis de nous-mêmes, nous la justifions par rapport la présence de l'étranger qui réveille en nous toutes les angoisses ; c'est pourquoi chaque individu doit trouver lui-même son altérité enfouie et l'assumer telle qu'elle. La théorie de Freud explique pourquoi Theldja apprécie en François son étrangeté, à tel point qu'elle ne révélera même pas son prénom à son amie intime Eve, qui finit par l'appeler « l'étranger absolu ».³⁹²

La figure du double offre la possibilité de communiquer avec l'autre, un être perdu ou disparu, avec lequel nous ne pouvons plus vivre. Cependant, la relation avec le double ne signifie pas toujours le connaître profondément ni pouvoir le garder à la place de l'être perdu. Le cas de ces deux protagonistes, Theldja et François, est assez révélateur ; ils sont devenus étrangers l'un à l'autre après une relation qui a duré peu de temps, juste des rencontres pendant quelques jours à Paris. Theldja, le double de la mère de François, est condamnée à vivre dans l'errance, éloignée de celui en qui elle cherche le fantôme de son père et dont elle préférerait d'ailleurs, qu'il demeure toujours un étranger : « C'était pour cela que cette nomade brune, au prénom de neige, avait débarqué pour replonger ce quinquagénaire (qu'Irma aurait pu sentir proche d'elle, par son âge autant que par sa mélancolie discrète) dans l'errance et l'inguérissable nostalgie. »³⁹³. François est condamné à vivre dans l'étrangeté et l'errance, même s'il se trouve dans sa ville natale ; il vit comme un étranger : ses sentiments sont flous et ses rares monologues reflètent de l'indécision et de l'instabilité. Le lecteur assiste à ses fuites en dehors de sa ville sans pour autant en savoir plus sur son être, à part le fait que c'est un homme qui vit dans l'inquiétude et le mal-être. A ce stade de l'analyse, nous pouvons dire que Theldja a atteint son but, qui était de faire découvrir à François l'étranger qu'il était ; c'est plus loin dans le texte qu'elle explique sa distanciation vis-à-vis de lui :

³⁹² LNS., p. 112.

³⁹³ Ibid., p .297.

*« Pourquoi ? Peut-être une façon de lui faire sentir, chaque soir, qu'il doit devenir nomade ! Sans attaches, comme moi, mais dans sa propre ville, celle de son passé, celle où il travaille ! Peut-être qu'ainsi il ressentira, chaque matin, combien je suis prête, à tout instant à partir... »*³⁹⁴

Pour conclure, nous dirons que Theldja et François son amant sont des étrangers absolus car leur étrangeté émane de l'intérieur et non des différences géoculturelles, raciales et historiques qui les séparent.

2.3.4 Le double, un héros mythique

Comme nous avons déjà expliqué, la figure du double possède plusieurs variantes, notamment dans le roman de Djébar, qui l'utilise pour arriver à faire parler l'autre de chaque personnage et, par la suite, pour travailler la quête de l'identité de façon moderne et dans la dualité. Nous nous intéressons, à présent, à un autre type de double, qui marque la fin du roman de Djébar, c'est le dédoublement de Djamila devenue Djamila-Antigone. Djamila est une jeune actrice travaillant avec Jacqueline, l'ex-amante d'Ali et aussi sa victime³⁹⁵. Elle trouve son double dans le rôle qu'elle incarne, Antigone de Sophocle mais le dédoublement de ce personnage prend forme depuis la mort de Jacqueline ; elle dit en effet :

*« Moi, l'émigrée révoltée contre les siens, ayant coupé les amarres, dédaigneuse de la prétendue solidarité du groupe, moi, l'émigrée de nulle part et qui commençais à respirer sur les planches d'une troupe de théâtre amateur de quartier, moi la pseudo-Djamila et Antigone pour de vrai, ou le contraire, je m'annonce comme l'amoureuse de cette reine morte, la si belle, si ardente qui, mains ouvertes, allait vers tous !... »*³⁹⁶

Cette algérienne émigrée vit dans le déni des siens et tente de faire entendre, en se joignant à la troupe de Jacqueline, la voix des femmes maghrébines persécutées et rejetées par les leurs. En ce sens, elle s'inspire du rôle qu'elle incarne, celui d'Antigone, pour montrer son insoumission et sa rébellion contre les traditions patriarcales qui instaurent

³⁹⁴ Ibid., p. 109.

³⁹⁵ Ali est le fils de Touma, la voisine d'Eve-Hawa. Ali tue Jacqueline qui ne veut plus continuer sa relation avec lui.

³⁹⁶ LNS, pp. 329-330.

l'homme en roi, voire en tyran. « Djamilia est Antigone pour de vrai », affirme celle qui fait, désormais, de son dédoublement une réalité qui pourrait l'aider à aller vers les autres. Si Djamilia s'implique tellement dans sa représentation d'Antigone, c'est qu'elle a trouvé plusieurs ressemblances entre le passé et le présent. La dialectique de l'exil semble le point de départ de cette ressemblance.

Antigone est la fille d'Œdipe et de Jocaste ; après le duel entre ses deux frères, elle brave l'interdiction de son oncle Créon et donne une sépulture à son frère Polynice. Suite à cela, Antigone est enterrée vivante pour la punir de sa désobéissance. Son fiancé Hémon, qui est aussi le fils de son bourreau, Créon, se donne la mort après l'enterrement de la femme qu'il aime. Longuement utilisée par Assia Djébar³⁹⁷, la figure d'Antigone est mythifiée pour devenir le symbole des femmes refusant la soumission et l'assujettissement auxquels les contraignent les traditions. Dans ce cas, le dédoublement de Djamilia, devenue Antigone, est pour Assia Djébar une tentative pour revisiter la condition féminine, notamment celle des femmes qui vivent en exil.

Entre ces deux héroïnes, Djamilia et Antigone, existent plusieurs ressemblances. La première apparaît dans le récit lui-même, par la bouche de Djamilia qui n'avoue ressentir la vie que dans le rôle d'une actrice tragédienne parce que, dit-elle, je « [...] commençais à respirer sur les planches d'une pièce de théâtre. ». Ne pouvant pas vivre sereinement au sein de sa société, Djamilia se réfugie dans le rôle que lui attribue Jacqueline, celui d'Antigone, la femme-parole dont la seule évocation rend compte de la possibilité de vaincre l'autorité et même la mort.

La pièce de Sophocle présente une Antigone dévouée à son père et à sa cause ; elle ne plaide pas par révolte et par rébellion mais par amour, un amour et un respect filiaux qui lui donnent la force morale nécessaire pour mener le combat contre la tyrannie et l'injustice de Créon dont le désir était de l'humilier en éteignant cette flamme en elle. En s'opposant à Créon, elle fait triompher sa parole contre les armes de celui-ci et son pouvoir tyrannique. Se comparant à Antigone jusqu'à la fusion, Djamilia s'indigne contre ce qu'elle appelle ironiquement « la solidarité du groupe » ; elle se révolte contre les règles iniques de la société qui privent les individus de leur liberté. Dans son désarroi et

³⁹⁷ Voir le roman d'Assia Djébar, *Loin de Médine* où Antigone réapparaît à travers la figure de Fatima. Par ailleurs, cette figure mythique a été reprise plusieurs fois par d'autres dramaturges comme Anouilh et Brecht qui, pendant les guerres mondiales, se sont intéressés à l'enjeu existentiel qu'elle pose.

son abattement suite à la mort de celle qu'elle appelle « cette reine morte », Djamilia évoque le souvenir de son père défunt, ce qui présente une autre analogie entre elle et Antigone :

« [...] (Une minute, son esprit vagabonde vers son père, son père, venu de l'Atlas marocain, qui se sentait avoir réussi, dont le café-hôtel, trente ans durant, avait abrité des émigrés, mais aussi, lors de la guerre d'Algérie, des inconnus qu'on cachait... Son père lui racontait comment il affrontait les rafles de policiers, ceux justement de la rue du Fil, son père mort il y a cinq ans...) »³⁹⁸

Djamila est la seule à avoir accompagné Jacqueline à l'hôpital ; elle ne supporte pas l'idée de la perdre car elle ne l'aime pas en tant qu'amie et collègue de travail mais la désire comme partenaire, ce qui laisse à penser que Djamilia est peut-être une lesbienne³⁹⁹. Mais cet amour va-t-il la pousser à trahir la cause de son père, un homme qui a toujours défendu les émigrés, comme elle le précise dans l'extrait ci-dessus ? Le père de Djamilia est un héros qui n'a pas craint de porter les armes et d'abriter, pendant des moments de crise et surtout pendant la guerre, des hommes, des réfugiés qu'il ne connaissait même pas. Toutefois, après l'assassinat de Jacqueline par Ali, un émigré, Djamilia sombre dans la mélancolie et pense que les actes généreux de son père envers les émigrés n'ont pas porté leurs fruits. En effet, ce dernier s'est battu chaque jour, « trente ans durant », pour changer la condition de cette catégorie sociale ; il les a sauvés de la mort et protégés contre toute marginalisation mais cela n'a pas empêché ce crime abominable d'être commis. Djamilia ne peut pardonner à Ali, le fils de Touma, d'avoir ôté la vie à Jacqueline. Non ! elle ne le protégera pas comme l'aurait fait son père s'il était toujours en vie. Elle pense que la protection de l'assassin de Jacqueline ne diminuera pas de l'intensité du drame qu'elle vit. Et c'est pour venger celle qu'elle aime et que justice soit faite qu'elle accepte de collaborer avec les policiers.

Le dédoublement de Djamilia-Antigone a révélé son altérité et sa parole critique et dénonciatrice. Blessée et tourmentée par le passé glorieux de son père, protecteur des émigrés, et indignée par l'acte d'Ali, Djamilia lance un cri pendant la représentation de la pièce : « J'interviens devant vous simplement en Djamilia... – elle hésite – Antigone la

³⁹⁸ LNS, pp. 331-332.

³⁹⁹ « Moi [Djamilia], je n'avais qu'un but : avouer à Jacqueline mon amour. Pour le lui dire, seulement. Mon amour sans espoir... », Ibid., p.330.

sacrifiée ? ». ⁴⁰⁰ Elle reconnaît la responsabilité des autres – dont elle-même – dans ce qui est arrivé :

« Quelle loi étrange a fait que ce soit justement elle qu'on sacrifie ? Elle... ce "on", c'est bien sûr nous tous, pas seulement ses comédiens, "mes petits" disait-elle : nous d'abord... comme si la menace, ou même la haine qu'on sent parfois planer sur nous – nous, les émigrés pour toujours –, nous le lui avons déléguée pour nous en alléger ! Vous, les amis, vous ne comprenez pas ce qui s'est passé, d'où sort ce tueur fou, cet ancien amant éconduit qui lui a enlevé la vie [...] ! Et qu'il se soit livré aussitôt ne change rien à l'affaire [...]. Derrière ce qu'on appellera un « crime passionnel », je le sais, moi, qu'il n'y a pas seulement qu'une passion fatale. » ⁴⁰¹

A l'instar d'une Antigone qui récite sa tirade, fièrement et sans crainte, devant un coryphée inflexible et impitoyable, Djamilia se dresse devant l'assistance, aussi hétérogène soit-elle, pour prononcer sa plaidoirie contre la banalisation du crime de Ali. Elle tente de redéfinir les circonstances ainsi que les facteurs qui ont poussé ce dernier à assassiner Jacqueline. L'intrigue est donc loin de tourner autour d'un simple crime passionnel mais elle rend compte d'un décalage idéologique et historique. Expliquons-nous : pour Djamilia- Antigone, le conflit entre Ali et Jacqueline n'est pas un simple désaccord entre deux amants, c'est un conflit de culture et de religion que le passé ne cesse d'influencer. Ali, cet orphelin émigré, qui vit dans l'ombre après la mort de son père, ne peut oublier sa haine pour les alsaciens et leur langue, cette langue dans laquelle on lui avait annoncé qu'il était devenu orphelin ⁴⁰². Ainsi, sa relation amoureuse avec Jacqueline n'était-elle qu'une façon d'oublier cette haine qui couvait en lui. Le discours de Djamilia-Antigone pointe du doigt, à travers le mot « haine » et tout ce qu'il révèle dans ce contexte comme racisme, vengeance et rancune, les menaces que présentent le mutisme et la désintégration chez l'homme. Ali est à la fois coupable et victime ; il est coupable à cause de son intolérance et de sa hargne envers la différence qu'incarne l'autre mais il est aussi une victime, comme tant d'autres émigrés qui souffrent de la perte des

⁴⁰⁰ LNS., p356.

⁴⁰¹ Ibid., p.356-357.

⁴⁰² La sœur de Ali, Aïcha, relie l'agressivité et l'enfermement dans lesquels vit son frère au jour où elle lui a annoncé la mort de son père en alsacien : « Quand j'entendis le loquet de la porte d'entrée s'ouvrir, je me précipitai dans le couloir et je lui lâchai ma phrase, peut-être pour lui faire mal, peut-être pour me venger à mon tour, mais de quoi ? [...] – Après, Ali alla s'enfermer dans sa chambre. Il me semble qu'il ne me parla plus durant toutes ces années ! » Ibid., p 339-340.

repères identitaires et d'un malaise existentiel. Ali ne pouvait pas accepter d'être rejeté par une femme, surtout étrangère et émancipée, « une alsacienne » ; il voulait, et jusqu'à la dernière minute, exercer son autorité et garder la mainmise sur elle. D'ailleurs, l'agression sexuelle, ou le viol que Jacqueline avait subi la veille de sa mort, est ainsi rapporté par Djamilia-Antigone au policier qui était venu l'interroger à l'hôpital :

« Jacqueline, elle s'est arrêtée ; j'entendais sa respiration au téléphone. [...], elle a ajouté : « Tu sais, il m'a violée, le salaud !...Je me suis débattue, j'ai luttée ! Il m'a violée !...Il avait d'abord sorti son revolver, il l'a posé sur la table... »⁴⁰³.

Cette agression sexuelle a des effets à la fois physiques et moraux. Il s'agit pour Ali de se venger de l'humiliation à travers le corps de la femme ; donc, en assujettissant Jacqueline, il triomphe d'elle et assouvit sa haine contre tout ce qui se rapporte au corps de son amante, à savoir la langue, la culture et même l'histoire. En vainqueur, Ali avoue son crime sans contrainte car la mort de cette femme met fin aux conflits interculturels patents entre lui et elle, Jacqueline.

Cette relation entre Ali et Jacqueline est à l'image des relations entre le Maghreb et l'Europe, relations toujours empreintes de douleurs, de souffrances, de meurtres et de séparations. C'est pour cela que la réincarnation d'Antigone – ou d'une Antigone – s'avère plus que nécessaire pour Assia Djebar qui voulait à tout prix sauver ses héroïnes de la déréliction. Djamilia-Antigone, « l'Antigone de banlieue », remet en cause le comportement des émigrés fanatiques et aliénés en revendiquant haut et fort sa différence et en réclamant son identité de femme émigrée : « Djamilia la marocaine ». Djamilia clame son autonomie et son appartenance à une culture autre que celle dans laquelle elle a été élevée. Elle refuse d'être marginalisée et d'appartenir à la périphérie. Elle dit à ce propos :

« [...], je ne me sens ni de Haute-pierre, ni même de mon quartier du Neudorf, Jacqueline est morte, vous l'avez tuée, et moi, je ne me tiens plus à la périphérie ! Non, que vous le vouliez ou non, je me place désormais au cœur de votre Strasbourg ! Ecoutez-moi, ma Jacqueline, je m'immobilise désormais sur le seuil de la porte de l'auguste cathédrale, celle de tous les temps, de votre Moyen-Age et d'avant, celle de la crypte et celle de la flèche, en plein ciel dressée, je me vois, oui, devant le grand portail avant que

⁴⁰³ Ibid., p. 333.

les deux battants ne soient ouverts, la toute première fois : je la connais bien, allez, votre histoire, je l'ai étudiée et voici que, Jacqueline assassinée, j'intériorise votre passé. »⁴⁰⁴

Comme Antigone, Djamila ne craint pas la sanction de la société ; son choix est fait et sa décision est prise. Elle est, désormais, dévouée à l'absente, à Jacqueline, et revendicative de son droit à la différence et à la reconnaissance⁴⁰⁵. Impassible devant l'assistance qui est venue regarder la pièce, et qui est souvent dédaigneuse, Djamila refuse d'être considérée comme une marginale et une étrangère ; elle appartient au centre et sa différence lui est légitime. De la même façon, Antigone défie l'autorité de Créon et du chœur pour s'affermir, résister et réclamer le droit de son frère défunt à des funérailles. Les deux femmes refusent l'injustice et l'oppression ; elles se révoltent contre l'interdit infondé et contre l'usurpation de l'identité individuelle et collective.

Djamila et Antigone sont deux femmes qui se sont opposées à l'autre par le biais de la parole et de leur condition de femmes écartées. Mais leur persévérance et leur ténacité font que cette cause individuelle est devenue au cours du combat une cause collective et générale : Antigone défend la loi absurde de Créon car tout être humain a droit à une inhumation et au respect de sa mort. Par ailleurs, Djamila affirme que les émigrés ne sont pas tous des déracinés vivant dans la haine de l'autre ; ils peuvent appartenir à plusieurs cultures, sans abandonner la leur. Ayant vécu à Strasbourg, les émigrés ont le droit de se sentir eux aussi dans leur ville : « Je me place aujourd'hui au cœur de votre Strasbourg. ».

En dédoublant Djamila en Antigone jusqu'à la confusion, Assia Djebar redonne à la femme l'espoir de pouvoir vaincre les obstacles les plus difficiles. Grâce à Antigone, Djamila ne vit plus dans l'ombre avec la peur d'avouer ce qu'elle est vraiment ; le dédoublement lui révèle sa force et l'élève au rang des femmes exceptionnelles, des combattantes qui ont su, grâce à leur parole, modifier leur destin et se libérer des carcans sociétaux et idéologiques liés à leur statut de femme. Ainsi Djebar affirme qu'à l'intérieur de chaque femme se tapit une Antigone qui, contestant les lois et les règles aberrantes, n'attend que le moment propice pour surgir et crier justice. D'ailleurs, le discours de

⁴⁰⁴ Ibid., p. 359.

⁴⁰⁵ « Dans le noir, quelques spectateurs chuchotaient : « Que raconte-t-elle ? » ; « Elle délire ! » ; [...] « Qu'on l'emmène ! » ; « Mais elle perd la raison, la pauvre ! », Ibid., pp. 360-361.

Djamila n'a pas laissé insensible l'héroïne du roman, Theldja, qui confie à Eve son ressentiment :

« (Theldja hésita, encore tout émue) : Dans ses dernières paroles, elle [Djamila] m'est apparue, cette jeune fille habillée de blanc, comme surgie de la ville même, d'un Strasbourg que je devine à peine, une des plus belles statues de femme de votre cathédrale : oui, Djamila-Antigone, cherchant à retenir désespérément un peu de la présence fugitive de notre Jacqueline, s'est muée pour moi en une voix ancienne de Strasbourg ! »⁴⁰⁶

La renaissance d'Antigone, et ce plusieurs fois dans les écrits⁴⁰⁷ de Djébar, augmente le nombre des femmes conscientes de leur pouvoir langagier. Si Theldja parle de la voix et pas de l'être entier, c'est parce que la voix ne s'éteint jamais ; elle est indépendante du corps, autrement dit, personne ne peut assujettir et emprisonner la voix, contrairement au corps voué à la décomposition et qui peut être asservi par la force. La voix d'Antigone anime la voix féminine toujours et partout.

La figure d'Antigone ouvre les portes au discours féminin dans tous les domaines, politique, littéraire et religieux ; c'est une langue polymorphe et polyvalente, telle est la raison qui pousse Djébar à y recourir à chaque fois. L'écrivaine, qui se dresse en porte-parole de la voix féminine, trouve dans cette figure un moyen irremplaçable pour faire entendre le message des filles de Schéhérazade qui aspirent à la tranquillité et à la tolérance.

II.2.3 L'autre, un ennemi allié

Viser la réussite de la relation avec l'autre, un être différent du moi, c'est aussi concéder l'idée selon laquelle la différence et l'opposition sont les critères d'un monde où le désir de connaître l'autre prévaut sur celui de le dominer et de l'assujettir. Ces relations interindividuelles tracées par Djébar, Duras et Le Clézio trouvent un écho dans ce qu'Edouard Glissant nomme le « tout-monde ». Pour nos trois écrivains, la relation avec l'autre, notamment dans les couples formés de personnages théoriquement ennemis, est une relation de culture et d'histoire sur laquelle viennent se greffer des relations

⁴⁰⁶ Ibid., pp. 358-359.

⁴⁰⁷ Voir *Loin de Médine* et *Oran Langue morte*.

d'amour et d'attachement. Ces relations sont décrites comme immanentes aux individus, attirés par la soif de connaître et de vivre sereinement avec l'autre. En effet, c'est contre l'engrenage dans lequel s'enfoncent les relations entre les différentes races du monde que ces trois écrivains dressent, à travers l'hétérogénéité relationnelle et l'univers spirituel qu'elle fait jaillir, un réquisitoire contre le mensonge et la déviation de la suprématie. Dans les trois romans, les écrivains s'intéressent aux petits et aux grands faits des êtres humains, aux ententes et aux différences qui les agitent afin de donner cette vision d'un monde qui tire son homogénéité des incertitudes et de la fragmentation. Il s'agit, selon Edouard Glissant d'un monde total :

*« Il n'y a pas de grandes civilisations, ou plutôt : la mesure même de cela qu'on appelle une civilisation cède à l'emmêlement de ces cultures des humanités, avoisinantes et impliquées. Leurs détails engendrent partout la totalité. Le détail n'est pas un repère descriptif, c'est une profondeur de poésie, en même temps qu'une étendue mesurable. Ces inextricables et ces inattendus désignent, avant même de les définir, la réalité ou le sens du Tout-monde. »*⁴⁰⁸

La représentation de cet univers, aussi pluriel que diversifié, à travers *Les nuits de Strasbourg*, *L'Africain* et *L'Amant de la Chine du Nord* trouve, de façon indirecte, dans la notion d'un monde total ou du tout-monde de Glissant, une preuve à l'appui. L'hétérogénéité produite par la narration des faits et la description des personnages et des espaces sont des éléments qui témoignent d'une volonté de reprendre le monde dans sa différence géopolitique, culturelle et linguistique. D'ailleurs, chaque roman de notre corpus constitue une entité complexe de phénomènes d'intersection, d'entrecroisement et de parallélisme historique que les écrivains ne dissimulent point ; au contraire, chaque détail intervient pour insister sur l'impossibilité de vivre ou d'avoir une histoire épurée de la présence de l'autre, la preuve en est que même les ennemis s'allient pour « [...] reconnaître la différence comme l'élément premier de la Relation (dans le monde) », comme l'écrit Glissant.⁴⁰⁹

Les personnages sont aux prises avec leur étrangeté avant d'être exposés à l'étrangeté de la présence de l'autre. Dans leur combat contre le stéréotype et contre le

⁴⁰⁸ Glissant Edouard, *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, Editions Gallimard, 2009, p. 28.

⁴⁰⁹ Ibid., p 29.

clivage, ces trois écrivains mettent en scène des situations où les différences de tout type se dissipent au gré d'échanges fructueux et de la délivrance de l'ipsité ; c'est pourquoi la description des faits et de l'espace sacrifie la fonction mimésique au profit de la fonction sémiotique, révélatrice des relations entre le même et l'autre et renvoyant à une vision de la vie peu crédible mais assez réelle. A l'exemple de la réconciliation entre une juive et un Allemand, de l'entente entre une Française et un Chinois, il s'agit de relations humaines exemptes du désir ancestral de dominer l'autre et motivées progressivement par l'acuité de la perception visuelle et auditive que l'être humain témoigne à l'égard de toute nouveauté. De ce fait, incongruité, métissage et étrangeté sont les paramètres de cet univers nommé le « Tout-monde » par Glissant qui écrit :

« Recevoir les différents, leurs rencontres, et où la beauté infiniment s'élève, et d'où la beauté jaillit infiniment, c'est enfin en venir à des diversités qui sont les dimensions et les matières (en même temps) du Tout-monde. Nous reconnaissons par-là que l'identique ne se consent pas aux beautés de ce Tout-monde, ni ne les conçoit. »⁴¹⁰

Le Tout-monde est un monde où l'identique ne peut survivre, c'est un monde de différence, de partage et de correspondance. Il s'agit d'une finalité vers laquelle doit tendre l'humanité car, selon Glissant, le Tout-monde, par la différence qu'il propose, libère le soi-même de l'être humain, qui est toujours entraîné dans un sens giratoire et synallagmatique imposé par une autorité morale, politique ou culturelle. Les propos de Glissant émanent de son désir de fuir l'immobilisme, le figé et le portrait protocolaire dressé par la majorité des œuvres littéraires. C'est aussi la même intention que nous retrouvons chez Duras, Djébar et Le Clézio. Dans le même mouvement de fuite et de rejet des partis pris, ces trois écrivains mettent en place les paradigmes de ce monde total à travers une narration constamment renouvelée.

Au début du roman de Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, figure la scène du nettoyage de la maison de l'institutrice française, la mère de l'enfant ; tout le monde s'y met dans une ambiance familiale, des enfants français et indigènes dansent ensembles sur les airs d'une musique européenne. Cette scène installe d'emblée une atmosphère joviale, conviviale et fraternelle entre les individus. Ainsi, le lecteur est-il averti que la différence raciale est mise en exergue non pas pour montrer la séparation mais le rassemblement qui

⁴¹⁰Glissant E., *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, op. cit., p. 30.

créée l'image d'un monde solidaire dans son étrangeté. Duras semble faire de cette altérité la source même du bonheur qui submerge cette scène romanesque : les boys chinois, amis des enfants français, dansent allègrement en écoutant cette musique différente de la leur ; les enfants français, à leur tour, jubilent à l'écoute de la musique chinoise : « On dirait une fête. [...] C'est une fête vive, heureuse. »⁴¹¹. Prise de façon allégorique, la fête est ici la représentation d'un monde qui peut vivre dans l'homogénéité et dans l'entente grâce à la passion qui pousse les individus à dépasser les limites, les frontières géographiques et les histoires d'oppression, de tyrannie et de domination. La fête, qu'on peut prendre comme le symbole d'un Tout-monde, détache les participants de leurs rôles astreignants et figés : la mère française et ses enfants ne sont plus des colons qui exploitent l'Indochine alors que les enfants chinois finissent par accepter le voisinage avec l'autre. La narration de cette scène trouve un écho dans la pensée de Glissant qui affirme que :

*« Entrer en monde, c'est aussi bien y demeurer qu'y déviner. Les points d'ancrage et les points de flottaison ne s'y distinguent que par le choix des poétiques ou par le laisser-faire (ce refus d'assigner des rôles) propre aux philosophies, et du moins quand ces points ne sont pas imposés par les terribles assauts de la misère des peuples et de leur extermination. »*⁴¹²

Glissant précise que la divergence et la différence pourront trouver un terrain d'entente à travers le relativisme et la relativité dans les relations humaines. Le relativisme tient de cette faculté qu'a l'homme de pouvoir adapter ses valeurs morales et sociales selon des dimensions temporelles et spatiales. Par ailleurs, la relativité penche vers l'indulgence et vers une malléabilité que doit montrer chaque individu lors de son rapport avec l'autre. Ces deux paramètres peuvent pallier les séquelles de la guerre, de la domination et des invasions culturelles, à tel point que le vainqueur ou le vaincu ne compteront que comme moyen de savoir et de connaissance. Ainsi, ce qui importe pour nos trois romanciers, c'est de faire de ces relations particulières et exceptionnelles le noyau, le fondement des relations dites universelles, relations qui précisent depuis longtemps les contours de l'identité.

Dans le roman de Le Clézio, *L'Africain*, se déploie un monde presque utopique – ce point va être étudié dans la troisième partie de notre travail. Le narrateur décrit la

⁴¹¹ ACHN, p.13.

⁴¹² Glissant E., *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, op. cit., p. 34.

cohabitation avec le colonisé, l'africain, jugé primitif et sauvage par les européens, comme un espace de connaissance et de découverte où le moi se ressource et se nourrit d'expériences nouvelles. En effet, l'autre n'apparaît pas comme un adversaire mais il devient éminemment proche. Le narrateur, un français qui a vécu une partie de son enfance en compagnie de blancs sympathiques et indulgents, est émerveillé par l'étrangeté de l'autre. En effet, le statut social de cette famille française d'origine colonisatrice n'a pas influencé sur son attitude vis-vis des africains : le père, de par sa profession, est entièrement dévoué aux Africains ; la mère semble être satisfaite de cette vie éloignée des préoccupations occidentales et les enfants acquièrent les mêmes habitudes que celles des autres enfants du pays :

« Ma mère était douce. Sans doute était-elle occupée à d'autres choses, à lire ou à écrire hors de la maison pour échapper à la chaleur de l'après-midi. Elle s'était faite africaine, à sa mesure, j'imagine qu'elle devait croire qu'il n'y avait pas d'endroit plus sûr au monde pour deux garçons de notre âge. »⁴¹³

Et le narrateur ajoute :

« Aujourd'hui encore, quand je vois des images de l'Afrique, les grands parcs du Serengeti ou du Kenya, je ressens un élan du cœur ; il me semble reconnaître la plaine où nous courions chaque jour, dans la chaleur de l'après-midi, sans but, pareils à des animaux sauvages. »⁴¹⁴

Ces exemples montrent combien l'intégration de cette famille française fut naturelle et spontanée. Entre ces français et les indigènes, se tissent des relations habitées uniquement par le désir de vivre sereinement avec l'autre, qui n'est plus un ennemi mais quelqu'un qui nous impressionne par sa force de caractère et sa distinction naturelle. La mère du narrateur, une française, habituée pourtant aux « bonnes manières », approuve pour ses enfants, cette vie que le narrateur qualifie indirectement de « sauvage » car c'est une vie libre et sans fioritures ; elle supplée à l'absence de l'école par des leçons d'orthographe, d'arithmétique et d'anglais qu'elle donne elle-même quotidiennement aux enfants. Voici ce que pense le narrateur de cette liberté :

⁴¹³ L'AF., p. 29.

⁴¹⁴ Ibid., p. 31.

*« En partant pour l’Afrique, nous avons changé de monde. La compensation à la discipline du matin et du soir, c’était la liberté des jours. La plaine d’herbes devant la case, c’était immense, dangereux et attirant comme la mer. Je n’avais jamais imaginé goûter à une telle indépendance. La plaine était là, devant mes yeux, prête à me recevoir. »*⁴¹⁵

Ainsi, la vie de cette famille en Afrique, au milieu d’ennemis potentiels, a-t-elle pris un autre aspect grâce à la découverte de cette nature inaltérable et inaliénable que présente le continent africain. Le narrateur jouit amplement de ce nouveau monde ; il ne s’impose pas et ne tente pas de suivre des critères dans son comportement. D’ailleurs, il ne manque pas, à plusieurs reprises, de montrer qu’il abhorre la population européenne à cause de ses manières ridicules et surfaites ; il est surtout subjugué par l’osmose qui se réalise entre l’homme et la nature. D’un point de vue théorique et selon la classification établie par Todorov, le narrateur et sa famille sont des impressionnistes⁴¹⁶ ; ils jouissent de la différence sans chercher à en tirer des règles universelles. Ainsi, Le Clézio soutient-il l’existence de ces différences ; il ne critique pas les disparités et les incohérences ; il cherche seulement à montrer que toutes les relations sont possibles dans le monde lorsqu’elles sont dégagées des limites imposées par les différences raciales et sociales. L’ennemi quitte donc sa fonction d’opposant pour devenir un adjuvant, celui qui œuvre pour confirmer l’identité des marginalisés et leur forger une place dans le monde. Glissant écrit à ce propos :

*« Des peuples qu’on a voulu couper de leurs histoires, reconstituent par pans discontinus leurs mémoires collectives, et ils sautent de roche en roche sur les rivières du temps, ils créent leurs temps et les dépensent infiniment, et cependant, ils partagent avec les autres peuples, peut-être même avec ceux-là qui avaient voulu raturer ainsi leurs mémoires collectives, la trame de ce temps découvert, tout actuel, à vif, imprévu et vertigineux, du Tout-monde. Temps des mémoires humaines et temps des affuts cosmiques. Pour celui qui aujourd’hui se lève, d’où que ce soit au monde et pour quelque raison qu’il dise, tout horizon est originel, ouvrant une autre région dans une autre totalité. »*⁴¹⁷

⁴¹⁵ Ibid., p. 28.

⁴¹⁶ Voir Todorov Tzvetan, *Nous et les autres*.

⁴¹⁷ Glissant Edouard, *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, op. ci.t, p. 32.

La relation conflictuelle existant entre colonisés et colonisateurs est dissipée pour céder la place à une relation humaine. Il s'agit pour Le Clézio de déterrer de l'oubli la vie de ce peuple qui tente par tous les moyens de préserver son identité contre les assauts de la colonisation. De ce fait, parler de la différence ne signifie pas nécessairement parler de contradiction ni d'opposition mais plutôt d'originalité et de communion historique. Ce principe relationnel trouve aussi un écho chez Djébar dans *Les Nuits de Strasbourg*. A travers la relation entre des couples, censés être ennemis, se tissent et s'alignent différentes relations qui ont redessiné la trajectoire de vie de ces personnages. Donc, ces relations qui naissent dans la rupture témoignent de la continuité de l'histoire de l'altérité.

La relation entre Eve-Hawa, une juive d'origine algérienne, et Hans, un Allemand, a su dépasser par le biais du dialogue et de l'échange le passé douloureux qui s'interpose entre eux. A l'instar de Theldja, Eve-Hawa a choisi le nomadisme, elle erre dans le monde à la quête de ce qu'elle n'arrive à définir qu'après sa rencontre-réconciliation avec Hans. Theldja se souvient de la lettre qu'elle avait reçue d'Eve-Hawa :

« Tu m'a informée ensuite, un an après (ta lettre, envoyée au pays d'une ville à l'autre, a mis des mois pour me parvenir à Paris). Tu m'écrivais que tu avais rencontré « le dernier amour » de ta vie. Tu te moquais la première de l'expression mélodramatique.

- *Pourquoi mon « dernier amour » ? continuais-tu, inscrivant les questions à ma place.*
- *Le dernier, parce qu'il s'agit d'un homme allemand ! »⁴¹⁸*

L'importance de ce passage, c'est qu'il révèle la vraie cause qui a poussé Eve à quitter ses proches et qui va la forcer à changer de posture et même de conviction face à ce qui l'entoure. Après la mort de sa mère et le refus de la municipalité de l'enterrer dans un cimetière juif à côté de son mari, Eve vit une crise identitaire dont elle n'a jamais parlé au sein de sa famille mais qu'elle exprime directement dans sa lettre. Elle sent le besoin de connaître son ennemi et de vivre avec lui ; ce « dernier amour » est le plus significatif, il est substantiel parce qu'il s'agit d'une reconnaissance qu'elle dissimule sous le voile de l'amour. Le grotesque dans la déclaration d'Eve est accentué par le terme « mélodramatique » employé par Theldja pour qualifier l'in vraisemblance de l'expression « comment accepter cette relation entre une juive et un Allemand ? » En

⁴¹⁸ LNS., pp. 66-67.

effet, comment Eve pourrait-elle logiquement se permettre cet amour avec un ennemi ? Le contenu de la lettre d'Eve exprime un mélange de tragique et d'ironie, deux registres soulignant par leur association la nécessité et l'urgence de ce rapprochement et de cette relation. Par ailleurs, nous ne pouvons pas parler de fatalité ni de tragique du moment que cette histoire connaît un dénouement heureux. En effet, la crise identitaire et le rejet racial dont fut victime sa mère ont poussé Eve à fuir toute la société à la recherche de l'amour ; et cette recherche ne peut aboutir si elle n'est pas approuvée par l'opposant, qui reste le symbole de la haine des juifs, un allemand. Eve confie à Theldja :

« Si ça ne marche pas cette fois, je me fais religieuse. Catholique naturellement, c'est le seul état de chasteté déclaré. Pour en arriver là, je me reconvertirai. Je renierai la foi des miens enterrés à Constantine, ou ensevelis aujourd'hui aux quatre coins de l'univers [...] Moi, si mon histoire d'amour allemande finit en cul-de-sac, alors je me ferai catholique en terre alsacienne. Voilà mon destin, ô Theldja ! »⁴¹⁹

Eve-Hawa a toujours été contre la conversion à une autre religion ; elle a déjà refusé la demande de son ex-mari Omar d'embrasser l'Islam mais, en ce début de sa relation avec Hans, elle avoue être prête à changer sa religion ; autrement dit prête au dialogue. Consciente du changement et de la honte qu'elle encourt à travers cette relation que la société condamne, Eve tente de trouver un pacte pour soutenir sa relation et l'imposer comme une relation humaine vitale. Elle a été abreuvée des récits de persécution des juifs par les Allemands, notamment celui d'Anne Frank, ce qui lui fait dire : « C'était après avoir pleuré à la lecture du journal d'Anne Frank ; jamais, jamais, moi née d'un père juif andalou et d'une mère juive berbère, jamais je mettrai les pieds en Allemagne ».⁴²⁰ C'est pourquoi la liaison avec un allemand relève d'un défi vis-à-vis de soi-même et du monde entier. Selon Eve, elle se retrouve dans « sa zone interdite, en terrain ennemi », une position qui génère des sentiments ambigus entre elle et son ami-ennemi.

L'itinéraire de cette relation est fait de confrontations, d'entrecroisements et d'échanges ; Eve-Hawa n'a pas rejeté ses principes ni essayé d'influer sur ceux de son partenaire allemand. Ainsi, l'écriture fait-elle alterner le portrait de deux personnages, séparés à jamais par l'histoire et la guerre, et le portrait d'un couple solidaire et

⁴¹⁹ Ibid., p 67.

⁴²⁰ Ibid., p. 68.

compatible, palliant la différence ethnique par le dialogue, l'écoute et parfois même le silence, comme signe à la fois d'indulgence et de patience.⁴²¹ L'enjeu de cette écriture est de restituer la responsabilité de chaque personnage dans la création de ce « Tout-monde » avec ses différentes saillies. « Tout horizon est originel », même s'il s'agit de quitter momentanément le rationnel pour se réfugier dans l'imaginaire. En bonne stratège, Eve arrive à transcender l'angoisse du présent et le regard de ses confrères qui souffrent éternellement des séquelles de la marginalisation. A la question de ses cousins, David, qui interroge : « Qui est le père, cette fois, Eve ? », elle répond : « Un Allemand, David » et elle tente d'imaginer la réaction de ce dernier : « Peut-être qu'il ne dira plus un mot. Peut-être qu'il aura soudain envie de pleurer (lui qui, en 1940, devait naître alors au Maroc, en somme en terre d'asile !) ou alors... ».⁴²²

Eve-Hawa propose à son amant un serment pour sceller ce « flot de tristesse et de force lyrique qui les réunit ». Il s'agit du serment de Strasbourg⁴²³, datant de l'an 842 de l'ère chrétienne, trente ans avant Charlemagne, et qui concerne l'histoire de Strasbourg, point de jonction entre les français et les allemands. Eve a pris connaissance de ce serment à Tébessa où le français était enseigné, comme à l'époque de la colonisation. Le rappel de ce fait historique a servi à Eve pour passer d'une étape à une autre, du Même au Divers. Toute son intention se cristallise sur la promesse que se font les deux fils de Louis, Charles le Chauve, souverain de l'armée des Francs, et Louis le Germanique, le chef des soldats au-delà du Rhin, promesse qu'elle commente ainsi :

« L'important... l'important aujourd'hui, l'important pour nous... c'est que vois-tu, leur serment d'alliance (et pour nous un serment d'amour plutôt), l'important pour moi aujourd'hui est que Louis, l'ainé, va prononcer le serment en français, ou plus exactement en roman, dans la langue du frère, et que Charles le Français va l'épeler, lui, dans la langue tudesque, la langue de l'autre...(Elle s'approche de Hans, lui frôle les lèvres, de ses lèvres) Et vois-tu les deux armées font pareil, chacune va reprendre le

⁴²¹ Nous reviendrons sur le thème du silence dans la troisième partie de ce travail

⁴²² LNS., pp. 91-92.

⁴²³ Le serment de Strasbourg signe l'alliance militaire entre Charles Le Chauve et Louis Le Germanique, contre leur frère aîné, Lothaire 1^{er}. Louis Le Germanique prononce son serment en langue romane pour être compris des soldats de Charles Le Chauve, et Charles Le Chauve récite le sien en langue Tudesque pour qu'il soit entendu des soldats de Louis. Ce serment a scellé un accord politique d'envergure historique.

serment dans la langue de l'autre armée... de l'autre chef... c'est un acte politique, c'est surtout un échange linguistique. »⁴²⁴

A travers cet extrait apparaît toute l'essence d'une poétique de la relation où l'échange linguistique prime sur tout autre type d'échange. Hans parlait la langue d'Eve ; il prenait même des cours de français et s'exerçait à la prononciation des mots arabes tandis qu'Eve-Hawa s'appêtait à relire ce serment en allemand, une initiative à laquelle Hans n'avait jamais pensé. Le serment échangé entre ces deux ennemis du passé est une façon de transcender les règles universelles, stériles et sclérosantes, pour promouvoir le droit à la différence. Si Eve-Hawa a consenti à parler la langue allemande, ce n'était pas pour subvertir une tradition universelle mais pour laisser résonner un nouvel hymne à la liberté du choix. Dès lors, ce couple d'amants ex-ennemis a enterré tous les animosités et les hostilités liées aux souvenirs d'antan. Hans réfléchit :

« Qui donc, songea Hans, autant que moi dut être bouleversé en entendant son amante le traiter de « frère », lui promettre, en termes de fraternité si profonde, fidélité ...Jamais [...] »⁴²⁵

Quant à Eve-Hawa, elle semble plus paisible,

« O mon amour, se dit silencieusement Eve dans la voiture, tandis qu'elle conduisait, toute guerre, entre nous, est finie ! Avant que l'enfant n'arrive, nous avons éteint tout souvenir de généalogie !..Dieu soit loué, ou comme dit ce serment, pour le salut de Dieu, pour celui du peuple , et pour le nôtre. »⁴²⁶

Chez Glissant cette volonté de vivre la différence est le principe du Divers, que nous avons déjà signalé comme but de la requête de Eve-Hawa. Avant de donner la définition de ce concept, nous allons rappeler la relation entre la notion de Même et celle du Divers telle qu'elle est perçue par Glissant parce qu'elle est primordiale pour comprendre la naissance et les enjeux du Divers :

« Le Même, qui n'est pas l'uniforme ni le stérile, ponctue l'effort de l'esprit humain vers cette transcendance d'un humanisme universel sublimant les particuliers (nationaux) [...]. Dans ce contexte, l'individu considéré comme véhicule absolu de la

⁴²⁴ Ibid., p. 236.

⁴²⁵ Ibid., p. 238.

⁴²⁶ Idem.

transcendance, a pu affirmer de manière subversive son droit à contester l'accident particulier, tout en s'y appuyant. [...] Le Divers, qui n'est pas le chaotique ni le stérile, signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste. Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimer, mais comme projet à mettre en relation. Le Même requiert l'Etre, le Divers établit la Relation [...] le Même, c'est la différence sublimée ; le Divers, c'est la différence consentie. »⁴²⁷

Le Même et le Divers sont deux notions incontournables pour la compréhension du projet qui sous-tend les trois romans de notre corpus, à savoir l'accès à ce « Tout-monde », un monde fait des relations antinomiques et hétérogènes. En effet, Le Même symbolise la force de l'occident de se vouloir toujours maître de tout et supérieur en tout ; son désir est de dominer par le biais de la force. Toutefois, ce désir se trouve freiné par la résistance des peuples, ce qui le pousse à changer de méthode, allant jusqu'à sublimer ces peuples pour arriver à ses fins. Le Divers, qui par définition renvoie à la dissemblance, vise à faire fructifier les relations humaines, à développer l'écoute et l'échange. Dans le Divers, l'être humain n'est pas visé ni interrogé ; il est simplement invité à participer, avec son consentement et selon ses convenances, à un processus relationnel. Il est vrai que ce processus est souvent initié par la sexualité débridée des personnages mais il faut noter que sa présence relève de la transgression d'un interdit social issu du même qui n'autorise pas la liaison entre ces couples d'étrangers par la religion ou la race (musulmane et chrétien, juive et allemand, française et chinois, français et africain). Porter des unions de ce type sur la scène publique à travers le roman, constitue un acte d'émancipation et de refus de la marginalisation que pratique l'occident, « le Même », vis-à-vis des populations minoritaires ; désormais, elles ne font plus l'objet de vol et de viol mais elles sont responsables et capables de re-crée leurs relations. Ainsi, tout ce que le Même a codifié, séparé et écarté se reconstitue en un tout.

Revenons à la relation entre Hans et Eve pour parler d'un point très important dans le cheminement de cette relation vers le Divers. Avant la naissance de leur enfant, Eve-Hawa propose à Hans de faire circoncire le bébé dans le cas où ils auraient un garçon. Cette circoncision se fera le septième jour de sa naissance selon un rituel juif. Hans acquiesce en ajoutant une condition : Eve doit manger le prépuce : « Tu mangeras, je

⁴²⁷ Glissant E., *Le discours antillais*, Editions Gallimard, 1997, pp. 326- 327- 328.

suppose, le prépuce... en bonne mère juive ». Hans est donc informé du déroulement de la pratique de la circoncision sur les bébés juifs. Mais, au-delà, la circoncision sert aussi à isoler le corps juif dans une catégorie bien définie ; il s'agit d'un signe qui vient désigner la différence des juifs dans tous les domaines, physique et spirituel, différence qui révèle leur dynamisme créatif. L'enfant que Eve-Hawa va mettre au monde sera un juif allemand, possédant deux identités ; il est le fruit de cette transversalité de deux entités différentes. Hans est conscient que cette marque physique va marquer son fils pour la vie lui, rappelant son origine juive à tout moment, mais il est prêt à l'accepter parce qu'il est convaincu que, s'il veut grader Eve, il doit accéder à ce qu'elle lui demande et accepter la circoncision pour son fils. La demande d'Eve interroge le lecteur sur la véracité de la dévalorisation de l'homme juif à cause de la circoncision, considérée longtemps comme signe d'infériorité. Est-il vrai que le regard du juif sur son corps est empreint de la rhétorique antisémite, même si ce corps n'a rien d'inférieur par rapport aux canons esthétiques de la communauté ?

Cet épisode sur la circoncision des garçons juifs à leur naissance n'est pas objet d'une simple discussion entre deux amants. Si Djébar écrit sur cette pratique, c'est pour inscrire son texte au cœur des débats actuels dans la littérature juive-allemande. En effet, au XIX^{ème} et même au XX^{ème} siècle, la circoncision constitue une pratique à double tranchant : d'une part, elle constitue une revendication de l'identité juive mais, d'autre part, c'est aussi une tradition qui stigmatise les juifs à travers le monde entier. Dans une enquête réalisée par une psychologue française, Susan Heenen-Wolff, celle-ci signale l'angoisse des juifs quant aux conséquences de la circoncision : « En bien, ils [les policiers] vous demandaient votre nom. Ensuite, ils voulaient voir l'étoile juive (l'étoile jaune) et, en dernier recours, ils vous demandaient de tomber le pantalon. »⁴²⁸. Cela montre que les juifs sont humiliés par le signe le plus évident de leur appartenance, une marque physique qui peut entraîner des désagréments. Plusieurs études scientifiques décrivent le rabaissement que subissent les juifs à cause de leur circoncision, considérée comme une forme de perversion

« [...] non pas que le pénis circoncis ait constitué l'anomalie la plus frappante auprès des anthropologues qui examinent l'image de l'homme juif au XIX^{ème} siècle –

⁴²⁸ Sander L. G., *L'Autre et le Moi. Stéréotypes occidentaux de la Race, de la Sexualité et de la Maladie*, Cantoni-Fort C, trad, Presses Universitaires de France, 1996, p. 268.

des mensurations de la boîte crânienne (index céphalique) à la pigmentation et aux couleurs de cheveux – aidaient déjà à différencier le juif des autres races. Mais cette pratique rituelle spécifique fait surgir de façon saillante la nature pathologique des juifs. »⁴²⁹

Le discours des scientifiques sur la circoncision des bébés juifs constitue une accusation il ne retient de cette pratique que la mutilation qu'il compare à un acte tribal mais toutes n'arrêteront pas la circoncision. Les juifs persistent à pratiquer la circoncision pour s'imposer dans la société comme une classe à part parce que leurs traits physiques sont tellement différents de ceux des autres européens. Ce faisant, les juifs respectent une certaine soumission au système patriarcal, à un idéal de pureté comme forme atténuée de castration et de don du soi et comme marque d'une communauté solidaire et unie. Philosophiquement, cela relève d'une rhétorique de la purification.

Nous avons passé en revue ces quelques critiques de la circoncision et les dimensions sociales et religieuses qu'elle revêt pour mettre au jour les vraies causes qui ont poussé Eve-Hawa à vouloir circoncire son bébé. C'est un enfant qu'elle a désiré et à qui elle tient plus qu'à son premier, Selma, qui n'est pas l'enfant de la déchirure ni celui de la réconciliation, et qu'elle a laissé au Maroc avec son père : « Selma, à ma place, ira prier à la Koutoubia avec sa grand-mère ». Entre Eve-Hawa et Ali son ex-mari, existaient des sentiments de respect, d'amour et d'égalité dans la mesure où elle ne ressentait pas le besoin de s'imposer. La vie d'Eve-Hawa auprès d'Ali était une vie ordinaire et libre ; par contre, l'aventure amoureuse qu'elle vit avec Hans, Eve-Hawa la considère plus comme un défi, celui de s'affermir comme juive mais une juive pacifiste dont les principes ne l'empêchent pas de vivre, paisiblement, avec un allemand. Dans cette vie harmonieuse, Eve-Hawa exige le respect d'une partie de l'identité de son fils, la partie juive ; elle sait que la circoncision est une marque de fidélité et de reconnaissance, aussi cette pratique sera-t-elle une preuve de la réussite de la relation entre juive et allemand. En somme, nous avons abordé la circoncision dans cette partie pour analyser non pas le corps lui-même mais la finalité de la circoncision, comme stratégie du Même et du Divers à la fois.

Dans le roman de Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, la relation avec l'autre, l'ennemi, n'est pas exempte des marginalisations et des stéréotypes imposés par la

⁴²⁹ Ibid., pp. 269-270.

colonisation française en Chine. En effet, l'ennemi, dans ce roman, s'exprime à travers la figure du Chinois avec qui l'enfant entretient une relation amoureuse et charnelle. Ayant vécu en Indochine, l'enfant ne se considère plus comme une Française, et encore moins comme appartenant à la communauté des colons. Sa relation avec un riche Chinois, comme nous l'avons déjà signalé, émane de son désir de s'affirmer comme une fille métisse et de s'éloigner davantage des résidents français. L'enfant parle plus en chinois qu'en français : « Elle [l'enfant], elle parle le chinois des restaurants chinois comme une Vietnamiennne de Cholen, pas plus mal »⁴³⁰. Dans ce pays, on la prend pour une Chinoise ; c'est pour cela qu'elle n'a jamais été abordée par un français, comme elle le confirme au Chinois qui lui pose des questions sur ses relations avec le sexe masculins : « Si... des petits voyous... Mais c'était rien, ils se moquaient...Des métis surtout. Jamais des français ». Cela montre que l'enfant n'avait plus le statut de citoyenne française car même son physique la rattachait à la race des annamites.

Dans ses conversations avec sa seule et unique amie, Hélène Lagonelle, l'enfant se flatte d'avoir un amant chinois et pas français, contrairement à son amie qui affiche ses peurs et ne paraît pas convaincue par l'idée d'avoir un amant chinois : « L'enfant dit : je voudrais beaucoup que ça t'arrive. Beaucoup. Surtout avec un Chinois. Hélène, méfiante, ne répond pas. »⁴³¹. L'enfant se réjouit de cette relation avec un homme chinois, une relation qu'elle considère comme un choix légitime pour montrer son enracinement dans le pays et dans la communauté indochinoise. Cependant, le texte laisse apparaître une certaine appréhension que cette dernière tente de dissimuler à propos de l'identité de son amant. Dans le texte, nous notons aussi que l'enfant a peur du Chinois ; elle avait peur d'être assassinée quand il lui a demandé de l'accompagner à long-Hai :

« Pourquoi tu n'aimes pas Long-Hai ? [...] il n'y a rien, pas de village, pas de ... rien, personne...il n'y a que des fous, des mendiants, ils vont mendier dans les bronzeries...

- *L'enfant ferme les yeux. Elle est pâle. Le Chinois arrive près d'elle.*
- *Qu'est-ce que tu as peur le plus ? Les tigres ou les gens ?*
- *Elle dit, elle crie : Des gens. De toi, le Chinois. »*⁴³²

⁴³⁰ ACHN., p. 85.

⁴³¹ Ibid., p. 93

⁴³² Ibid., p. 106.

Et dans un autre dialogue, elle confirme cette peur :

« *Tu m'aurais tuée comment, à Long-Hai ?* »

- *Comme un Chinois. Avec la cruauté en plus de la mort. »*

Malgré sa hardiesse, l'enfant ne réussit pas à garder le calme qu'elle a toujours affiché face au Chinois car, cette fois-ci, il y va de sa vie. Elle jouit de sa relation avec lui mais il subsiste les craintes produites par le stéréotype de l'homme chinois assassin de sa femme. Dans la garçonnière, elle soupçonne le Chinois au moindre cri, comme au moindre silence : « Il n'a plus bougé. Elle prend peur comme de Long-Hai »⁴³³ Et comme dans les autres romans, parler de l'ennemi ne signifie pas embellir son image ou modifier son portrait ; le stéréotype doit exister pour montrer l'efficacité du dialogue et de la confrontation vers lesquels tend le Divers. Au début de la relation entre le Chinois et l'enfant, nous avons noté l'hétérogénéité entre ces deux individus et la distance qui les sépare, créant une thématique de la différence. Le luxe dans lequel vit le Chinois ne fait pas qu'il soit supérieur à l'enfant ; elle demeure mystérieuse par son appartenance aux colons, alors que lui, il fait l'objet d'un discours diffamatoire. L'enfant ne cesse de répéter à Hélène que le Chinois est un homme oisif, qu'il manque de virilité, qu'il est fragile et que c'est un débauché qui passe ses nuits à fumer de l'opium et à faire l'amour avec des prostituées ; c'est une « espèce de petit Chinois de rien du tout, de petit criminel »⁴³⁴, comme l'appelle l'enfant. De même, Pierre, le frère aîné, l'insulte : « Sale Chinetoque »⁴³⁵. L'altérité du Chinois oscille entre deux portraits : le premier, celui d'un homme riche et élégant, et le deuxième, celui d'un homme fragile, inférieur, criminel et souffrant ; cela montre qu'il demeure profondément « autre » parce qu'il diffère totalement des autres protagonistes. L'enfant déclare que le Chinois est un « voyou millionnaire »⁴³⁶ sans travail ; il aurait voulu étudier les lettres à l'université de Pékin parce que, « pour ces générations de Chinois, c'était le français et l'anglais qu'il fallait apprendre »⁴³⁷ mais son père considère le métier de banquier beaucoup plus utile que l'apprentissage des langues européennes. Le texte met en scène un personnage qui a adopté la langue, la culture et le mode de vie du colonisateur mais qui refuse de

⁴³³ Ibid., p. 194.

⁴³⁴ Ibid., p.134.

⁴³⁵ Ibid., p. 164.

⁴³⁶ Ibid., p 92.

⁴³⁷ Ibid., p.46.

reconnaître qu'il est colonisé. En effet, son engouement et son respect pour la culture chinoise sont manifestes, notamment dans le discours qu'il tient sur l'histoire de la Chine pour expliquer à l'enfant l'origine de la richesse de son père. Il est vrai que le Chinois n'apparaît pas comme un colonisé, au sens que donne Frantz Fanon à ce terme dans la mesure où le colonisé perd sa langue et ses valeurs par imitation des colonisateurs. Le stéréotype du Chinois assassin est confirmé par Thanh, le garçon annamite que la mère de l'enfant a recueilli chez elle et qu'elle considère comme l'un de ses enfants :

« Alors Thanh se laisse faire par l'enfant, il chante encore pour elle – elle pleure, elle lui demande pourquoi il ne veut pas d'elle. Il rit. Il dit qu'il a en lui la peur de tuer les hommes et femmes à peau blanche, qu'il doit faire attention à lui. »⁴³⁸

Thanh est conscient que sa relation avec l'enfant, une fille blanche, ne peut dépasser les limites de la fraternité ; c'est pour cette raison qu'il se refuse à elle malgré plusieurs tentatives de la part de celle-ci : « Non, je ne peux pas, tu es ma sœur ». La réaction de Thanh montre que la différence entre les deux races ne peut jamais s'effacer mais qu'elle peut faire naître d'autres types de relations, à l'exemple de la fraternité et de l'amitié. Thanh, arrive à vivre avec les blancs avec ses peurs et ses angoisses de criminel. Cette expérience rappelle, par opposition, celle du narrateur de *L'Africain* qui a vécu avec les enfants africains sans ressentir le moindre danger parce que la différence qu'ils présentaient lui et son frère suivait le rythme de la découverte et de l'entraide et transcendait tous les sentiments de haine et de domination.

La différence entre ces deux Chinois, à savoir Thanh et le Chinois, considérés comme des ennemis de l'enfant, réside dans le vécu de chacun d'eux. Thanh est victime de la tyrannie et de la barbarie du colonisateur, qui a fait de lui un orphelin, tandis que le Chinois est considéré comme un homme libre ; c'est pour cette raison qu'il devient rapidement l'amant de l'enfant et qu'il peut même l'appeler « mon enfant ». Cela justifierait pour nous la dénomination de ce personnage par son appartenance raciale, le Chinois, contrairement aux autres indigènes qui sont appelés par leurs noms et aux domestiques indigènes qui sont désignés par le terme de « boys ». Dans le bac où a eu lieu la rencontre, la jeune fille est rapidement fascinée par la différence profonde du Chinois et par son « inconnue nouveauté » ; d'ailleurs, plusieurs fois dans le texte elle

⁴³⁸ Ibid., p. 176.

l'appelle « l'inconnu du bac », pas uniquement parce qu'il n'est pas blanc mais aussi parce qu'il n'est pas indo-chinois. La pauvreté de la famille de la jeune fille la place au bas de l'échelle coloniale, ce qui la met au niveau de la population indo-chinoise avec laquelle elle sympathise et c'est cette immersion dans la vie et la culture du pays, comme nous l'avons déjà montré, qui a permis à l'enfant de distinguer l'étrangeté de l'homme chinois. Ainsi, le Chinois constitue, aux yeux de l'enfant, une altérité interdite : « Les Chinois... J'aime pas trop les Chinois... Tu sais ça... ». ⁴³⁹ Elle va pourtant découvrir pendant leur relation que le Chinois possède une identité culturelle et linguistique qui lui permet de se sentir égal ou même supérieur aux Français, comme cela apparaît le jour où il rencontre la famille de l'enfant pour leur remettre l'argent que le frère aîné lui a demandé :

« Le frère aîné dit :

- *C'est parce qu'elle est déshonorée que votre père ne veut pas du mariage ?*

Le Chinois regarde le frère en silence et dit en souriant :

- *Pas seulement. Parce qu'elle n'est pas Chinoise aussi.*

La mère dit : Et qu'elle est pauvre ...

Le Chinois sourit, comme d'un jeu :

- *Oui, Et jeune un peu...un peu trop jeune aussi...mais c'est le moins grave. En Chine les Chinois aiment aussi les très jeunes filles. »* ⁴⁴⁰

Le père du Chinois s'oppose à l'union de son fils avec une Française pour plusieurs raisons dont la plus importante est la pureté raciale. Etant riche, ce père décide de s'acquitter du déshonneur causé par son fils à la famille de l'enfant par de l'argent, un acte qui ne semble pas déranger cette famille. Et ce qui confirme le statut supérieur du Chinois, ce sont les supplications de la mère. Attirée par la richesse de l'amant de sa fille, qui l'emporte dans un univers merveilleux, la mère tente de persuader le Chinois de se marier avec sa fille : « Mais comment Monsieur ? Comment faire... ? » ⁴⁴¹ La mère se rend ridicule aux yeux de ce dernier qui « rit de bon cœur. Ça... même l'idée fait rire, Madame, excusez-moi... » ⁴⁴². Ainsi, l'image du colonisateur se trouve-t-elle complètement avilie dans ce dialogue, digne du théâtre comique, où le Chinois incarne la

⁴³⁹ Ibid., p.86.

⁴⁴⁰ Ibid., pp.127- 128.

⁴⁴¹ Ibid., p. 129.

⁴⁴² Idem.

figure de l'homme rusé et la mère celle d'une femme débonnaire, voire même naïve. Le Chinois ne se laisse pas décontenancer par les propos de la mère et il tente de la ramener à la raison en lui disant : « Je ne volerai pas mon père, Madame, je ne lui mentirai pas. Je ne le tuerai pas. Je vous ai raconté des histoires parce que j'avais envie de vous connaître... »⁴⁴³. Comme le suggère cette réplique, le Chinois, ennemi des français, est devenu supérieur par rapport à eux ; il maîtrise de la communication et des rapports ethniques mieux que les français. Cette relation interracial qu'il a eue avec l'enfant ne peut déroger au fonctionnement de la hiérarchie familiale chinoise ; la négation « ne pas » qui est reprise trois fois dans la phrase du Chinois souligne sa fierté de son appartenance raciale et l'impossibilité de modifier les lois qui régissent son peuple. Malgré le ton sarcastique adopté par le Chinois face à elle, la mère de l'enfant s'intéresse à son histoire et aux traditions des Chinois. Elle accepte son aide financière et ne tarde à faire des digressions, à l'exemple de sa remarque concernant le français parlé par le Chinois : « Vous parlez bien le français, Monsieur. »⁴⁴⁴. Le fait que le Chinois maîtrise la langue française empêche qu'il ne soit perçu comme un étranger ou un ennemi. La langue a rapproché entre ces deux individus et elle a permis à la mère de l'enfant d'être moins ridicule qu'elle ne le paraissait au début de la discussion.

Pour sa part, l'enfant étale son réseau relationnel et devient l'ami de tous les indigènes ; le Chinois qui paraît étonné de l'étendue de ses connaissances :

« Ils vous connaissent tous, les boys, dit le Chinois.

*- Oui, on rentre, on sort quand on veut. On est comme des frères et sœurs. Avec eux, je parle l'annamite ; ils font aucune différence. »*⁴⁴⁵

L'enfant ne craint pas les ennemis potentiels ; l'altérité devient pour elle un principe d'existence qui lui procure plaisir et connaissance. Elle jouit de cette agilité qui l'amène à cohabiter avec plusieurs races en dépassant les animosités au profit d'une identité ramifiée et ouverte aux altérités les plus radicales.

Pour résumer, nous dirons que nos trois écrivains, Djébar, Duras et Le Clézio, tentent à travers leurs récits de créer une généalogie qui n'est plus génétique mais une

⁴⁴³ Ibid., p. 130.

⁴⁴⁴ Ibid., p.131

⁴⁴⁵ Ibid., p. 178.

généalogie symbolique fondée sur la fraternité et une éthique relationnelle. Notons que, malgré quelques différences dans la présentation de ces rencontres et de ces existences, le trait commun est qu'elles sont toutes motivées par l'instinct humain de connaître l'autre dans toute son étrangeté. A ce propos, Glissant écrit :

« [...] la relation est ici entendue comme la quantité réalisée de toutes les différences du monde, sans qu'on puisse en excepter une seule. Elle n'est pas d'élévation mais de complétude. Ses propositions seraient alors qu'elle s'élargit jusqu'à quantifier absolument cette totalité des différences, c'est-à-dire qu'elle ne se rehausse ni ne se justifie d'aucune sublimité, mais qu'elle paraît et se multiplie en continu et s'achève et se prolonge à même cette totalité absolument. »⁴⁴⁶

Dans ce passage, Glissant explique que le principe de toute relation n'est pas fondé sur des tableaux et des analyses mais sur le besoin qu'éprouve chaque individu devant la différence, quelle que soient son importance ou sa banalité. Il s'agit de faire attention à ces particules qui existent dans le monde ; produites sous l'effet de l'angoisse ou du bonheur, euphoriques ou dysphoriques, ce sont des combinaisons qui interagissent dans le « Tout-monde ». Cette interaction ne se limite pas à l'aspect verbal et gestuel mais s'élargit pour accéder au corps de l'autre. Un corps différent, séduisant ou repoussant, mais qui reflète toujours le fond de la différence.

Pour conclure ce chapitre qui porte sur les figures de l'altérité, nous pouvons noter que l'autre est une figure de la pluralité et qu'il est quasiment impossible de l'enfermer dans une seule définition car celle-ci varie selon sa nature, sa présence et sa fonction. Dans cette perspective, Ricœur écrit : « [...] Le caractère polysémique de l'altérité, lequel, disions-nous, implique que l'Autre ne se réduise pas, comme on le tient trop facilement pour acquis, à l'altérité d'un Autrui... »⁴⁴⁷. Ainsi, l'autre est-il polysémique parce qu'il revêt plusieurs sens, irréductibles à un seul autrui.

⁴⁴⁶ Glissant Edouard, *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, op. cit., p. 42.

⁴⁴⁷ Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, op.cit, p. 368.

III. CHAPITRE 3 : Toucher l'autre

« Lieu de tous les entre-deux, lieu de métissage, il est à la fois la figure de l'individuation (un espace « propre ») et celle de l'intersubjectivité. Conservant un ancrage anthropologique très fort, le corps est le terrain d'une transaction éthique constante, un transport vers l'autre. Il est ainsi une figure privilégiée pour observer, dans l'œuvre, l'imaginaire au travail et rendre compte de l'expérience relationnelle dont elle est le support. En tant qu'espace relationnel, le corps interroge l'entre-deux de toute communication, sociale et poético-artistique. »⁴⁴⁸

Claude Fintz, *Les imaginaires du corps*

Etudier le corps et rendre compte de toutes ses représentations est une entreprise presque impossible car elle est tributaire de plusieurs disciplines : sociologie, philosophie, psychanalyse, médecine et littérature et que le choix d'une seule approche pourrait être insuffisamment efficient. Le corps est une figure de la pluralité ; il renvoie à plusieurs modèles⁴⁴⁹. Ce qui nous a poussée à saisir cette notion, en l'occurrence le corps dans son contexte, c'est de pouvoir suivre son fil conducteur à travers le maillage qu'il produit dans le texte. Nous allons nous fonder sur différentes théories pour justifier les images du corps et le rôle qu'elles jouent dans la relation avec l'altérité.

Les discours sur le corps, comme objet de connaissance, sont multiples, étant donné que toute réflexion sur le corps impose une valeur et instaure une pratique à suivre. Ainsi, les conceptions du corps sont-elles perçues à travers différents points de vue et oscillent-elles entre plusieurs images : corps-miroir, objet de désir, lieu de rencontre, mode de relation, moyen d'expression, voire barrière interdisant toute relation et communication avec l'étranger. L'intérêt de notre analyse est d'interroger le corps, et plus précisément la corporéité, dans sa dimension relationnelle à soi et à l'autre. Dans cette perspective, le corps sera analysé comme moyen de communication et comme outil de subversion.

⁴⁴⁸ Les imaginaires du corps, *Arts, sociologie anthropologie*. Pour une approche interdisciplinaire du corps. Fintz Claude (dir.), t.2, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 381-382.

⁴⁴⁹ Voir Jean Baudrillard Guillaume, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976. Baudrillard soutient que le corps est limité par différents systèmes dans des modèles canoniques. Le système médical reconnaît le corps comme cadavre ; le système religieux fait référence à l'animal caractérisé par les instincts et les appétits de la chair et le système économique identifie le corps comme machine-robot...

Le corps a un rôle important dans la communication ; c'est par le biais de ses médiations que se joue l'expression du sujet et c'est pour cette raison que nous ne pouvons parler de la notion de corps que dans la confrontation et le dialogue de plusieurs disciplines : science, culture, philosophie, sociologie....

Lieu d'expérience et instrument d'expression, le corps apparaît aussi comme une condition de l'affirmation de soi et de la reconnaissance qui pousse les sujets à chercher ce bien-être dans la relation avec l'autre ; ce qui s'apparente à une poétique de la redécouverte de soi, d'une libération qui ne peut s'interdire ni l'exhibitionnisme ni l'érotisme ni la sexualité. Le langage du corps devient, pratiquement, une condition quasi nécessaire dans la construction du soi et des phénomènes relationnels ; ainsi toucher, sexe, masques et cicatrices sont-ils les manifestations les plus récurrentes de ce langage. Le corps est indubitablement le lieu où s'inscrivent les manifestations significatives de la vie de l'homme. C'est la manifestation d'une expressivité du corps, d'un vouloir dire dont le sujet ne possède pas les moyens linguistiques pour le mettre au jour. Ainsi, cette expressivité est-elle inhérente au sujet percevant et ne vaut que par la relation que le sujet lui-même entretient et développe avec l'autre. En effet, comme l'affirme Jean Caune,

« Le corps est inscrit dans un système culturel et il est l'objet d'une réception sensible et intelligente dans un « horizon d'attente », tel que le définit Hans Robert Jauss(1978), c'est-dire construit par l'expérience qu'en ont les hommes, par les codes qu'ils reconnaissent et par la frontière mouvante qu'ils tracent entre imaginaire et réel. »⁴⁵⁰

Le corps est considéré comme le lieu où le sujet parlant peut se révéler car il possède des capacités que le langage a perdues. Cette idéologie de l'expressivité corporelle devient à la fois objet et sujet dans la réflexion sur les relations interindividuelles et sur celle de l'altérité. Plutôt que de nous mettre à étudier le corps selon plusieurs théories, nous allons nous concentrer sur son apparition et son rôle dans chacun des romans de notre corpus avant de synthétiser ces analyses et montrer qu'il existe des points de convergence entre les trois auteurs sur la manifestation du corps humain dans le texte littéraire.

⁴⁵⁰ Caune J., « Le corps, objet de discours, moyen de relation », Hermès, Cognition-communication-politique, « *L'Autre n'est pas une donnée Altérité, corps et artefact.* », n° 68, CNRS Editions, 2004, Paris, p. 56.

II.3.1 Le corps-miroir

« Je ne saurai répondre ; je tenterai de comprendre devant vous ce que je quête confusément. Et la vérité qui, en moi, se dérobe surgira quand je vous ferai face. »⁴⁵¹

Assia Djébar, *Les nuits de Strasbourg*

Le corps est révélateur de l'appartenance dans les trois romans que nous étudions ; c'est toujours un moyen de différenciation et de ressemblance avec l'autre. En effet, se manifester est un langage et dans notre corpus, en l'occurrence dans *Les nuits de Strasbourg*, ce n'est pas le discours amoureux qui est intéressant mais c'est faire l'amour et toucher l'autre, et parfois dans ses parties les plus intimes, qui permet au personnage de recommencer le dialogue. C'est pourquoi le corps est un élément capital dans le texte ; il en est l'origine ; il fonctionne comme un avant-texte qui donne sa coloration ultime à l'œuvre littéraire et en marque la réception.

Pour décrire le corps et son organisation en tant qu'objet biologique et écriture romanesque, Djébar l'a débarrassé de toutes les préoccupations religieuses et esthétiques au profit d'un discours sur soi et sur l'autre. Dans ce roman, les corps – de Theldja et d'Eve notamment – sont un moyen de se réapproprier le soi-même. En ce sens, le corps se décharge des connotations sociales par lesquelles il était entravé, voire même capturé, pendant des années. Il s'impose comme la revendication d'un discours sur soi et sur son propre corps, réduit et estampillé par les mythes, la littérature occidentale et le clivage racial. Les représentations corporelles des différentes identités, entre juif, français, allemand et berbère mettent l'index sur la prééminence du langage corporel sur tout discours politique ou intégriste. Dans *Les nuits de Strasbourg*, la corporéité est suggérée dès le titre du roman avant qu'elle ne prenne forme dans tout le texte sous différents aspects, liés principalement à la figure de l'autre.

Pour se dépasser et dépasser ses peurs et ses fantasmes, Theldja a choisi de passer neuf nuits d'amour avec François. Pendant ces nuits, sa mémoire se ravive et s'aiguise au rythme des ébats et des rapports sexuels. Plusieurs souvenirs refont surface, à l'exemple du premier amour et de la fécondation des palmiers :

⁴⁵¹ LNS., p.50.

« Elle désira à nouveau se souvenir, comme si c'était hier... Tout le temps de son évocation, son désir à elle affleurait, naissant et latent à la fois, mais elle parla et ses seins gonflés recherchaient les jointures de l'amant, les muscles de son torse, de ses bras, elle parlait, et sa jambe pliée allait et venait contre le ventre à plat de l'homme, légèrement au-dessus de la verge, qu'elle évitait d'exciter, pour parvenir au bout de son souvenir aussi pressant que son désir. »⁴⁵²

Theldja bavarde comme Schéhérazade mais elle s'expose et s'exhibe devant son amant étranger qui l'écoutait impatientement conter des histoires de son enfance et de son adolescence. Pendant neuf nuits, François s'est prêté au jeu et a été attentif au corps de son amante, tirillé et resplendissant entre ses mains, car *« lui, l'étreignait, devinait les moindres vibrations du corps de Theldja : mais il veillait à laisser cette parole vive et gratuite aller à son terme. »⁴⁵³*. Dans cette relation entre étrangers, le contact corporel était une nécessité, la première étape dans un processus d'identification qui devait durer neuf nuits pendant lesquelles Theldja a essayé d'approcher l'autre dans ce qu'il a de plus intime ; elle dit : *« comme si votre charme, je le cherchais dans un excès d'impersonnalité. Surtout, ne pas verser dans la banalité des rencontres à deux. »⁴⁵⁴*. Cette impersonnalité qu'elle réclamait réside justement dans la corporéité. Ce corps qui l'a séduite et qu'elle voulait connaître dans sa nudité car, dévêtu, un homme blanc peut ressembler à n'importe quel autre homme, sans spécification de son appartenance ethnique, ce qui met en sourdine son étrangeté liée à une histoire sanglante, celle de la guerre d'Algérie. De plus, aborder François en tant qu'homme, indépendamment de son identité sociale, relève d'un doute et d'une peur viscéraux liés au passé et que Theldja tente de fuir dans cette union. En effet, il faut regarder l'autre et le pénétrer pour pouvoir l'approcher. Ainsi, l'éros est-il comme un moteur de transcendance pour le personnage de Theldja et même pour celui d'Eve-Hawa qui a choisi d'accueillir l'autre en elle. Par l'amour, comme relation charnelle et corporelle, les personnages annihilent le discours discriminatoire, tout en jouissant de la pureté et de la beauté du corps de l'amant, qui devient incontournable par sa différence qui fait de lui un objet énigmatique et fascinant, même dans ses plus infimes détails. Visage, torse, jambes, etc. étaient pour les

⁴⁵² Ibid., p. 85.

⁴⁵³ Ibid., p.86.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 15.

personnages de Theldja et d'Eve des organes imposants et désirés. Au premier rendez-vous avec François, Theldja avait été séduite par le regard et le visage de cet homme, même s'il était plus âgé qu'elle :

*« Autour de nous, une absence en moi creusait tout, sauf vos traits, votre regard, ce mouvement de votre main qui se porte à votre front, à vos cheveux, geste presque efféminé que vous avez quand vous semblez pris entièrement par votre discours. »*⁴⁵⁵

Il faut noter que l'attraction de Theldja pour cet homme, qu'elle qualifie dès le début de leur aventure d'étranger, l'a poussée à passer neuf nuits avec lui dans des lieux différents pour pouvoir se délecter du charme qu'il dégageait. Cette relation corporelle a broyé les barrières de l'histoire et de la société pour permettre à d'anciens ennemis, un Français et une Algérienne, de renouer le contact et de relancer le dialogue à propos de vérités longtemps enfouies aux profondeurs de chacun d'eux. La corporéité semble défricher le chemin pour la reconnaissance car, au même titre que la déterritorialisation, elle ouvre l'espace et engage la réflexion sur l'entourage. Ainsi faire l'amour s'avère-t-il être plus qu'un désir ; il devient une nécessité ou, comme le dit Levinas, un besoin :

*« L'amour reste un rapport avec autrui, virant en besoin ; et de ce besoin présuppose encore l'extériorité totale, transcendante de l'autre, de l'aimé. Mais l'amour va aussi au-delà de l'aimé. Voilà pourquoi à travers le visage filtre l'obscur lumière venant d'au-delà du visage, de ce qui n'est pas encore, d'un futur jamais assez futur, plus lointain que le possible. »*⁴⁵⁶

Cela montre que l'amour n'est pas seulement un désir d'être ensemble mais il devient un besoin pour connaître l'autre et le découvrir. Selon Levinas, la relation amoureuse et le désir qu'elle draine se heurtent à une perception égoïste, voire même arriviste, de l'amour et qui est le plaisir. Le corps de l'amant devient un moyen, un objet dont la seule présence aide l'interlocuteur à atteindre les tréfonds de sa conscience où se cachent les secrets. Cependant, le sujet vit une relation ambiguë avec l'autre dans la mesure où l'amour ne se limite pas au plaisir charnel et ne connote nullement une relation spirituelle qui le propulse au-delà de l'autre mais réside dans cette tangence entre la jouissance et la nécessité qui accroît le mystère développé autour de l'autre et ne change

⁴⁵⁵ Ibid., p.44.

⁴⁵⁶ Levinas E., op. cit., p. 285.

pas son altérité. Le corps, dans ce cas, vit entre acceptation et rejet ; il est tout à la fois réclamé et appréhendé. Ainsi, la rencontre corporelle entre Theldja et François ne présume-t-elle pas toujours des moments d'extase physique ; il y a un retour à soi car la jouissance fait ressortir l'événement qui se trouve à la limite de l'immanence et de la transcendance. En ce sens, le corps de l'autre permet de réfléchir sur soi comme s'il était un autre et d'instaurer un dialogue entre les corps.

De plus, les gestes et les regards qui jalonnent le contact physique sont des moyens que les amants utilisent spontanément mais qui peuvent être très révélateurs. Toucher le corps de l'autre semble être une action sans intérêt qui ne relève pas d'une stratégie mais, si nous l'observons de plus près, nous comprenons qu'elle est chargée de significations liées au soi et à l'autre. Nous nous posons alors la question du pouvoir de la caresse comme ressort pour braver l'interdit et comme manifestation de cet interdit. La caresse permet aux protagonistes de surmonter leurs peurs et de supporter la nudité exhibitionniste qui les envahit. Ainsi, caresser ne provient-il pas uniquement d'un sentiment d'amour ou de tendresse mais il peut définir une quête ou une attente.

La première nuit que passent Theldja et François ensemble met au jour l'importance de la caresse dans le processus de connaissance et d'identification de l'autre, qui apparaît très attentif au toucher de son partenaire. Il s'agit d'un geste naturel mais qui a la pouvoir de sonder les profondeurs de l'être. A travers la caresse, le sujet ensorcèle son partenaire :

« Il attend, l'homme ; elle dirait encore, même à présent, elle penserait : « l'étranger ». Il tend sa paume confiante qui recouvre l'une des épaules de celle qui a parlé, qui se tait, qui cherche...Les doigts creusés descendent aux seins, en frôlent le galbe. Elle étale son dos sur une partie du torse masculin ; elle respire profondément, creuse ses omoplates sur ses muscles à lui ; elle reprend : – Je suis née avant que finisse la guerre...Trois ans avant ! »⁴⁵⁷

Cette première nuit est moins une nuit d'amour qu'une nuit de prise de contact. Les deux amants s'auscultent l'un l'autre et apprennent à se connaître par le biais de la caresse qui, à chaque fois, relance la parole et la rend intarissable. Donc, il ne s'agit pas

⁴⁵⁷ LNS, p.54.

seulement d'un geste relevant du sentimental ; il est aussi existentiel. Levinas explique en effet que

*« la caresse consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir – jamais assez avenir – à solliciter ce qui se dérobe comme s'il n'était pas encore. Elle cherche, elle fouille. Ce n'est pas une intentionnalité de dévoilement, mais de recherche : marche à l'invisible. »*⁴⁵⁸

Dans ce passage Levinas tente d'octroyer à la caresse un pouvoir de transcendance qui fait ressortir subtilement ce que préconise la relation avec l'autre, tout ce que les amants dissimulent sous le voile de la relation sexuelle. La caresse est comme un moyen efficace dans l'appréhension de l'autre et dans la révélation de sa personnalité car elle supplée à cette incapacité de dire son intimité et sa pensée. Et aussi surprenant que cela puisse paraître, c'est à travers la caresse que les personnages abordent des sujets historiques et discutent de leurs problèmes existentiels. Sans obstacle aucun, ces personnages retrouvent leur force dans l'expression animée par le désir de se retrouver ensemble. La caresse ne cherche ni la possession de l'autre et de son corps ni à atteindre le plaisir sexuel mais plutôt à tenter de saisir ce qui échappe dans la connaissance de l'autre, et qui demeure par conséquent inaccessible par son étrangeté :

*« Tout le temps de son évocation, son désir à elle effleurait, naissant et latent à la fois, mais elle parla et ses seins gonflés recherchaient les jointures de l'amant, les muscles de son torse, de ses bras, elle parlait, et sa jambe pliée allait et venait contre le ventre à plat de l'homme... »*⁴⁵⁹

Pour Theldja, toucher ou être touchée peut dépasser la thématique de la sexualité et du plaisir et chercher ce qui n'est pas encore ou une mémoire sommeilleuse qui lui permettrait de renouer le contact avec son passé et accepter son avenir, de vivre pleinement son altérité à elle et de reprendre possession de son corps, ce que Levinas qualifie de « marche à l'invisible » :

« Elle retomba dans son étreinte, quémenda des baisers, des attouchements, des débordements puis, se remettant à dialoguer abruptement, le dévisageant de près – lui, son regard, ses traits, sa bouche – elle demandait sérieusement :

⁴⁵⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, op.cit., p. 288.

⁴⁵⁹ LNS., p.85.

« - Un palmier, tu sais comment se fait sa fécondation ? »

Ce passage montre clairement que le corps de l'autre ne se réduit pas uniquement à l'activité érotique mais qu'il se trouve à l'origine de cet échange culturel qui agrmente le roman de plusieurs séquences historiques, littéraires et même musicales. Djebar a fait de cette sexualité débordante dans le roman non pas un but mais un moyen pour favoriser le face à face avec l'altérité et pourvoir les personnages du courage et de la volonté nécessaires pour aller à la rencontre de l'étranger. Chaque nuit d'amour et de contact corporel représente un moment d'échange et de confrontation de cultures où la mémoire individuelle refait surface vigoureusement. Dans cette optique, nous pouvons même parler de thérapie indirecte car les personnages retrouvent de l'énergie pour dévoiler leurs peurs et leurs fantasmes. Theldja et François racontent des moments tragiques de leur vie ; ils livrent des détails qu'ils n'ont jamais osé raconter à quelqu'un d'autre. C'est ainsi que, dans ce passage, Theldja raconte à François sa tentative de suicide :

« - A un suicide ? demanda-t-il.

-Tu peux appeler cela ainsi : c'est la scène que je tente de faire revivre, du moins. (« Ainsi pelotonnées contre toi, j'enchevêtre mes jambes aux tiennes, je tente de comprendre pourquoi j'ai voulu mourir...mourir dans l'ivresse ! »)

Elle raconta la scène : cela prit du temps, un temps moins heurté. »⁴⁶⁰

Toucher l'autre ne se limite pas à vouloir s'approcher de lui ou se constituer une idée objective sur lui car la sensation que crée le toucher n'est pas une sensation physique uniquement. La sensation se rapporte à un objet et elle vise à en fournir une signification qui est majoritairement liée à une objectivation en termes de qualité et de quantité de cet objet, ou bien une objectivation de son contenu représentatif sans faire référence au contenu affectif. Cependant, la sensation ne peut se cantonner dans une explication exclusivement extérieure qui risque de déliter l'intérêt de la perception. La sensation est une signification mais aussi une jouissance dans l'interprétation car, soutient Levinas, « la sensation résulte d'un long cheminement de la pensée »⁴⁶¹. Ce long cheminement de la pensée découle certainement de l'idée d'intentionnalité dans la sensation de l'autre

⁴⁶⁰ Ibid., pp315-316.

⁴⁶¹ Levinas Emmanuel, *Totalité et infini*, op.cit., p.204.

mais il lui associe aussi la jouissance qui permet de passer au plan psychologique du contact :

« Au lieu de prendre les sensations pour des contenus devant remplir des formes a priori de l'objectivité, il faut leur reconnaître une fonction transcendantale sui generis (et pour chaque spécificité qualitative à sa manière) ; les structures formelles à priori du non-moi ne sont pas nécessairement des structures de l'objectivité. »⁴⁶²

Dans ce passage Levinas explique que les sensations – le toucher, l'ouïe et la vue – ne sont prédéterminées comme objectivations. La sensation recouvre une réalité lorsque le sujet retrouve en elle un état antérieur, soit une jouissance soit une souffrance, que la conscience avait enfoui dans les profondeurs. Cela montre que les sensations que provoquent le toucher, et même le regard, ne sont pas toujours le but de ces sens mais qu'elles adviennent comme le jaillissement d'une psychologie, d'un moi face au non-moi ou au monde objectif. Levinas attire notre attention sur le fait que la perception du monde s'inscrit dans un devenir à interpréter puisque le regard et le toucher ne dépendent pas toujours d'une objectivation de l'information et que le résultat qu'ils présentent ne s'inscrit pas toujours dans l'univocité. Il y a une transcendance dans le regard et dans le toucher grâce à laquelle le sujet peut développer ses sensations. C'est pourquoi la description des organes corporels ou des objets prend des dimensions ontologiques.

Dans *Les nuits de Strasbourg*, Djébar souligne l'importance du toucher dans le contact et la confrontation avec l'autre. Elle y décrit la façon dont opère le toucher et comment il ramène les personnages à s'infiltrer dans le corps de l'autre :

« Puisque tu as éteint, et c'est dommage, laisse-moi, en te touchant et en prenant le temps, te redécouvrir à nouveau ! Refaisons connaissance ! »⁴⁶³

Elle rajoute ailleurs : *« Mes doigts, dans ce noir, sont notre seule lumière. »⁴⁶⁴*. Au bout de la troisième nuit, Theldja prend conscience que sa liaison avec François dépasse le simple rapport sexuel pour se focaliser sur le langage de leur corps :

« [...], j'en suis sûre : j'aime ce dialogue à la fois de nos corps et la façon dont je peux délier enfin ma parole...A cause, à cause bien sûr, du plaisir, mais aussi de notre

⁴⁶²Idem.

⁴⁶³ LNS., p. 83.

⁴⁶⁴ Ibid., p.88.

*attention au cœur même de ce plaisir, de la tienne aussi...et seulement après, de la tendresse ! »*⁴⁶⁵

A travers la parole de Theldja, Djébar souligne l'effet et l'essence du plaisir suscité par le rapport sexuel. C'est un plaisir, une sensation qui lui offre la possibilité de retrouver sa parole, la « délier » des instances temporelles et même personnelles, surtout qu'il s'agit d'une femme maghrébine. Theldja avoue que ce ne sont pas uniquement le plaisir sexuel ou la tendresse qui l'aident à déterrer ses souvenirs et à réfléchir sur son présent mais c'est le fait de prêter attention au revers du plaisir. Cela montre qu'être à l'écoute des différentes vibrations du corps, cela dépasse le niveau physique pour se situer au niveau psychologique. D'ailleurs, Theldja insiste sur l'accomplissement de l'aspect psychologique avant la sensation physique, « *et seulement après, de la tendresse.* ». Ici, le personnage dit implicitement que la sexualité n'est pas un but en soi mais un moyen, un prétexte pour que l'intimité arrive à dévoiler le moi et l'autre, ce que chaque personnage veut occulter – ou bien tout dire – et, partant, d'essayer de définir ce lien qui les unit. Theldja explique :

*« Oui, ce que j'aime, reprend-elle, c'est le vrai temps de l'amour, ou au moins son rythme, ses arrêts, ses silences, puis, comme tout à l'heure, à cause de mes mots imprudents, de ta vive réaction, cette brûlure soudaine...Tu vois, à peine commence-t-elle à se connaître que c'est ce flux que l'on apprend, chacun de l'autre...La durée de l'amour, je ne vois pas d'autre mot : chaque fois, inventer, trouver l'approche lente ou brusque, nous interpénétrer, nous éloigner, nous frôler à nouveau, nous sentir de loin...Cela devrait s'écouler toujours de la recherche, ce code qu'établissent très vite les deux corps, aux aguets ou toujours en mouvement...L'amour, n'est-ce pas la métamorphose ainsi entrevue ? Je divague ? Je discours ?... Excuse-moi, je cherche...à dire mon désir en moi et mon désir de toi, durant ces nuits, dans ta ville. »*⁴⁶⁶

Cet extrait met au jour l'intention de Theldja envers son compagnon. Il s'agit d'une découverte qu'elle fait et qui précise que son désir réside dans le temps qu'elle passe à discuter d'elle et de son amant. La montée du plaisir s'accompagne d'un flux verbal pendant lequel les personnages font de leur corps à corps un espace de quête et de confrontation. Ce que chaque personnage raconte à l'autre représente une tentative

⁴⁶⁵Ibid., p. 116.

⁴⁶⁶Ibid., pp. 116-117.

d'entrer en soi par le biais de l'autre ; autrement dit, se retrouver dans l'image de l'autre que réfléchit chacun des deux personnages. C'est pourquoi Theldja parle de « *cours secret de la recherche, code...en mouvement* » pour désigner cet au-delà de l'amour physique – ce côté psychologique de la sensation et que Levinas a bien expliqué – qui distille l'intériorité des personnages. Dans ce cas, la sexualité, ou l'amour comme l'appelle Theldja, est le lieu de la manifestation d'autrui en tant qu'autre et où le sujet peut s'identifier et identifier l'autre. Il est clair que le personnage de Theldja trouve une excitation dans ces moments car son désir, toujours confus, ne cesse de grandir dans ce mouvement de va-et-vient entre elle et l'autre. C'est pour cette raison qu'elle s'abstient de l'acte sexuel au profit du toucher qui va lui accorder assez de temps pour prolonger sa parole sur l'autre. En ce sens, le toucher correspond à ce qu'elle a qualifié de « connaissance dans la durée ». Le dictionnaire du corps définit le toucher ainsi :

« « Toucher » – l'action – indique plutôt tout d'abord le mouvement par lequel un corps vient au contact d'un autre. Le contact – c'est -à-dire la touche commune ou le partage de la touche – définit lui-même le « toucher » comme la coprésence de deux corps et du même coup définit le corps en général comme ce qui peut entrer en contact (ou toucher) : de fait, le corps ne peut aller au-delà du contact sans transformer, dissoudre ou désarticuler sa propriété du corps. »⁴⁶⁷

Le toucher favorise la mêlée et il produira par corollaire une concentration ou se dirigera vers une concentration, vers une évaporation, et vers l'oubli du corps de l'autre. Cette opération ressemble à celle de la sublimation des corps qui finit par amener les personnages à oublier ou à faire abstraction de leur corporéité pour se concentrer sur l'esprit. Cet esprit n'est pas autre chose que le passage d'un corps ou de plusieurs ensembles à l'unité absorbée en soi et pour laquelle, en somme, disparaît toute extériorité ; l'esprit absorbe tout en lui. Le toucher – le contact – d'un autre personnage, pendant le rapport sexuel, est aussi une pénétration, elle-même idéalement ou spirituellement convertie en une communion intime où s'abolirait la distinction entre les personnages. Cela montre que la différence corporelle invite au toucher chez les personnages et qu'ils ne cessent de se toucher jusqu'à la pénétration, ou plus exactement

⁴⁶⁷*Dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, sous la direction de Bernard Andrieu, CNRS Editions, Paris, 2006, pp.497-498.

jusqu'à l'absorption et l'incorporation ; le corps se trouve ainsi métamorphosé en une autre corporéité. Le corps touché ou touchant devient une autre corporéité, plus étendue à travers le rapport sexuel. Cette fusion qu'entraînent les ébats amoureux entre les couples de Theldja-François et Hans-Eve-Hawa leur ouvre les portes de l'esprit et de la mémoire.

Dans ce cas, le corps glisse dans le sens de l'ipséité des personnages pour les aider à être soi-même, « un touche-à- tout qui serait l'âme du monde en quelque sorte : la forme du corps universel fait de tous les corps. Mais « ce devenir – tout ce que chaque corps active en touchant à quelques autres corps – n'est que l'indication extrapolée de sa condition propre, qui est le corps-à-corps et non l'esprit-à-soi »⁴⁶⁸ ; l'esprit vaut par l'existence de ce frottement entre les corps, par le toucher et non par la simple représentation d'un seul corps. Entre ces étrangers, le toucher était, inconsciemment, le moyen le plus efficace pour se connaître avant de connaître l'autre. L'intimité entre les corps permet de toucher au « moi » des personnages. Depuis la première nuit, Theldja a pris conscience de l'effet de la caresse et du toucher en général sur l'autre et sur elle-même, elle s'y abandonne entièrement :

« « en lui » ou à même lui il touche à cela qui, de lui, ne se laisse pas toucher. Il touche (à) l'intouchable ou à l'« esprit ». Il touche (à) ce qui se dérobe à l'immédiateté « qu'on associe à tort au toucher et sur laquelle mise toujours, comme sur la présence à soi, l'intuitionnisme en général, l'idéalisme transcendantal ou l'ontologie »⁴⁶⁹

Le toucher est spontané mais c'est un contact qui révèle les parties les plus intimes du personnage. Ce contact avec le corps de l'autre amène le personnage à vouloir prendre une partie de ce corps, à se couvrir de sa présence et à s'en nourrir.

Le cas d'Eve-Hawa est particulier ; cette dernière attendait un enfant de son amant Hans, un Allemand. Mais ce qui rend le comportement de cette femme fantastique et incongru, c'est l'obsession qu'elle a développée quant au sperme de son partenaire ; elle en a fait une substance vitale :

⁴⁶⁸ *Dictionnaire du corps*, op. cit., p.498.

⁴⁶⁹ Derrida J., *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 1998, p. 328.

*« Son visage en aveugle tout près : ce sont ses mains à elle qui supplient : sa semence. Le sperme de l'homme. Elle le veut. Ses mains s'en aspergent. Lentement, elle en humecte le ventre, son ventre entier. »*⁴⁷⁰

Eve-Hawa va au-delà de la relation sexuelle ; dans son fantasme, elle réclame le sperme de son partenaire pour un usage extérieur, pour le mettre sur son ventre. Un geste symbolique certes mais qui connote l'obsession envers l'autre. Eve porte l'enfant de Hans comme le fruit de la réconciliation entre ces deux ennemis d'hier. Elle veut arriver à l'essence de cet amant à travers son sperme ; elle se concentre sur son ventre pour envelopper davantage son enfant de l'énergie de son père. Cela montre que ce personnage cherche à dépasser le stade du rapport sexuel pour accéder à celui de l'intersubjectivité. Il faut dire que le fait de réclamer le sperme de son amant pourrait être, dans le cas d'Eve, une façon d'accomplir une métamorphose. Eve est un personnage qui tente de faire de sa communion corporelle avec Hans un véritable moyen de communion spirituelle car ce geste, aussi fantasmatique soit-il, participe à réduire, voire à dissiper, tous les préjugés qui planent sur la relation entre cette juive et un allemand. Par ailleurs, on peut ajouter que cette substance, le sperme en l'occurrence, est très significatrice ; en effet Platon l'a définie ainsi la vie, la force et la nourriture qui donne la force à la vie. Platon considère cette substance comme douée d'une âme et d'une respiration parce qu'elle proviendrait de la moëlle de la colonne vertébrale. Voici ce qu'Eve réagit à propos du sperme :

*« [...], Eve, cette fois, son rôle par à-coups, l'homme se met à jouir davantage, étoilement et poudroïement, elle murmure « mon lait de palme », elle pense ces mots pour le sperme qui va monter en elle, l'inonder, tous deux, bras enchainés, s'engloutissent, ils s'envolent aussi, ils explosent presque. »*⁴⁷¹

Dans ce passage, le personnage d'Eve métaphorise le sperme qui est désormais considéré comme un lait. Cette métaphore établit une comparaison entre cette substance et le lait, une nourriture substantifique dont l'être humain a besoin. Le fait de recevoir une partie de l'être de son amant suscite chez Eve cette spéculation sur la perception et la sensation du sperme. A l'aspect jouissif de l'acte sexuel, le personnage ajoute l'aspect utilitaire. En effet, la libération des pulsions sexuelles s'accompagne d'une libération des pulsions conflictuelles, et cela explique l'insistance d'Eve à s'appropriier du sperme de

⁴⁷⁰ LNS., p. 153.

⁴⁷¹ Ibid., p. 158.

Hans, son amant allemand. Ce faisant, « ce lait de palme » comme elle le désigne, est un lien presque maternel qu'elle développe envers son compagnon. Être inondée par cette substance blanchâtre est une manière symbolique d'avouer sa conversion et d'admettre la présence de l'autre en dépit des barrières socio-historiques et politiques qui s'interposent entre et s'y opposent. En outre, si Eve prend au sérieux chaque détail de sa rencontre avec Hans, c'est pour favoriser la communication entre elle et son amant. A cet égard, ce personnage s'avère être un personnage rebelle et elle veut réduire, à travers le corps, l'opposition Allemand-juive : son corps ainsi que celui de son amant sont devenus à eux-mêmes des lieux de co-naissance.

En définitive, la corporéité chez Assia Djebar est prédominante car elle constitue le ressort de tous les gestes et de toutes les paroles entre les couples. Pour cela, le corps, tel qu'il se présente dans *Les nuits de Strasbourg*, tend à s'éloigner des a priori idéologiques et culturels pour se concentrer sur cette rencontre avec l'autre. Ce faisant, Djebar institue la corporéité comme un lieu de parole subtilement et efficacement énoncée puisque, sans le savoir, les personnages se fient à des gestes anodins pour tenter de penser ce que l'esprit n'arrive pas à décrypter. Désormais, le corps explore et examine ; donc, il parle. Nous allons voir que même les deux autres auteurs, Duras et Le Clézio tentent de souligner que le corps possède un langage et une poétique qui défient tous les discours hégémoniques toujours en vigueur...

II-3- 2 Le corps tatoué.

Entre l'imaginaire et les stéréotypes socioculturels, la corporéité est assujettie à un découpage, relatif à plusieurs domaines, politique, médical, religieux, mythique et érotique et chaque domaine lui octroie une image productrice d'identité mais aussi de mensonge. C'est la raison pour laquelle la notion de corporéité est une notion polysémique et diversifiée. Il s'agit de corps construits par des discours politiques, médicaux, symboliques et sociaux qui ont pour but essentiel l'analyse des pratiques et des gestes pour fournir une conception assez générale mais qui se trouve souvent mythifiée par les récepteurs. Face à cette dissémination sémantique, le corps est devenu une figure de la pluralité traversée par plusieurs réseaux axiologiques qui en font un objet de culte, de consommation ou de production. Cela montre que le corps est changeant,

fuyant et consubstantiellement lié au temps et à l'espace, comme l'explique Michel de Certeau dans la revue *Esprit* :

« D'un mot, chaque société a « son » corps, tout comme elle a sa langue, [...]. Telle une langue, ce corps est soumis à une gestion sociale. Il obéit à des règles, à des rituels d'interactions, à des mises en scène quotidiennes. Il a également ses débordements relatifs à ses règles. Comme la langue, il est joué tantôt par des conformistes, tantôt par des poètes. Il comporte donc mille variations et improvisations. [...] On en saisit des performances particulières, qui seraient des équivalents de phrases ou de stéréotypes : des comportements, des gestes, des rites. Mais le champ de possibilités et d'interdits qu'il constitue en chaque société n'est pas représentable. La multiplicité même de ces déterminations le mue en un objet évanescent. »⁴⁷²

Dans ce passage, Michel de Certeau souligne les mécanismes et les procédures auxquels est soumis le corps. Bien qu'il soit apparent et intelligible, le corps est difficile à cerner et même à représenter ; les figures qu'on en donne ne sont que des figures substitutives qui ont pour rôle de fournir des réponses et des repères pour n'importe quelle société. Des figures qui, loin de le produire fidèlement et respectueusement, attestent de leur incapacité à le reconnaître intégralement. Michel de Certeau identifie le corps comme un objet opaque rendu moins mystérieux par les différentes productions ou, comme il les nomme dans un autre passage, « *des fictions régulatrices* » qui proposent des images sélectionnées par volonté mais aussi par la fascination qu'elles exercent sur l'homme. Ainsi, penser le corps est-il aussi une correction des images de ce corps qui ont acquis à travers le temps une portée canonique et universelle mais non moins correcte. Le corps des Africains, lui, était marginalisé et rendu monstrueux par l'imaginaire occidental. Les définitions qu'on en a données sont celles d'un corps animal démuné de sentiments. Ainsi, dans *L'Africain*, la perception du corps constitue-t-elle un élément primordial dans la prise du contact avec l'autre. De l'image à une description souvent mythique du corps, le narrateur propose à son lecteur de lire et de regarder le corps africain comme un tableau sur un corps naturel et innocent. En ce sens, le narrateur s'érige en porte-parole de ce corps qui a été objet de dénigrement et de marginalisation à la fois sociale, raciale et même spatiale. L'auteur a voulu montrer que le corps, en

⁴⁷² Michel de Certeau, « Histoires de corps », in *Esprit* « Le corps entre illusions et savoirs », n° 62, Février 1982, p.180.

Afrique, n'obéit à d'autres lois que celles de sa biologie. L'image de sauvage qui prévaut toujours comme définition à ce corps n'est que le résultat d'un imaginaire restreint et condescendant. De ce fait, l'entreprise de Le Clézio s'inscrit dans une démarche essentiellement anthropologique, sociologique et même politique.

Dans ce roman sur l'Afrique, écrire sur le corps est l'occasion d'interroger les lieux, d'explorer les frontières de l'espace et de regarder en deçà et au-delà de l'espace perceptible. Force est de constater que la vision du corps est indissociable de la nature ; c'est pourquoi il est important pour la connaissance du monde. Il est, comme l'explique Maurice Merleau-Ponty pour montrer cette relation originale, fusionnelle du corps au monde un « *véhicule de l'être-au-monde* » car la corporéité « *n'est que la charnière du monde, sa pesanteur n'est que celle du monde. Elle n'est que puissance d'un léger écart par rapport au monde* »⁴⁷³

Le corps est une représentation du monde ; le monde prend figure dans le corps et à travers l'existence que mène un corps. En d'autres termes, le corps est l'incarnation du monde et de ses phénomènes. Le corps et la nature sont toujours en interaction et en complémentarité. D'ailleurs, Le Clézio écrit bien dans son chapitre sur le corps que « *l'Afrique, c'était le corps plutôt que le visage. C'était la violence des sensations, la violence des appétits, la violence des saisons* »⁴⁷⁴. C'est ainsi qu'il explique le rôle que joue le corps dans la révélation du monde.

L'Africain tente de montrer le caractère fusionnel entre l'homme et la nature d'une part et de décrire l'innocence et la délivrance dont jouit le corps noir des africains d'autre part. Dans une description sur la nudité, l'impudeur et la maladie, le narrateur montre son admiration pour le corps noir auprès de qui il a passé une grande partie de son enfance. Le premier contact avec le continent africain a lieu à travers le corps. Le narrateur décrit ainsi cette rencontre :

« Je me souviens de cette question que j'ai posée à ma mère. Le corps nu de cette femme, fait de plis, de rides, sa peau comme une outre dégonflée, ses seins allongés et

⁴⁷³ Sergent-chef Jérémie Alligier, rédacteur au CESA, « Merleau-Ponty, le corps » www.ifsidiyon.fr/info/uploads/2015/0.1/Corps-pour-merleau-Ponty.

⁴⁷⁴ L'AF., p.16.

flasques, pendant sur son ventre, sa peau craquelée, ternie, un peu grise, tout cela me semble étrange, et en même temps vrai. Comment aurais-je pu imaginer que cette femme était ma grand-mère ? Et je ressentais non pas de l'horreur ni de la pitié mais au contraire de l'amour et de l'intérêt, ceux que suscite la vue de la vérité, de la réalité vécue. »⁴⁷⁵

Dans ce passage le narrateur parle de sa première rencontre avec sa grand-mère à Obudu, un état de l'Afrique du Sud. Sa rencontre avec l'autre n'était pas sans surprises ; c'était une rencontre saisissante dans la mesure où il a connu un être humain qui fait partie de sa famille mais qu'il n'a jamais vu auparavant. La nudité et l'étrangeté du corps de la vieille femme ont montré au narrateur le leurre dans lequel il a vécu pendant une partie de son enfance. Enfant, le narrateur a observé le corps de cette femme, un corps en dégénérescence qu'il décrit en termes dévalorisants ; il utilise en effet l'expression « une outre dégonflée » pour caractériser l'état déplorable de cette femme. Bien qu'il soit bouleversé et décontenancé, il déclare avoir ressenti non pas de la peur ni de la compassion mais de l'affection pour cette femme. Cela montre que cette rencontre était décisive pour le narrateur parce qu'elle a marqué le commencement d'un processus de désillusion. En ce sens, ce corps, imposant par sa différence et sa déchéance, éveille l'intérêt du narrateur et le ramène à considérer sa vie antérieure où il était à l'abri de la violence de la guerre. Mais était-il vraiment à l'abri ? Il dit, pour exprimer l'impact de la cette découverte sur lui, « comme un soufflet » ; il se rend compte que sa vie antérieure était faite de mirages et de mensonges. Depuis cet événement, toute l'attention du narrateur a été focalisée sur le corps des africains, un corps étrange, marqué, tatoué, mais libre. En effet, l'impact de la violence de ce corps sur le narrateur le conduit à vivre, paradoxalement, dans le rêve où il avait espéré avoir une mère noire, une enfance pareille à celle que vivaient les enfants qu'il avait rencontrés à Ogoja.

Malgré sa nudité choquante et extravagante, le corps africain était à la fois le symbole de l'innocence et de la violence. Le Clézio tente de donner une nouvelle image de ce corps, différente de celle depuis longtemps inventée pour les besoins d'une société coloniale prétendument supérieure. Il en définit chaque aspect : la couleur, la forme du visage et du sexe, les rites et les habits. Tout cela risque d'être assez folklorique mais,

⁴⁷⁵ Ibid., p.15.

pour l'auteur, cela constitue un nouveau monde, un monde réel et surtout dénué de mensonges, un monde dans lequel il a pris contact avec la nature

Le premier jour de son arrivée dans le continent africain, le narrateur avait été affecté par une éruption cutanée qui a laissé plusieurs ampoules sur son corps. Cette maladie touchait les étrangers nouvellement arrivés en Afrique ; elle constituait en quelque sorte un baptême qui leur donnait une nouvelle enveloppe, une nouvelle peau. En effet, le narrateur dit avoir eu l'impression d'être dans un sarcophage, image symbolique qui représente le passage à une autre vie ; autrement dit, l'enterrement du corps n'est qu'une métonymie de l'enterrement de la pensée parce qu'en réalité ce n'est pas le corps qui change mais c'est la manière de penser le monde qui est ébranlée :

« ...nu sur la couchette, hublot ouvert sur l'air humide, le corps saupoudré de talc, avec l'impression d'être dans un sarcophage invisible, ou d'avoir été pris comme un poisson dans la nasse, enfariné avant d'aller à la friture. L'Afrique qui déjà m'ôtait mon visage me rendait un corps, douloureux, enfiévré, ce corps que la France m'avait caché dans la douceur anémiant du foyer de ma grand-mère sans instinct, sans liberté. »⁴⁷⁶

Dans ce passage, le narrateur tente d'expliquer sa métamorphose. Il est conscient de la perte de son visage et par corollaire, de son expression et de son regard pour reconquérir un autre corps. Il décrit un corps, auparavant emprisonné dans le mensonge et dans l'illusion, comme un corps souffrant, fragile mais éminemment sensible et humain. Le corps du narrateur a repris ses sensations, du bonheur comme du malheur ; c'est pourquoi il parlait de « *douceur anémiant* » pour caractériser l'entourage vide dans lequel il a vécu durant plusieurs années en France. Cela montre que la maladie et la souffrance étaient des paradigmes essentiels dans la reconnaissance de ce corps, qui est désormais un corps tatoué par les traces de son passage en Afrique. Ce tatouage est aux yeux du narrateur un signe de vie et de re-naissance : « *Ogoja me donnait une autre violence, ouverte, réelle, qui faisait vibrer mon corps. C'est visible dans chaque détail de la vie et de la nature environnante.* »⁴⁷⁷. Cette violence dont le narrateur parle maintes

⁴⁷⁶ Ibid., p.16.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 20.

fois dans le texte est liée à la force et à la liberté de mouvement et de réflexion qu'il ressentait quotidiennement en Afrique.

Par ailleurs, cette altération corporelle est moins un élément négatif qu'un art car plus le corps est tatoué et marqué, plus sa présence charnelle et spirituelle est démontrée. Il s'agit des corps qui refusent l'assimilation et qui s'affermissent dans le paysage identitaire, historique et politique par ces scarifications et ces rites que les Africains valorisent comme signes d'appartenance à un groupe social et une race précise. Les marques corporelles sont une réponse qui témoigne du refus radical des conditions d'existence qui se diversifient dans une quête de la singularité personnelle. Par des comportements qui oscillent entre la nudité, le tatouage, les masques et les femmes qui exhibent leur féminité, il y a une prise de distance dans la dissidence face aux étiquettes que les occidentaux ont inventées et adoptées pour représenter le corps africain. David le Breton, un sociologue qui a beaucoup travaillé sur le corps et ses différentes conceptions dans plusieurs domaines, explique les enjeux ontologiques du tatouage dans la vie de l'homme :

« Dans de nombreuses sociétés humaines, les marques corporelles sont associées à des rites de passage à différents moments de l'existence ou bien elles sont liées à des significations précises au sein de la communauté. Le tatouage a ainsi une valeur identitaire, il dit au cœur même de la chair l'appartenance du sujet au groupe, à un système social, il précise les allégeances religieuses, il humanise en quelques sorte, à travers cette mainmise culturelle dont la valeur redouble celle de la nomination. »⁴⁷⁸

Il appert que cette technique, en l'occurrence le tatouage, participe des symboles moraux et intellectuels du corps. Les marques corporelles prennent sens et décrivent le rapport du corps au monde. C'est une pratique qui relève de la volonté de l'homme noir d'ancrer et d'enraciner sa corporéité dans la culture africaine ; ces transformations ne seraient pas directement liées à la volonté des Africains mais seraient plutôt le fruit de l'expérience et du temps. Dans cette perspective, ces pratiques corporelles ne renvoient pas à la violence, même si la vue d'un corps tatoué est souvent malséante, mais elles permettent

⁴⁷⁸*Les imaginaires du corps*, tome2, Arts, sociologie, anthropologie pour une approche interdisciplinaire du corps. Ouvrage collectif coordonné par Claude Fintz, L'Harmattan, 2000, pp.219-220.

au spectateur de décrypter et d'effeuiller des histoires individuelles et collectives. Boyer écrit à ce sujet que

« [...] ces altérations de l'apparence première, sont, en Afrique, non seulement les expressions profondes de cultures, mais un art, au même titre que les masques, [...] sans que la chair soit jamais réduite à un rôle instrumental. »⁴⁷⁹

Ainsi ces scarifications de la peau n'émanent-elles pas d'une volonté de mutilation mais plutôt d'un rapport que l'homme africain a développé avec la nature et le monde, un rapport qui défie l'infortune au gré d'une fusion avec la nature. L'homme noir dont parle Le Clézio est celui qui a acquis des facultés et des mécanismes nécessaires à sa vie, en fonction de sa situation et de ses activités :

« Le corps est polarisé par ses tâches, il existe vers elles, il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but [...], le schéma corporel est finalement une manière d'exprimer que mon corps est au monde. »⁴⁸⁰

Cela montre que le corps développe sa façon d'être dans le monde et s'exécute en répondant à un projet de vie en adéquation avec la nature et les circonstances sociopolitiques. « Le schéma corporel » est une expression notionnelle qui peut être utilisée dans cette analyse pour rendre compte des capacités que le corps noir avait développées pour faire face à la nature et à l'autre. C'est un corps qui a appris à cohabiter avec la violence de la nature et à vivre dans la violence sous l'autorité des Européens. Pendant des siècles, il était inventé selon les besoins d'une société supposée supérieure à la société africaine. Ce corps était glosé et pris en photo comme l'incarnation de la maladie et de la sauvagerie. Ainsi, Ernest Bonnet dit-il avoir remarqué, en regardant dans les yeux d'un homme noir en 1925, « un dévouement servile ou une bestialité sans borne »⁴⁸¹. S'ajoute à ces deux caractéristiques un trait qui a forgé cette image de corps sauvage, c'est la couleur de la peau. Ces trois paramètres assiègent le corps africain, le ridiculisent et limitent son intérêt à la force physique. Dès lors toute tentative d'invention d'un corps noir est teintée de marginalisation et de dévalorisation, que le colonisateur

⁴⁷⁹ Boyer Alain-Michel, *Le corps africain*, éditions Hazan, Paris, 2007, p.13.

⁴⁸⁰ Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p.54.

⁴⁸¹ *Le corps dans tous ses états. Regards anthropologiques*, Gilles BOETSCH et Dominique CHEVE (sous la dir), CNRS EDITIONS, Paris, 2000, pp. 28-29.

essaye de dissimuler sous le voile d'une étude sur la structure du corps colonisé. Contre cette image négative et réductrice, le colonisé a fait de son corps un lieu de révolte et de résistance contre l'image que les occidentaux lui ont collée et qui ne cesse de s'amenuiser jusqu'à n'être plus que celle d'un corps animal, d'un corps machine dont le seul rôle est de participer à la mise en valeur du continent africain en fournissant des bras pour l'industrialisation et l'urbanisation de l'Afrique, au profit exclusif des européens bien entendu.

Revenons à la notion de « schéma corporel » dont parle Merleau-Ponty. C'est une notion qui se révèle être un mécanisme de défense et d'intégration et qui réside dans la capacité du corps africain à fonctionner spontanément par rapport au milieu dans le lequel il se trouve et à cette autonomie qu'il a acquise dans son existence quotidienne. Ce schéma corporel apparaît dans *L'Africain* à travers la description que donne le narrateur de cette relation symbiotique entre le corps et la nature. Comment le corps s'est harmonisé avec les phénomènes naturels, comment il a appris à vivre dans la violence de la nature et comment il a développé sa propre identité sont, pour Le Clézio, les paradigmes constitutifs de la force et de la rébellion du corps noir. Pour cela, dès le premier paragraphe du chapitre sur le corps, Le Clézio écrit que c'est le corps qui focalise toutes les revendications du continent africain :

« L'Afrique, c'était le corps plutôt que le visage. C'était la violence des sensations, la violence des appétits, la violence des saisons. »⁴⁸²

Ainsi, ce qui fait l'expression du corps noir n'est-il pas uniquement son visage, qui est stigmatisé, mais surtout le corps où s'inscrivent les traits de son identité et où est tatouée son histoire faite de souffrance, de maladie et d'appartenance. Le corps est identifié à la terre-mère, qui demeure marquée par les traces du passage de tous les humains. Il n'est pas seulement un corps physique dont on étudie la différence par rapport au corps blanc mais aussi un corps mémoire. Selon Le Clézio, le corps devient une construction faite par des systèmes symboliques et rationnels qui conjuguent l'intégrité corporelle et l'altération, l'identité et l'altérité pour laisser apparaître ce que le narrateur explique dans l'extrait suivant :

⁴⁸² L'AF., p. 16.

« *L'impudeur des corps était magnifique. Elle donnait du champ, de la profondeur, elle multipliait les sensations, elle tendait un réseau humain autour de moi.* »⁴⁸³

Le corps, et particulièrement le corps nu, tendait un réseau humain autour du narrateur ; il créait entre lui et les autres une interaction, voire même une continuité. Le narrateur apprend que tout ce qu'il a vécu auparavant à Nice, dans l'isolement, a fait de lui un être fragile et sensible qui méconnaît jusqu'à l'ignorance son corps ainsi que le corps de ses proches. Son corps était caché, préservé des autres et de la nature, à tel point qu'il est devenu souffrant. En effet, ce que le narrateur de *L'Africain* a éminemment regretté, c'est le fait d'avoir un corps ligoté et rendu malade par l'idéologie et par la guerre. Par contre, en Afrique, et ce malgré la guerre qui y sévissait, le corps noir était présent partout ; il s'affermissait par ces traces corporelles et par sa nudité exubérante, un paradoxe qui ne cesse d'intriguer le narrateur et de nourrir son imagination.

Le rôle du corps dans la prise de conscience et dans la relation à l'autre est important car c'est grâce à lui que l'être humain communique. Le corps, dans tous ses états – malade, nu, tatoué, mutilé, ritualisé – est la figure de toute l'humanité, un catalyseur transversal des réflexions. Cela montre qu'il est à la fois signifié et signifiant ; il n'est jamais délivré des significations qui l'enrobent et en font tantôt un secret irréductible, tantôt une vérité emblématique. C'est justement cela que le narrateur tente de conjuguer à travers sa description matérielle du corps noir, le corps des Africains ; il en fait une description qui rejoint celles que font Theldja et Eve-Hawa du corps de leurs partenaires, respectivement François et Hans, dans *Les Nuits de Strasbourg* de Djébar. S'attarder à décrire les membres du corps en l'observant et en le touchant se révèle être un travail de quête du sens. De même, les héros de *L'Amant de la Chine du Nord* trouvent, chacun dans le corps de l'autre, une attirance presque injustifiable car tous deux, l'enfant et le Chinois, possèdent un physique quasiment laid. Duras n'a à aucun moment mis en valeur le corps de l'un de ces deux personnages ; toutefois, elle décrit plusieurs fois comment ces corps suscitent à eux seuls plusieurs réflexions. En ce sens, le corps de l'autre est toujours un lieu de questionnements. A ce propos, Marc Augé écrit : « La pure matérialité, elle, se situe d'emblée du côté de l'impensable ou de

⁴⁸³ Ibid., p.13.

l'impensé, c'est-à-dire du non-sens ou de la menace. »⁴⁸⁴. Le corps tel qu'il est décrit chez les trois écrivains n'est pas celui qui apparaît dans toute sa nudité mais celui qui permet l'échange et la révélation d'autres réalités. Ainsi, cette quête du sens prend-elle appui sur les significations et les représentations que le corps orchestre.

Le corps est porteur de signes qui ne sont pas toujours faciles à lire et à déchiffrer ; néanmoins il se prête à l'expression symbolique. Dans cette perspective, le regard sur le corps réveille des sensations et des idées que le sujet essaie de mettre au jour, et d'amplifier :

« De ce temps, pour ainsi dire consécutivement, date l'apparition des corps. Mon corps, le corps de ma mère, le corps de mon frère, le corps des jeunes garçons du voisinage avec qui je jouais, le corps des femmes africaines dans les chemins, autour de la maison, ou bien au marché près de la rivière. Leur stature, leurs seins lourds, la peau luisante de leur dos. Le sexe des garçons, leur gland rose circoncis. Des visages sans doute mais comme des masques de cuir, endurcis, couturés de cicatrices, de marques rituelles. Les ventres saillants, le bouton du nombril pareil à un galet cousu sous la peau. L'odeur des corps aussi, le toucher, la peau non pas rude mais chaude et légère, hérissée de milliers de poils. J'ai cette impression de la grande proximité, du nombre des corps autour de moi, quelque chose que je n'avais pas connu auparavant, quelque chose de nouveau et de familier à la fois, qui excluait la peur. »⁴⁸⁵

Dans ce passage, le narrateur décrit la dialectique dans laquelle s'inscrit le corps. A partir de cette « pure matérialité » dont parle Marc Augé, le corps étale un réseau de sens et d'images créant ainsi un schéma relationnel avec autres corps. Au-delà de toute érotisation, Le Clézio décrit la nudité de la femme et des enfants africains dans le but de représenter la consistance matérielle de leurs corps qui leur permet d'appréhender le monde autour d'eux. Il utilise même la photographie pour en montrer tous les contours. Nous ne nous étalerons pas ici sur le rôle et l'apport de la photographie au texte littéraire ; ils seront analysés dans une autre partie. Être nu, en Afrique, est le signe d'une pureté et d'un naturel qui montrent l'intérieur et l'extérieur, le beau et le laid. C'est pour cette raison que le narrateur, alors qu'il était enfant, a ressenti la quiétude et l'assurance au

⁴⁸⁴ Augé M., *Le Dieu Objet*, Flammarion, 1988, p.63.

⁴⁸⁵ L'AF., pp. 12-13

milieu de ces corps nus et cicatrisés : «...*quelque chose de nouveau et de familier à la fois, qui excluait la peur*», dit-il. Un monde magnifié à outrance, c'est l'image que voulait nous transmettre le narrateur, sans déroger à l'idéalisme et à la sacralisation auxquels tendait l'homme africain.

La nudité du corps noir et le frottement entre les corps eux-mêmes et avec la nature crée dans le roman une transparence et donne l'impression de ce lien indéfectible avec la terre-mère. Si Le Clézio a parlé du corps noir et présenté des photographies de femmes et d'enfants nus, c'est pour montrer la dimension symbolique de cette nudité. Il ne s'agit pas d'un corps qui s'exhibe même si, sur le plan de la manifestation, cette intention n'est pas totalement absente ; le corps nu et tatoué revendique sa présence et son autonomie. La nudité et le tatouage sont deux paramètres auxquels la culture noire fait volontairement référence.

Dans cette optique, Le Clézio se rapproche de plusieurs écrivains originaires d'Afrique qui ont tenté, par le biais, de leur plume, de valoriser ce corps qui n'hésite pas à s'exposer tout nu aux yeux du monde, et notamment à ceux du colonisateur. Parmi ces écrivains, nous pouvons citer Léopold Senghor qui a écrit *La femme noire* »⁴⁸⁶, un poème dans lequel il embrasse la femme dans une parole libérée et poétique. Si nous avons opéré cette comparaison entre Senghor et Le Clézio, c'est pour faire écho à l'intention qu'avait Le Clézio d'écrire un livre sur Léopold Sedar Senghor. En effet, lors de la cérémonie de la remise du prix Nobel⁴⁸⁷, Le Clézio avait émis le vœu d'écrire un ouvrage à la mémoire de Senghor dans le but de rendre hommage à la culture africaine et dans la description du corps noir, il insiste sur le fait que la nudité des corps qu'il avait côtoyé pendant plusieurs années dans son enfance ne l'avait pas choqué mais plutôt permis d'apprendre à vivre et à écouter son corps. Sa description n'est pas très éloignée de celle de Senghor à propos du corps de la femme noire. Il y a chez les deux écrivains cet ancrage dans le passé, dans l'enfance qui demeurera toujours marquée par la vie en Afrique et par la tendresse des corps. La femme noire nue décrite par Senghor est métaphorisée, «

« Femme nue, femme noire

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !

J'ai grandi à ton ombre : la douceur de tes mains bandait mes yeux

⁴⁸⁶Senghor Sedar Léopold, « Femme noire », in *Chants d'ombre*, 1945.

⁴⁸⁷ Réception du prix Nobel à la maison Gallimard, 9 Octobre 2008.

*Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre,
Terre promise du haut d'un haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle »⁴⁸⁸*

Ainsi, nous pouvons dire que la référence à la femme est un prétexte pour parler de la terre, symbole de liberté et de fierté. Les deux écrivains ont montré la magie qu'a opérée ce continent sur leur vie et sur la perception qu'ils avaient de l'autre car le corps ne se limite pas à être une enveloppe ; c'est aussi un imaginaire et une représentation effective d'un idéalisme.

L'importance qu'acquiert ce corps nu et tatoué des africains vient du fait qu'il ne cesse d'interroger les esprits sur ses multiples manifestations. D'ailleurs, Paul Valéry déclare dans *L'Idée fixe* que ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau ; et cela pourrait justifier toutes les métamorphoses dont elle fait l'objet à travers les masques que s'imposent les indigènes de la Guyane et d'Ogoja et de toutes les régions où l'Africain père et l'Africain fils ont séjourné ; ils font certes partie d'un rituel sacramental mais ils reflètent aussi le refus d'être dévoilé pour s'inscrire dans cette altérité inaliénable. Bachelard explique ainsi le recours au masque :

« Le masque réalise, semble-t-il, d'un coup, la dissimulation. Retranché derrière son masque, l'être masqué est à l'abri de l'indiscrétion du psychologue. Il a trouvé, bien vite, la sécurité d'un visage qui se ferme. Si l'être masqué peut rentrer dans la vie, s'il veut prendre la vie de son propre masque, il s'accorde aisément la maîtrise de la mystification. »⁴⁸⁹

Le fait que les noirs africains mettent des masques ou se les créent à travers des couleurs, des cicatrices et des tatouages sur les visages, comme le démontrent les photos prises par le père du narrateur, laisse entendre qu'ils refusent les stéréotypes que l'Occident leur impose. Ainsi leur identité demeure irréductiblement mystérieuse. Le colonisateur est confronté à un visage-masque dès qu'il prétend connaître et enfermer les colonisés dans un modèle ou une image fixe parce que, comme l'écrit Bachelard, « *le masque est un outil d'agression ; et toute agression est une prise sur l'avenir* ».⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php> ?

⁴⁸⁹ Bachelard G., *Le droit de rêver*, Presses Universitaires de France, 1970, p. 210.

⁴⁹⁰ Ibid., p.208.

En somme, le corps noir, objet de scarifications et de tatouages, représente pour Le Clézio un corps libre et résistant qui n'a pas peur d'étaler sa différence et de la rendre énigmatique. Le Clézio soutient à travers la description de cette corporéité que l'homme africain n'est pas un homme sauvage mais qu'il est violent par le respect qu'il montre quotidiennement pour sa race et son entourage. En outre, l'apparence dénudée mais fulgurante de son corps amène l'autre, qui le regarde, à se poser des questions sur les limites de son propre corps.

II.3.3. Le corps métissé :

Le métissage linguistique constitue chez Duras le ressort de sa production romanesque. Tout d'abord, nous voudrions préciser la différence qui existe entre les termes de métis et de métissage ; cette différence est d'abord d'ordre chronologique puis sémantique. En effet, métis provient d'un étymon grec tandis que métissage est un concept récent, créé au XIX^{ème} siècle pour caractériser l'esclavage et la domination occidentale sur les autres pays du monde. Néanmoins, le terme de métissage se trouve aussi utilisé dans le domaine de la culture et se retrouve ainsi instrumentalisé par l'autorité occidentale.⁴⁹¹ Aborder le métissage, c'est aborder la question de l'altérité et de l'identité d'une culture, non pas sous l'angle d'une vision syncrétique et restrictive mais dans une dynamique de l'échange, de l'enrichissement et de la médiation.

Le corps métissé, ou le métissage corporel, peut être relié aux concepts d'impérialisme, d'hégémonie et de colonisation. S'agit-il d'un métissage corporel qui provient d'une volonté de se distancier de l'altérité ou de s'en approcher ? Dans cette perspective, le corps métis peut être une façon d'intégrer le monde ou, au contraire, une façon d'être qui marque la singularité du personnage métis. Aborder la question du corps émane d'une tentative d'examiner sa dimension relationnelle : à soi, à l'autre, et à l'environnement.

⁴⁹¹ Voir Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses*, 1990, qui réalise la critique du concept de métissage qu'il considère comme largement inventé par l'anthropologie et plus spécifiquement le culturalisme américain. Selon lui, les cultures sont des constructions ethnologiques et historiques souvent instrumentalisées par des logiques politiques. Il remet en cause l'ethnologie en ce qu'elle a de « disjonction » et de « purification » théoriques et pragmatiques des cultures. Le multiculturalisme, en ce sens, peut être également critiqué au plan théorique puisqu'il vise à protéger une culture en vase clos. C'est finalement un « fondamentalisme culturel » (le prototype en est la réserve indienne). Amselle propose, en conséquence, de renoncer à cette vision disjonctive des cultures pour aller vers une « raison métisse », c'est-à-dire de la culture comme interprétation continue.

La figure du métissage est incarnée dans le roman de Duras par le personnage de l'enfant qui a fait de sa transformation culturelle et corporelle un but en soi ; toute son existence est focalisée sur son rapport avec l'autre et comment devenir autre. Le métissage dans *L'Amant de la Chine du Nord* apparaît d'emblée dans le texte lui-même dans lequel le mélange des genres (cinématographique, poétique, narratif) produit une technique narrative moderne, rythmée par le blanc de la page comme refrain et comme résultat naturel de cette hybridation générale de l'histoire. Le métissage chez Duras constitue une révolte sur plusieurs fronts, culturel, linguistique, éthique et corporel. Nous allons tenter d'approcher ce métissage corporel en nous référant à la confrontation et à l'interaction qu'il suscite dans le texte, comme le précise Georg Simmel, qui suggère que la présence du corps ne peut être découverte que dans une interaction avec le corps des autres, ce qui montre que la corporéité est considérée comme une construction sociale et culturelle :

« Je me propose d'analyser les différents faits provenant de la constitution mutuelle et des influences réciproques qui en dérivent dans leur signification pour la vie collective des hommes et leurs rapports les uns avec les autres, les uns pour les autres, les uns contre les autres. Si nous nous mélangeons dans des réciprocités d'action, cela vient avant tout de ce que nous réagissons par les sens les uns sur les autres. »⁴⁹²

Le métissage est pluriel ; il existe dans tous les domaines, biologie, anthropologie, arts, religion et linguistique. Cependant, ce terme était et est toujours lié aux notions de mélange et d'hétérogénéité, qui en donnent une vision négative et dévalorisante – la souillure d'un sang pur suite à sa rencontre et sa relation avec un sang impur – ; c'est pourquoi le métissage évoque le déshonneur et la flétrissure. Le métis est aux antipodes de l'univers ; c'est une partie saillante et informelle dont l'existence rappelle l'histoire de la violence et de l'égarement ; le métis est un « bois tordu de l'humanité »⁴⁹³. L'histoire du métissage n'est pas indépendante d'événements tels que la guerre, la haine et la damnation. Dans tous les domaines, ce terme est assujéti à des paradoxes qui définissent l'évolution de l'esprit humain entre indulgence et intransigeance face à l'autre.

⁴⁹²Simmel Georg., *« Essai sur la sociologie des sens »*, Sociologie et épistémologie, trad. L. Gasparini, Paris, PUF, 1981, p. 225.

⁴⁹³Berlin Isaiah, *Le bois tordu de l'humanité*, Romantisme, nationalisme, totalitarisme, Paris, Albin Michel Ed., 1984, cité par Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, PUF, 1998, p. 9

Selon Roger Toumson, le métis est innommé car il est étranger aux lois de la vie ; néanmoins, c'est avec lui que commencent des questions cruciales sur les limites des fondements de l'identité et de la nécessité de la reconnaissance de l'autre dans la construction du soi ; il affirme en effet que

« [...] le métis doit être l'homme de demain. C'est l'homme qui peut fonder son identité directement sur la notion d'humanité »⁴⁹⁴.

Il ajoute plus loin : « Le mot de "métissage" est aujourd'hui le "sésame" du salut de l'espèce humaine tout entière »⁴⁹⁵. Cela montre que la figure du métis ne s'inscrit pas dans la dichotomie du pur/impur ni dans celle de homogénéité/hétérogénéité, même si son histoire est ponctuée de controverses. Le métis se pose comme une figure du dialogue et de la confrontation ; être métis ou le devenir suppose une ouverture sur l'autre, se vouloir un autre en vue de franchir les frontières de l'individualité. Ainsi, « métis » n'est-il pas une qualité mais un devenir ; il est de l'ordre de l'inachevé où l'individu prend conscience que son existence se situe dans un champ interactionnel.

Vivre le métissage corporel dans *L'Amant de la Chine du Nord*, c'est accomplir cette métamorphose à la quelle aspirait l'enfant après s'être séparé, voire avoir été exclue, de la race des blancs. Dès le premier rendez-vous entre elle et le Chinois, la différence qui existe entre leurs corps est mise en relief par Duras qui cite les éléments vestimentaires qui rattachent ces deux individus à des classes sociales diamétralement opposées. En effet, l'enfant est issue d'une famille pauvre et ses habits témoignent de son dénuement tandis que les vêtements du Chinois le rattachent à la bourgeoisie. Toutefois cette différence vestimentaire a été l'élément de leur rapprochement car, en dessous des vêtements, il y a le corps qu'ils couvrent. L'enfant, connue pour sa hardiesse, ne cesse de regarder le Chinois. De même, lui, il demeure pensif devant l'état, l'attitude et le corps de celle-ci :

« L'enfant regarde les gâteaux-faits de maïs éclaté dans le lait de coco et sucrés à la mélasse et enveloppés dans de la feuille de bananier. Le Chinois lui en offre un. Elle le prend. Elle le dévore. Elle ne dit pas merci.
D'où vient-elle ?

⁴⁹⁴ Morin Edgar, *Introduction à une politique de l'homme*, Paris, Ed. , Du Seuil, 1980, in *Mythologie du métissage*, op. cit. p11.

⁴⁹⁵ Toumson R., *Mythologie du métissage*, op.cit, p.64.

Cette gracilité du corps la donnerait comme une métisse, mais non, les yeux sont trop clairs »⁴⁹⁶

Le Chinois regarde et contemple l'enfant ; il relève les traits de la misère et de la pauvreté chez elle mais il est attiré par le corps de cette dernière. L'interrogation « D'où vient-elle ? » provient de l'étonnement de ce dernier quant aux gestes et à l'attitude de l'enfant : elle est hardie et effrontée : elle n'est pas comme les français car elle ose le regarder et ne s'obstine pas devant lui. Cette particularité accroît son plaisir de s'entretenir avec cette française qui a le corps d'une métisse mais qui ne l'est pas pour plusieurs considérations. Cette apparence métisse de l'enfant suscite chez le Chinois le besoin de la connaître et il commence déjà à lancer son imagination sur ce corps « métis ». A ce moment de la narration, le « vous » est remplacé par un « tu ».

Après cette rencontre sur le bac sur le Mékong, le Chinois propose à l'enfant de la conduire à la pension Lyautey. Durant le voyage, ces deux personnages se regardaient intensément, mais l'enfant était attirée par le Chinois, plus particulièrement par un organe du corps de ce dernier, sa main :

« Elle, elle regarde sa main qui est sur l'accoudoir de la banquette. Il a oublié cette main. Du temps passe. Et puis, voici que sans le savoir tout à fait, elle la prend. Elle la regarde. Elle la tient comme un objet jamais vu encore d'aussi près : une main chinoise, d'homme chinois. C'est maigre, ça s'infléchit vers les ongles, un peu comme si c'était cassé, atteint d'adorable infirmité, ça a la grâce de l'aile d'un oiseau mort. »⁴⁹⁷

Dans ce passage, Duras décrit la manière avec laquelle l'enfant regarde et contemple la main de celui qu'elle a rencontré sur le bac. Elle était saisie par cette main ; elle la prend comme un objet précieux, tant recherché, une main chinoise, la main de l'autre. La main n'est pas un simple organe de préhension ; elle est magnifiée par l'emploi de deux termes valorisants : adorable, grâce. « Elle la touche "pour voir". La main dort. Elle ne bouge pas. »⁴⁹⁸ .En effet, cette perception de la main dépasse le cadre physique au profit d'un univers fantasmagorique et symbolique. La main qui caresse, qui se meut dans l'espace est aussi l'instrument de communication le plus usité car il peut dire sans qu'on n'ait recours aux mots. L'enfant développe un imaginaire autour de la main ; ses

⁴⁹⁶ ACHN., p. 39.

⁴⁹⁷Ibid., op. cit, p.42.

⁴⁹⁸Idem.

émotions oscillent de manière ambivalente entre l'émerveillement et la peur ; c'est une main d'un inconnu et qui est ornée de bijoux auxquels l'enfant ne prête aucune attention car elle s'est éprise de sa fragilité et de sa finesse ; elle l'a examinée dans ses moindres détails, allant jusqu'à la humer pour essayer de sentir son odeur et s'en inspirer. Il s'agit d'une main corps et âme qui a le pouvoir d'informer sur l'autre, sur tout son corps et de dégager les sensations liées à sa présence. Le premier contact entre ces deux individus se fait donc à travers cette main sensuelle et désireuse de l'autre, une main qui touche pour connaître et pénétrer dans l'autre. Le toucher des mains est un geste inconsciemment dirigé vers l'autre mais aussi une manière d'appréhender et d'anticiper sur ses émotions. Dans *La vie des formes*, Henri Focillon écrit :

« La main est action : elle prend, elle crée et parfois on dirait qu'elle pense. Au repos, ce n'est pas un outil sans âme, abandonné sur la table ou pendant le long du corps : l'habitude l'action et la volonté méditent en elle et il ne faut pas un long exercice pour deviner ce qu'elle va faire »⁴⁹⁹

La main est action ; c'est moyen de liberté, de puissance, de perte et de désespérance à la fois. Par son obéissance à l'esprit, elle rend la communication d'une part moins brusque et d'autre part assez aisée. Quand l'enfant s'empare de la main du Chinois, elle la regarde longuement, ne cesse de la manier et de la toucher pour se laisser traverser en parallèle par plusieurs sentiments. Elle ressent de l'admiration avant d'être saisie par une peur soudaine, comme un désespoir. L'enfant ne lâche pas la main ; elle est en quête de la moindre information sur son propriétaire avant de l'abandonner : « Elle lâche la main... Puis elle remet la chose à l'endroit comme elle était sur l'accoudoir. Elle la range. La main, docile, laisse faire »⁵⁰⁰. La main, métaphorisée, laisse défiler plusieurs images qui font d'elle un organe de présage et de re-connaissance. A cet égard la main parle du corps entier et de sa psychologie ; elle renseigne, comme le fait la main du Chinois quand elle parcourt le corps de l'enfant :

⁴⁹⁹Focillon H., « La vie des formes » [En ligne] http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/44-categories-fr/site/722-La_main_de_l_objet_au_symbole.

⁵⁰⁰ ACHN., p. 42.

*« La main s'arrête brusquement. Elle [l'enfant] ouvre les yeux et les referme. La main se reprend. La main est douce, elle n'est jamais brusque, d'une discrétion égale, d'une douceur séculaire, de la peau, de l'âme »*⁵⁰¹

Comme l'enfant, le Chinois tente de s'approcher de ce nouveau corps, le corps de l'étrangère, et sa main qui a été auscultée auparavant devient, à son tour, un moyen d'exploration. De fait, la main porte à elle seule l'esprit de celui à qui elle appartient ; elle aide l'enfant à percevoir l'intention du Chinois et à reconnaître son désir croissant envers elle. Dans cette optique, nous pouvons nous référer à la réflexion de Paul Valéry qui a dessiné et décrit la main pour vanter son pouvoir et sa capacité de traduire le lyrisme, les actes et même le silence. Valéry soutient que la main réussit à s'extirper du monde sensible pour traduire le monde des idées. Dans le *Discours aux chirurgiens* prononcé le lundi 17 octobre 1938, dans l'amphithéâtre de la faculté de médecine de Paris, à la séance inaugurale du congrès de chirurgie, Valéry ne manque pas de souligner son intérêt pour la main comme organe ontologiquement significatif. Son discours met au jour les capacités de la main, de sa puissance à réaliser les actes de toute l'humanité et sa capacité à instituer un langage pour imiter les verbes et offrir plusieurs possibilités de communication. D'ailleurs, ajoute Valéry, il existe une réciprocité entre notre pensée et les différentes propriétés que la main nous donne ; elle pourvoit le langage de plusieurs actes indispensables à la compréhension du vocabulaire ; elle est aussi nécessaire à l'intelligence humaine :

*« Ce n'est pas tout. Cette main est philosophique. [...] La main attache à nos instincts, procure à nos besoins, offre à nos idées une collection d'instruments et de moyens indénombrables. Comment trouver une formule pour cet appareil qui tour à tour frappe et bénit, reçoit et donne, alimente, prête serment, bat la mesure, lit chez l'aveugle, parle pour le muet, se tend vers l'ami, se dresse contre l'adversaire, et qui se fait marteau, tenaille, alphabet ? Que sais-je ? Ce désordre presque lyrique suffit. Successivement instrumentale, symbolique, oratoire, calculatrice, agent universel, ne pourrait-on la qualifier l'organe du possible comme elle est, d'autre part, l'organe de la certitude positive ? »*⁵⁰²

⁵⁰¹ Ibid., p. 47.

⁵⁰² Jarrety M., (edit scientifique), Valéry Paul, Œuvres.t.1, coll. Pochothèque, Paris, Librairie générale française, 2016, pp. 918-919.

Ce que Valéry affirme, c'est que la main associe la sensibilité à l'acte ; elle supplée à l'absence des mots en rendant le silence expressif et indépendant. Dans un jeu entre l'esprit et l'œil, la main intervient comme médiateur pour laisser surgir la pensée intérieure et aider le sujet à accéder au stade de la détermination ; autrement dit, quand la main agit, le sujet se voit capable de reformuler, de décoder et de créer tout un réseau de significations autour de l'objet ou de l'être touchés. La main est l'allié du réel car elle réduit les distances dans le toucher et, par conséquent, elle favorise la connaissance du monde en privilégiant le retour à soi. Par ailleurs, elle est aussi un organe stimulant de l'imaginaire grâce aux sensations qu'elle laisse apparaître chez les personnages : « *Ils ne parlent pas de la main. Comme si rien n'en avait jamais été* »⁵⁰³. Toucher la main de l'autre et la caresser devient un moyen pour communiquer avec l'autre, à tel point que la révélation des pensées intimes devient naturellement accessible.

La main est « *douce, docile, discrète, elle laisse faire* » ; ce sont les caractéristiques que Duras utilise pour montrer que c'est « l'organe du possible » qui a rapproché les deux personnages, l'enfant et le Chinois, avant qu'ils ne racontent par eux-mêmes leur histoire. A travers un jeu de réciprocité que la main entreprend avec l'esprit, le corps de l'enfant et de celui du Chinois sont présentés, sentis et désirés. La main n'a pas caché leurs différences ni leurs faiblesses puisque ce sont justement ces points qui les ont poussés à vouloir se connaître davantage par le biais de l'acte sexuel :

« *A côté d'elle. Les yeux fermés elle embrasse. Les mains, elle les prend, les pose contre son visage. Ses mains, du voyage.* »⁵⁰⁴

Après plusieurs rencontres, le Chinois emmène l'enfant dans une garçonnière, un lieu où il passe beaucoup de temps. Au cours de ce rendez-vous illicite, tant sur le plan sociétal – l'enfant est issu d'une famille française modeste alors que le Chinois descend d'une famille riche – que racial car ce sont des rapports interdits par l'imaginaire collectif, les deux personnages ont eu par consentement mutuel des rapports sexuels. Cette relation prohibée a toutefois été un lieu de découverte et de réconciliation. Le Chinois déclare tout en lavant l'enfant :

⁵⁰³ ACHN., p. 43.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 76.

« Tu as la peau de la pluie comme les femmes de l'Asie. Tu as aussi la finesse des poignets, et aussi des chevilles comme elles, c'est drôle quand même, comment tu expliques... »

Elle dit :

J'explique pas. »⁵⁰⁵

Pendant ce premier rendez-vous, le Chinois a remarqué que l'enfant ressemblait aux annamites, aux femmes chinoises. Elle avait la même peau et possédait la même finesse des poignets et des chevilles ; c'était une jeune fille chétive et de petite taille. L'expression « la peau de pluie » revoie à cette eau que les chinois gardent pour le bain des femmes et des enfants. Ici, elle est utilisée comme périphrase ; elle indique d'ores et déjà une appartenance, plutôt une appartenance commune. Ces deux individus ont les mêmes critères physiologiques ; ils ont été lavés à l'eau de la pluie. Le manque de réaction de la part de l'enfant indique qu'elle ne s'étonne pas de cette ressemblance qu'elle trouve presque évidente, d'où sa réponse : « J'explique pas ». Le refus de répondre et d'expliquer au Chinois sa ressemblance avec les chinoises émane de la satisfaction que l'enfant tire de cette comparaison. Elle trouve normal que son corps soit comparé à un corps chinois car elle est née dans ce pays et a été nourrie de sa nourriture. Elle dit au Chinois en contemplant dehors la route qui mène à Saigon : « Je suis née ici, dans le Sud, mes frères aussi. Alors notre mère nous raconte l'histoire du pays »⁵⁰⁶. Ainsi, les conditions alimentaires, climatiques et culturelles ont-elles fait que la parenté de l'enfant avec les femmes de ce continent soit devenue quasiment naturelle. D'ailleurs, l'enfant se veut fille de ce pays à tel point que la relation sexuelle était un aboutissement de ce désir-métis qui la rapproche du Chinois :

« Ils se sourient. Le désir revient. Ils cessent de se sourire. Il la rhabille. Et puis la regarde encore. La regarde. Elle, elle habite déjà le Chinois. L'enfant, elle sait ça. Elle le regarde et, pour la première fois, elle découvre qu'un ailleurs a toujours été là entre elle et lui. Depuis leur premier regard. Un ailleurs protecteur, de pure immensité, lui, inviolable. Une sorte de Chine lointaine, d'enfance, pourquoi pas ? et qui les protégerait de toute connaissance étrangère à elle. »⁵⁰⁷

⁵⁰⁵Ibid., p.82.

⁵⁰⁶ Ibid., p.49.

⁵⁰⁷ Ibid., p.83.

A travers ce passage, nous pouvons dire que le désir du Chinois s'est accru lorsqu'il a découvert cette ressemblance de l'enfant aux femmes de son pays. Le Chinois regarde intensément celle qui est devenue désormais son amante et l'on peut en déduire son désir de confirmer la réalité de ce corps-métis qui l'habite.

Ce métissage corporel pourrait être cette relation d'inclusion que Duras insère dans le verbe « habiter ». En effet, la relation entre l'enfant et son amant chinois change de trajectoire après la relation sexuelle et la découverte de ce corps-métis. Il y a une homogénéité entre les corps de ces deux protagonistes car ils ont tous deux des corps fragiles, celui du Chinois paraît même malade. Ainsi, pour répondre à la question d'Hélène Lagonelle sur la beauté du Chinois, l'enfant explique :

« L'enfant dit qu'il l'est. Très, très beau ? demande Hélène. Oui. La douceur de la peau, la couleur dorée, les mains, tout. [...]

- *Son corps, comment il est beau ?*
- *Comme celui de Paulo dans quelques années.*
- *C'est ce que croit l'enfant.*

[...] Il est très riche, heureusement, il ne travaille pas, jamais. C'est aussi la richesse qui lui enlève la force. Il fait rien que l'amour, fumer l'opium, jouer aux cartes...»⁵⁰⁸

Et elle rajoute, un peu plus loin :

« Je veux me rappeler de toi tout entier, toujours – elle ajoute – De toi qui ne sais rien sur toi...quand tu étais petit tu as été malade et tu le sais même pas. »⁵⁰⁹

Par sa faiblesse et sa fragilité le Chinois présente plusieurs caractéristiques physiques avec le petit frère de l'enfant. De manière métonymique, l'évocation des mains du Chinois fait écho aux descriptions de son corps nu, insistant sur la maigreur, la faiblesse et l'apparente infirmité mais aussi sur la beauté et la douceur qui provoquent une forte attirance sexuelle chez l'enfant. En ce sens, le Chinois répond aux yeux de l'enfant à un idéal de beauté masculine, surtout chinoise. La couleur dorée sur laquelle elle insiste pendant l'acte sexuel est un signe d'appartenance à ce pays.

⁵⁰⁸ Ibid., pp.91-92.

⁵⁰⁹ Ibid., p.138.

L'enfant ne cache pas son mépris pour les hommes qui n'ont pas cette peau blanche et dorée. Malgré sa pauvreté, elle avait refusé un prétendant riche parce qu'il n'était pas Chinois et surtout parce que son corps était différent du sien :

*« Le dernier, c'était un monsieur des Messageries maritimes, il avait au moins trente-cinq, trente-huit ans...Il gagnait beaucoup d'argent. Ma mère, elle a failli céder mais moi j'ai dit non, qu'il était trop gros...trop rouge...tu vois... ».*⁵¹⁰

Les raisons pour lesquelles l'enfant a refusé ce prétendant européen viennent essentiellement de la répugnance qu'elle avait envers ce corps opulent, symbole de l'occident. La couleur rouge dénote, contrairement à la couleur blanche de l'amant, l'excès et la force. Le manque de faiblesse et de douceur physiques chez l'euro péen et la couleur étrange de sa peau, le rendaient finalement laid et indésirable aux yeux asiatiques de l'enfant. De ce fait, le rejet du corps occidental indique en filigrane son rejet de tout ce qui constitue l'identité française.

Le métissage n'est pas la dissolution d'un corps dans un autre ni de son abolition au profit d'une autre existence mais de la rencontre et du renouvellement des éléments pluriels et hétérogènes, comme le précise Laplantine à propos du métissage : « L'identitaire est une fixation, l'identité est un devenir. »⁵¹¹. Cela montre que ce corps autre, métissé, n'est pas une donnée que les personnages doivent embrasser ni un héritage de la population qu'ils ont fréquentée mais l'apprentissage d'un devenir-métis, comme seule identité imaginable.

Plus loin dans le texte, le corps métis apparaît comme une donnée, une réalité à part entière puisque la ressemblance entre les corps est tellement présente. Le Chinois le remarque, lors de sa première visite à la famille de l'enfant :

*« Le petit frère est là aussi, Paulo. Il est allongé le long du mur de la salle à manger. C'est un adolescent beau à la façon d'un métis. Le Chinois et lui se sourient. Le sourire du petit frère rappelle celui de sa jeune sœur. A côté du petit frère, il y a un autre jeune homme très beau, c'est le petit chauffeur de la mère, celui qu'on appelle Thanh. Ils se ressemblent avec le petit frère et la sœur sans qu'on puisse dire comment. »*⁵¹²

⁵¹⁰ Ibid., p. 109.

⁵¹¹ Laplantine F& Nouss A., *Métissage d'Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris, 2001, p. 263.

⁵¹² ACHN., p. 125.

Dans ce passage, la ressemblance des corps ne concerne pas uniquement l'enfant et son amant mais aussi le petit frère et Thanh, l'enfant du Siam, et aussi Thanh et l'enfant⁵¹³. De même, et depuis sa rencontre avec le Chinois, l'enfant l'avait toujours comparé à son petit frère, Paulo. En effet, le corps de l'amant chinois n'était pas un corps totalement étranger à l'enfant car le premier modèle de ce corps masculin jaune était celui de son petit frère. Quand son ami Hélène lui demande à propos du Chinois : « Son corps, comment il est beau ? », l'enfant lui répond : « Comme celui de Paulo dans quelques années »⁵¹⁴. Le petit frère incarne aux yeux de sa sœur le corps idéal de la concrétisation de la fusion entre le corps blanc et le corps jaune. Ainsi, retrouver le corps chinois, c'est aussi établir ce constat d'une appartenance commune entre elle, son petit frère Paulo et son amant :

« L'enfant caresse le corps de son amant. Elle dit :

- *Toi aussi tu as la peau de la pluie.*
- *Ton petit frère aussi.*
- *Oui, aussi, on est trois à avoir la peau de la pluie. »*⁵¹⁵

Dans cet exemple, l'enfant et son amant font un constat de parenté. Les trois ont été lavés avec l'eau de la pluie qui a influencé leur couleur d'incarnation. Donc, le métissage corporel que l'enfant recherche entre le corps blanc et le corps jaune prend forme dans le corps de son frère Paulo.

Au terme de ce chapitre, nous dirons que chez Duras, Djébar et même Le Clézio, le corps constitue une notion importante dans le rapport à l'autre. Ce n'est pas uniquement le lieu où séjourne un regard magnifié par cette étrangeté mais un moyen de sentir l'altérité dans l'ipséité. En d'autres termes, la corporéité chez ces trois écrivains joue un rôle prépondérant dans la reconnaissance de soi car elle pousse les personnages à se regarder et à laisser parler leurs corps, qui sont toujours emprisonnés dans des considérations idéologiques et des présupposés historiques et raciaux.

⁵¹³ Nous reprenons dans cette partie certaines explications déjà données par Catherine Bouthors-Paillart dans son ouvrage, *Duras la métisse, Métissage fantasmagorique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, mais ce que nous voudrions rajouter c'est comment la corporéité peut-elle ouvrir des voies vers une troisième existence, une existence métisse.

⁵¹⁴ ACHN., p.91.

⁵¹⁵ Ibid., p. 144.

Nous avons tenté, par le choix de différents titres pour l'analyse du corps, de rendre compte des différents modes de représentation de l'altérité corporelle et de souligner, par ricochet, la richesse de l'expressivité de cette dernière. En effet, si toutes les représentations du corps comportent une part d'imaginaire collectif ou individuel qui aboutit à une conception subjective de la race humaine, nos trois romanciers ont tenté de prouver l'infondé de celle-ci. Certes, cet imaginaire se rapproche de la réalité mais une réalité très superficielle et insuffisamment efficiente puisqu'elle ne va pas au-delà de l'extériorité alors que le corps ne se réduit ni à sa carnation ni à son passé colonial, comme l'explique Todorov dans cette phrase : « L'affirmation de l'extériorité de l'autre est accompagnée de sa reconnaissance en tant que sujet »⁵¹⁶. Le corps n'est pas uniquement un tableau à regarder mais il traduit aussi une présence humaine qu'il faut respecter et surtout comprendre. En ce sens, les titres que nous avons choisis pour l'analyse de cette notion interfèrent pour insister sur la complicité entre le corps et l'esprit d'une part et entre le corps et la nature d'autre part. Miroir, tatouage et métissage sont des termes qui dessinent les contours d'un corps-langage qui peut refléter, sinon constituer l'âme et la mémoire de l'altérité humaine.

Le corps-miroir, le corps-tatoué et le corps métissé nous ont offert l'occasion de revenir sur des éléments focaux qui constituent les relations humaines et d'attirer l'attention sur l'incapacité du langage de régir toutes les relations entre les humains. Dans *Les nuits de Strasbourg*, nous avons vu comment l'interaction corporelle a rendu aux héroïnes leurs souvenirs et leurs paroles égarées entre l'histoire et la tradition. Cela permet aux personnages de redécouvrir leur corps en s'appropriant de nouveau cette « pure matérialité » dont parle Marc Augé et qui les oriente vers l'invisible ; autrement dit, vers la découverte de leur intériorité et du corps de l'autre. Le toucher et la sensation s'avèrent comme les seuls outils de transcendance, pas uniquement chez Djébar mais aussi chez Le Clézio et Duras. Enfin, la corporéité crée un entre-deux où les personnages peuvent négocier leurs différences et leurs ressemblances qui font de leur existence une existence métisse.

⁵¹⁶Todorov T., *La conquête de l'Amérique : la question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 311.

Conclusion :

Pour conclure cette deuxième partie, nous pouvons dire que la relation entre l'ipséité et l'altérité est une relation à plusieurs visages, d'où la nécessité d'une approche pluridisciplinaire. D'ailleurs, nous avons constaté que l'altérité est d'abord liée au sujet regardant avant d'être observée chez l'autre ; c'est-à-dire qu'elle est une altérité du dedans avant d'être celle du dehors. Pour cela, nous avons été amenée à analyser l'ipséité et ses différentes manifestations avant de nous attarder sur la lecture du système relationnel entre l'ipséité et l'altérité. Force est de constater que la relation avec l'autre ne peut être établie sans la confirmation de sa propre différence puisque comme l'écrit Derrida, « *une identité n'est jamais donnée, reçue ou atteinte ; non, seul s'endure le processus interminable, indéfiniment phantasmatique, de l'identification* ». ⁵¹⁷ Cette différence, bien qu'elle marginalise l'être humain, se pose comme seule possibilité d'existence. Cela montre que nos trois écrivains n'avaient pas l'intention de faire des récits sur la marginalisation mais bien au contraire sur les péripéties et les épreuves par lesquelles passent leurs personnages qui revendiquent le droit à l'opacité de l'être humain. Cette opacité leur ouvre les portes du métissage ; c'est-à-dire de se découvrir autre. Dans cette optique, il importe de dire que vivre avec l'autre s'avère une expérience de reconnaissance de l'altérité du dedans avant d'être une tentative de réconciliation avec l'autre. Les personnages découvrent leur intériorité qui ne peut vivre avec les contraintes de leur situation sociale et le nomadisme s'affirme comme seule voie de liberté, à la fois psychique et spatiale.

Dans notre analyse des figures de l'altérité, nous avons insisté sur la nature de la relation entre l'ipséité et l'altérité pour tenter de définir le rôle qu'assume cette dernière. Nous avons noté que l'autre est divers et qu'il peut, en fonction de sa présence, accomplir plusieurs rôles, à savoir celui de dérivatif, de double, de substitut et d'ennemi-allié. Ces rôles répondent, bien entendu, aux besoins de l'ipséité ou de l'altérité du dedans qui influence par son étrangeté sa relation avec l'autre. Cela montre que la relation entre l'ipséité et l'altérité est une relation pluridimensionnelle car les deux renvoient à des êtres hybrides qui refusent toute homogénéisation. Cette vérité prend forme dans ce

⁵¹⁷ Derrida Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996, p.53.

qu'Edouard Glissant a identifié d'« identité-relation », caractéristique de la pensée rhizomique qui est :

« [...] non pas une création du monde, mais au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures ;

-est donnée dans la trame chaotique de la Relation et non pas dans la violence cachée de la filiation ;

-ne conçoit aucune légitimité comme garante de son droit, mais circule dans une étendue nouvelle ;

- ne se représente pas une terre comme un territoire, d'où on projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on « donne-avec » en place de « comprendre ».

L'identité-relation exulte la pensée de l'errance et de la totalité »⁵¹⁸

Ces principales caractéristiques de l'identité-relation énumérées par Glissant trouvent un écho dans l'itinéraire des personnages des trois romans, qui optent tous pour une pensée de l'errance ou du nomadisme, la seule qui pourrait leur assurer une place dans le chaos-monde. De ce fait, toute conception précédant la rencontre avec l'altérité est reléguée au rang des mythes et des concupiscences économiques.

Nous avons pu constater, dans notre corpus, comment les personnages ne se préoccupent ni de leur enracinement dans le lieu ni de la possession de l'autre. Par une « violence caché de la filiation », tout leur intérêt est focalisé sur la co-naissance dans la durée. Et pour fuir les carcans de dogmatisme dans lequel virent les relations avec l'altérité, Le Clézio, Djébar et Duras se tournent vers un nouvel élément qui est le corps ; porteur de message et de signification dans le rapport à l'autre, il est mis au-devant dans des situations de confrontation et de reconnaissance pour les différents enjeux ontologiques qu'il met au jour.

⁵¹⁸ Glissant Edouard, *Poétique de la relation*, op.cit, p. 158.

TROISIEME PARTIE :
TRADUIRE L'HYBRIDITE

« Le langage nous mène aux choses mêmes dans l'exacte mesure où, avant d'avoir une signification, il est signification. »⁵¹⁹

Merleau-Ponty M., *La prose du monde*

⁵¹⁹ Merleau-Ponty M., *La prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. Tel Quel, 1969, p. 17.

Après l'analyse de l'espace de la rencontre avec l'autre, de l'ailleurs, des figures de l'altérité et du corps de l'autre, nous nous intéresserons maintenant à l'analyse de l'altérité discursive ; autrement dit, aux choix esthétiques opérés par nos trois écrivains dans le but de traduire l'hétérogénéité linguistique, culturelle et idéologique du monde. Il s'agit pour nous d'examiner la poéticité de l'hybridité textuelle mise en œuvre dans les textes de notre corpus, une hybridité qui inscrit davantage les textes de notre corpus dans le débat autour des questions existentielles.

L'hybridité du discours se manifeste à travers le recours à l'oralité et au silence, deux procédés qui repoussent les frontières du texte, le rendant éminemment pluriel car ils remettent en cause la conception du langage, ce qui, d'ailleurs, nous a aidée dans l'analyse de l'espace et des relations interindividuelles dans les deux premières parties., Nous allons nous intéresser en outre au monologue dans le roman de Djébar, à la particularité énonciative qu'il propose et qui participe éminemment à la création de l'altérité discursive.

Le dernier chapitre de notre travail sera axé sur la réécriture. Le mélange des genres et des formes, l'interaction du présent et du passé montrent l'intérêt que porte chacun des écrivains à la représentation du monde et au travail de l'écriture. D'où le recours à d'autres moyens susceptibles de rendre plus claire la fiction narrative, à l'exemple de la photographie et du discours cinématographique. Nous tenterons ainsi d'étudier l'hybridation du discours et, partant, de voir ses enjeux politiques et artistiques.

IV. CHAPITRE 1

L'entrecroisement des voix

L'entrecroisement des voix est un chapitre qui s'intéresse à l'oralité mais aussi au silence de la narration dans les trois romans de notre corpus. Nous avons vu comment la communication entre les personnages prenait plusieurs dimensions et s'étalait sur plusieurs domaines de la vie, artistique, politique, culturel et historique, rendant le texte foisonnant d'éléments hétérogènes. Cette confrontation a produit dans le texte des rythmes différents qui appellent la présence d'autres langues et d'autres modes de représentation. En effet, ce sont ces modalités d'écriture qui font de l'écriture de nos trois écrivains une écriture nomade et illimitée qui se base sur une narration fragmentée, hybride et polyphonique car elle réclame au langage son altérité discursive et culturelle.

Djebar, Duras et Le Clézio sont des écrivains à la croisée de plusieurs cultures car ils sont exposés aux mouvements des marges qui sont encore plus importants pour eux que la fixation ou l'homogénéisation de l'histoire. C'est pourquoi ils s'intéressent aux différents visages de l'oralité qui ouvrent le texte à de nouvelles perspectives de lectures oscillant entre le passé et le présent, entre le réel et le mythique, entre la norme et l'écart. Ainsi, nous nous proposerons d'analyser le fonctionnement de l'oralité en tant que mythe, en tant que langue des aïeux et en tant que chant.,

Cependant, ce n'est pas qu'à l'oralité que nos trois écrivains ont prêté attention, le silence, lui aussi, prend une grande place dans ces trois textes. Le silence, terrain de l'indicible, est investi dans notre corpus de différentes manières ; il est à la fois rupture, discontinuité, absence, refus et esthétique. Pour cela, nous tenterons de comprendre les stratégies communicationnelles et littéraires liées à l'apparition du silence dans le texte.

L'oralité et le silence sont deux notions antinomiques mais qui se conjuguent pour restituer au monde son altérité.

III.1.1. Les lieux de l'oralité

La présence de l'altérité dans les trois textes est envisageable au niveau des relations entre les personnages, des personnages eux-mêmes et du discours de l'énonciation. Sans recourir au réalisme psychologique pour exposer leurs visions ou

leurs fantasmes sur l'autre, Le Clézio, Djébar et Duras optent pour un récit autre, un regard postcolonial qui renarrativise l'intrigue traditionnelle pour en dégager toute l'ambiguïté et l'ambivalence discursive et thématique.

Récit de monologues, de souvenirs ou de dialogues, tous virent à l'oralité car ces auteurs refusent l'univocité entre le monde et l'écriture, laquelle ne traduit la relation avec l'autre qu'en termes de supériorité et d'infériorité. Cela montre que l'oral dans l'écrit n'est qu'un besoin très naturel de vivre sa diversité dans la diversité qu'éprouvent les protagonistes dans les trois romans. Ce qu'il faut montrer, c'est que l'oralité n'est pas une simple nostalgie du passé, sans laquelle l'écriture moderne serait inefficace, mais un moyen propre à chaque écrivain pour s'imposer comme différent du même : « *L'oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation* ». ⁵²⁰ Il s'agit de la manière de chaque écrivain d'exprimer son rythme et non pas de créer une dichotomie lui rappelant son déracinement. ⁵²¹

III.1.1.1. Traduire l'écho de sa voix.

Comment analyser l'écriture de Duras ? Une écriture courante pour reprendre Abdelkbir Khatibi, une écriture captivante et provocante par sa brièveté et son morcellement. Les réponses peuvent être multiples selon qu'on envisage l'aspect stylistique, poétique, critique ou, surtout, ontologique. Parmi les analyses faites de cette écriture, dans laquelle le terme « rien » revient comme un leitmotiv, nous trouvons l'analyse de Khatibi dans son ouvrage intitulé *Les figures de l'étranger dans la littérature française* dans lequel il explique que

« Duras explore une forme d'écriture qui se situe entre la parole et la langue littéraire, et qui est proche du monologue intérieur. Mais c'est un monologue particulier : on dirait que la narratrice est sur le divan d'un psychanalyste à qui elle s'adresse pour écrire par-dessus le divan, en courant dans l'association de ses idées. Et il s'agira plus

⁵²⁰ Meschonnic Henri, *Politique du rythme politique du sujet*, Editions Verdier, Lagrasse, 1995, p.151.

⁵²¹ A ce sujet Meschonnic explique : « L'oralité n'a donc plus rien de son identification avec le parlé. Tout dans le mode de signifier, le rythme et la prosodie y mènent la signifiante. Au lieu que le sens ne fait que dire, elle est ce que le langage, et vous fait. L'oralité n'est plus un passé perdu, comme pour les anthropologues du sacré – Mircea Eliade, Walter Ong –, mais le présent et l'avenir du langage, son activité, et une activité qui dure. Plus rien de commun avec ce que les ethnologues, sociologiquement, continuent d'appeler littérature, quand elle est fortement littérature – pas ce qui ressemble à la littérature – est l'oralité. La réalisation maximale de l'oralité. », Ibid., p. 128.

*loin de cette position dans le langage entre la virginité et un divan partagé avec un étranger. »*⁵²²

Analysant le roman de *L'amant*, Khatibi attire l'attention sur la difficulté de classification générique de ce roman qui tire sa notoriété de son inorganisation sémantique et de son manque d'architecture, qui plonge le lecteur dans une lecture rhapsodique. Pour l'organisation des événements, Duras a recours non pas à un style littéraire, esthétique mais à un style qui prône l'évocation fragmentaire et éclatée des faits. C'est un livre qui tente de forger un art propre à lui et, ce faisant, il demeure toujours inachevé parce qu'il est un livre en devenir. La caractéristique essentielle sur laquelle Khatibi insiste est l'écriture corporelle qui réunit le mot et la voix dans la même phrase. C'est une écriture qui doit refléter l'origine et l'appartenance du sujet et répondre à l'horizon d'attente des lecteurs étrangers. Dans cette perspective, l'analyse du monologue chez Duras fait partie de cette analyse sur la part vocale qu'elle assigne à ses textes. Il ne s'agit pas de monologue proprement dit mais d'oralité.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras fait de son écriture une expérience de la différence et de l'incohérence à travers lesquelles elle revendique un métissage qui se joue dans un rythme et une oralité propre à un écrivain qui refuse des valeurs préétablies et codées sur le langage. Le refus des normes et des codes de l'écriture, Duras l'inscrit dans cette recherche permanente de la signifiante et de la singularité en prenant en compte tous les paradigmes de la création artistiques qui se trouvent dans, bien entendu, la littérature mais aussi dans l'éthique, la sociologie et le politique. Ce qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est aussi cette écriture qui voudrait traduire les sonorités du film et du roman à la fois.

Nous tenterons d'examiner les raisons de ce rythme durassien et de cette langue qui se trouve à mi-chemin entre le sérieux et le relâché. Ce qui semble annoncé et indiqué qu'il y aura une écriture libérée des instances temporelles liées au colonialisme, c'est la musique et la fête qui inaugurent ce roman, une fête qui se déroule dans la maison de l'enfant, réunissant colonisés et colonisateurs dans un même espace. Cela rompt immédiatement avec la logique d'exclusion liée à l'échiquier colonial de l'époque. Comme nous l'avons déjà vu, la fascination de Duras par l'Indochine est irréductible ;

⁵²² Khatibi A., *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, 1987, p. 89.

son enracinement dans le lieu, la culture et toute la vie de ce pays crée en elle une altérité pour une seule identité. Cette altérité n'émerge pas à travers la langue vietnamienne qu'elle n'utilise pas mais à travers l'atmosphère asiatique et le chant de l'enfance indochinoise qui se dégagent de ces lignes. Duras décrit-elle son style ainsi :

*« Un style de laisser-aller, d'abandon, « beau abandon », d'indifférence profonde devant la critique, de retrouvailles avec le parler aussi des régions frontalières dans le monde. Je pense au patois du nord, au yiddish, quand les langues s'interpénètrent les unes les autres pour devenir nouvelles ».*⁵²³

Ceci dit que Duras ne prétend pas au bilinguisme ni à une langue de l'entre-deux mais à une « langue nouvelle » faisant coexister des réalités historiquement différentes. L'écriture métisse devient le point de mire de cette situation linguistique car les procédés employés par Duras montrent son refus d'une homogénéisation qui, d'ailleurs, n'existe pas dans la réalité. Elle fusionne les mots français avec une musique vietnamienne pour générer un rythme hybride propre à elle et à la situation linguistique vécue. Le chant de Thanh et des autres boys indochinois, que l'héroïne chante et connaît par cœur, crée un certain rythme dans le roman et une mouvance aux reflets linguistiques multiples, l'enfant continue parfois à écouter cette musique même quand elle est absente. Ainsi, la réitération est-elle un facteur de rythmicité, donc de poétisation qui vise à articuler à la fois la parole, les blancs de la page et les images que l'écrivaine veut créer à travers sa caméra mentale.

Le roman de Duras éclaire le lecteur sur les origines de ce rythme métis, de cette musique qui a bercé l'enfant et ses frères pendant leur enfance ; c'est la raison pour laquelle elle veut rendre les mots plus audibles que lisibles :

*« Quelquefois quand ils étaient très petits, la mère les emmenait voir la nuit de la saison sèche. Elle leur disait de bien regarder ce ciel, bleu comme en plein jour, cet éclaircissement de la terre jusqu'à la limite de la vue. De bien écouter aussi les bruits de la nuit, les appels des gens, leurs rires, leurs chants, les plaintes des chiens aussi, hantés par la mort, tous ces appels qui disaient à la fois l'enfer de la solitude et la beauté des chants qui disaient cette solitude, il fallait aussi les écouter...des nuits du monde »*⁵²⁴

L'écoute et la vue sont la vie de ces enfants français qui appartiennent d'ores et déjà à cet espace autre mais pourtant assez proche. Notons que cette façon très

⁵²³Duras Marguerite, in *Libération*, 13 Avril 1984.

⁵²⁴ACHN, p. 33.

significative que la mère emploie pour développer chez ses enfants ce rapport avec la nature est manifestement la preuve de leur métissage et de leur enracinement spatial. Ecouter et voir sont deux principes de connaissance enseignés par la mère à ses enfants. Autrement dit, la mère, bien qu'étant une femme blanche, a eu le courage de préparer ses enfants à l'altérité et à la remise en cause de tous les a priori de la société et de l'idéologie.

La valse sifflée par Thanh en langue vietnamienne est un leitmotiv qui apparaît comme un chant de l'origine sur l'enfance lointaine et l'histoire de son métissage. En effet, Thanh a été ramené par la mère au bungalow pour y vivre avec ses propres enfants ; il a appris simultanément le français et toutes les autres langues parlées en Chine. « La valse désespérée » est sifflée, ou chantée, avec des paroles dont l'enfant ne connaît pas le sens exact mais elle en comprend la portée et la signification parce qu'elle a été initiée depuis sa naissance à ce rythme. Ce chant intervient après le discours de la mère à ses enfants, discours d'une mère qui rappelle désespérément à ses enfants que ce pays, l'Indochine, est le leur, qu'il est le lieu de leur naissance et que, par conséquent, ils doivent apprendre à être des enfants vietnamiens : « *La mère. Elle leur rappelait aussi que ce pays d'Indochine était leur patrie à eux, ces enfants-là, les siens.* »⁵²⁵

Si ce chant refait surface dans la mémoire de Duras, c'est parce qu'il a acquis une dimension symbolique, voire mythique ; il égrène des souvenirs et des événements liés à sa construction identitaire. Le chant de Thanh permet à Duras de revenir sur son édifice identitaire et sur la langue de son pays d'origine pour mieux investir la langue française. Le chant de « l'enfance lointaine » occupe une place très importante dans cette œuvre ; il rythme l'écriture et offre à la langue de Duras une réalité culturelle et identitaire hybride qui puise ses ressources dans son pays, l'Indochine. Cela montre que cette écriture revendique, par le biais de la musique, de l'accent et de l'histoire, sa partie orale et surtout son étrangeté esthétique.

Par ailleurs, la jubilation que suscite le parler du Chinois chez l'enfant qui écoutait chaque mot et chaque détail de l'histoire de ce dernier peut révéler la coexistence de ces deux langues chez elle. Sans parler d'effraction ou de dissonance, l'enfant apprécie la différence au niveau du parler chinois, comme nous pouvons le constater dans ces exemples : « Elle écoute la voix, cette autre langue française parlée par la Chine, elle est

⁵²⁵ Ibid., p. 33.

émerveillée » ; « J'aime beaucoup le français que tu parles quand tu parles de la Chine »⁵²⁶. Au niveau de l'écriture, le français de l'amant chinois ne laisse pas entrevoir des maladroites, ou du moins Duras n'en parle pas, mais il demeure marqué par des subversions au niveau grammatical et expressif. L'enfant entend cette langue – nous pourrions dire hybride – et elle est émerveillée par les inflexions et les intonations que fait subir la Chine, symbolisée par le Chinois, à la langue française. Le fond et la forme de la langue française sont altérés pour donner naissance à une autre langue française, comme le fait remarquer l'enfant. « Cette autre langue française » actualise la possibilité de faire coexister deux langues dans le même discours et revendique par la suite son étrangeté, donc son métissage. La précision d'une « autre langue française » indique que l'enfant est consciente qu'il s'agit toujours de mots français qui sont utilisés mais ce qui l'enchant, c'est la voix du Chinois qui lui parvient à travers la prosodie, c'est-à-dire l'intonation et le rythme, qu'il applique aux mots français. Ainsi, être attaché à une voix qui la réconcilie avec une langue qu'elle évite, voire même qu'elle hait, montre la relation viatique de l'enfant avec tout ce qui touche la langue chinoise qui constitue une partie d'elle-même :

« La cour est déserte. Vers le réfectoire, les jeunes boys jouent aux cartes. Il y en a un qui chante. L'Enfant s'arrête, elle écoute les chants. Elle connaît les chants du Vietnam. Elle écoute un moment. Elle les reconnaît tous. »⁵²⁷

Nous parlerons d'immixtion de la langue jaune ou vietnamienne dans la langue française comme processus de métissage linguistique fantasmatique, comme le précise Catherine Bouthors-Paillart. En effet, ce métissage – s'il existe – ne se manifeste pas par la juxtaposition d'un lexique asiatique au lexique français, comme nous l'avons souligné plus haut, mais par le niveau syntaxique et morphologique qui rappelle celui de la langue jaune qui, d'après les théoriciens, est une langue structurellement simple, monosyllabique et poétique. Nous ne visons pas à présenter la langue vietnamienne ni à la comparer à la langue française mais seulement à montrer quelques éléments qui manifestent l'irruption de l'une dans l'autre. Ce qui est remarquable dès la première lecture, c'est l'absence quasi totale des conjonctions de coordination ou de subordination entre les phrases et la

⁵²⁶Ibid., p. 89.

⁵²⁷ Ibid., p. 91.

prédominance de la juxtaposition. Les exemples qui suivent, illustrent ce que nous venons de dire :

« La rue de Cholen. Les lampadaires s'allument dans la lumière du crépuscule. Le ciel est déjà bleu du soir, on peut le regarder sans se brûler les yeux. »⁵²⁸

« Le chauffeur apporte le plateau. Il le pose sur la table. Grillades et soupes. Ils mangent. »⁵²⁹

L'absence de mots de liaison confère à la phrase une certaine liberté qui tient à l'écart par rapport à la norme de la grammaire française. Le sens demeure toutefois accessible, le lecteur devant seulement s'habituer à ces constructions. Dans un entretien avec Léopoldina Pallotta della Torre, Duras explique ainsi l'abolition de la linéarité :

M.D : C'est une rupture des automatismes du langage, une purification de l'usure du temps.

L.P.D.T : L'imaginaire du lecteur, son désir, ce que vous appelez sa « nostalgie de la fiction », qui ne sont plus emprisonnés ou saturés par la structure de la narration, seront libérés : non pas tant par une accumulation exagérée de détails, que par leur absence même.

M.D : Ce n'est que du manque, des trous qui se creusent dans un enchaînement de significations, des vides que peut naître quelque chose. »⁵³⁰

Le manque de description et d'explication dans l'écriture de *L'Amant de la Chine du Nord* est une technique très prisée par Duras et qui apparaît clairement dans ces pages aérées et ces paragraphes très courts accentués par les pauses – les silences ? – de la ponctuation.

Duras parle de rupture et de purification du langage. La rupture des automatismes du langage participe de cette autonomie nettement apparente et clairement revendiquée à travers des phrases libérées des règles grammaticales du français qui en auraient limité le sens. Cela montre que, moins canalisés, les mots conservent une fraîcheur originelle qui leur donne plus de sens et plus de musique. Le mot est prioritaire ; il détient à lui seul le pouvoir de faire ressortir le sens de toute la phrase et d'accroître son pouvoir significatif. C'est pourquoi nous pouvons dire que le rythme que Duras choisit aux dépens de phrases longues et structurées recèle en filigrane une esthétique de l'indicible qu'alimente la

⁵²⁸ Ibid., p. 96.

⁵²⁹ Ibid., p. 114.

⁵³⁰ Marguerite Duras, la passion suspendue, op.cit, p.

langue vietnamienne : « *Dans une langue où les indices formels manquent, le mot semble être une entité fluide qui échappe aux cadres théoriques rigoureux dans lesquels on veut l'enfermer.* »⁵³¹

Dans la langue vietnamienne, le mot est autonome avant d'être appréhendé dans ses relations sémantiques et syntaxiques avec les autres éléments de la phrase. Ainsi, aucune distinction de genre ni de nombre n'accompagne les noms et les adjectifs ; quant au verbe, il est souvent absent au profit d'un énoncé succinct mais flou. Ainsi, au lieu de dire « il pleut », c'est l'expression « ciel-pluie » qui est utilisée.

L'objectif de Duras est moins de rejeter la grammaire française que de renouer avec cette langue qu'elle avait parlée quand elle était enfant ; cela ressort de sa volonté de tout recommencer, de « se retrouver » :

« Il vient la chercher près de la porte. Elle est comme épuisée. Il la porte sur le lit. Elle ferme les yeux pour dormir, elle ne dort pas. Il la prend dans ses bras. Il lui parle en chinois. Ça la fait rire, toujours.

- *Chante-moi aussi en chinois.*

Il chante en chinois. Puis il pleure. Elle pleure avec lui sans savoir pourquoi. »⁵³²

Ici, l'enfant est à l'écoute de la langue chinoise, même si elle ne la comprend pas entièrement. Elle semble, par l'émotion de son amour mais aussi par cette langue qui lui fait rire et pleurer, une langue qui s'imprime poétiquement dans son existence. A la pension Lyautey, le chant en vietnamien est presque un rituel, ce que nous comprenons à travers ce passage :

*« Toujours les jeunes boys qui chantent au fond de la cour vers le réfectoire. Elles [l'Enfant et Hélène Lagonelle] écoutent les chants en vietnamien. Peut-être les chantonnet-elles tout bas avec eux en vietnamien. »*⁵³³.

Cette langue n'est ni étrangère et inférieure ; elle est comme fondamentalement existentielle. C'est une langue orale et populaire qu'elle n'écrit pas mais qu'elle écoute et chante constamment et spontanément. Cela explique pourquoi elle existe mais de façon

⁵³¹ Phu Phong Nguyen, *Le syntagme verbal en vietnamien*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Nguyen et Mouton & Co, 1976, p.19.

⁵³²ACHN, pp, 109-110.

⁵³³ Ibid., p, 93.

latente dans l'écriture de Duras ; elle est comme une musique qui rythme la phrase et lui restitue sa fraîcheur polysémique, entre inspiration et aspiration. Par conséquent « l'indicible » et la « purification » dont elle parle plus haut ne sont autres que cette incompatibilité entre le mot et la fonction référentielle qu'il doit toujours remplir, à savoir le dit et le non-dit qui fait alterner et juxtaposer le silence et le signe linguistique. L'entreprise de Duras trouve appui chez Meschonnic qui écrit :

« Cette relation entre la prosodie et le sujet, dont la poétique est l'écoute, suppose inséparablement une poétique et une éthique du sujet. Celle justement de sa fragilité. Tout ce qui advient au sujet advient à son langage, ce qui arrive à votre langage vous arrive à vous, et l'écoute de ces événements conteste le signe, avec tout l'enchaînement de ses paradigmes. »⁵³⁴

C'est dans l'écart entre ces deux langues qu'apparaît une forme de métissage linguistique très moderne et assez travaillée car il ne s'agit pas d'une créolisation de la langue française par la langue vietnamienne ; d'ailleurs, dans ce roman aucun, lexique vietnamien n'apparaît, mis à part les noms de lieux comme le Siam, Long-Hai et d'autres. Il s'agit plutôt d'un travail de réadaptation et de dépouillement de ces deux langues imbriquées qui sont données à lire et à entendre : le texte est bien écrit en français mais c'est un français contaminé par une âme et un esprit asiatiques :

« Une porte.

Il ouvre cette porte.

C'est obscur.

C'est inattendu, C'est modeste. Banal. C'est rien ».⁵³⁵

Dans cet exemple, se rapportant au premier rendez-vous de l'enfant avec son amant chinois et à sa première visite de ce qui sera leur nid d'amour « la garçonnière », la narratrice fait une description poétique et symbolique de la porte de ce lieu. Tout d'abord, ce petit texte est comme un extrait de poème où les mots ne sont pas très dépendants du contexte spatial ; ils sont présentés à l'état brut. « Une porte », c'est indéfini : s'agit-il d'une autre porte que celle de la garçonnière, une porte du devenir-

⁵³⁴ Meschonnic Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, op.cit, p. 155.

⁵³⁵ ACHN, p. 69.

métis ? Est-ce un passage conduisant à la mort ou à l'anéantissement parce que leur amour est souvent associé au verbe « tuer » ? « Une porte », c'est une métaphore spatiotemporelle et existentielle. Ce manque de précision est suivi de la juxtaposition de plusieurs termes séparés par la ponctuation : « obscur, inattendu, modeste, banal, rien », ce qui accentue l'aspect énigmatique et abstractif de cette description. Ces mots vont crescendo jusqu'au mot « rien » pour ne pas les dévaluer en les arrimant à des significations prédéterminées par le contexte. Chaque mot utilisé par la narratrice renvoie à un flux sémantique qui peut assurer une continuité ou une brisure avec le mot suivant. Si nous nous posons la question de savoir pourquoi c'est à la fois obscur et inattendu, les réponses que nous pourrions obtenir ne seront pas unanimes : l'obscurité peut concerner le manque de lumière et de visibilité ou bien peut révéler l'étrangeté de cette relation ; l'obscurité renforce cette attirance presque fantastique entre ces deux individus que tout oppose. Le Chinois est un homme riche ; il est amoureux de l'enfant mais il ne s'abstient pas d'avoir des relations sexuelles avec d'autres femmes. L'enfant, quant à elle, est pauvre ; elle ne cache pas les signes de sa misère. Elle n'est pas très attirante ; elle n'a que seize ans ; et le comble de cette situation, c'est qu'elle n'aime pas les Chinois pour des raisons que nous avons déjà citées mais exige d'avoir des rapports sexuels avec lui. Pour ce qui concerne le mot « inattendu », son sens est aussi fluctuant que celui du précédent. Ce qui est inattendu, ce sont la rencontre, la visite à la garçonnière, la relation interdite par la morale des blancs et l'état des lieux dans lesquels l'enfant pénètre. Le flou qui entoure le sens de ces termes vide progressivement le présentatif « c'est » en le réduisant à un simple son anaphorique qui rythme le texte. Cet exemple ainsi que bien d'autres dans le roman cherchent, à travers une plénitude formelle, prose et poésie à la fois, à rassembler la musicalité et la métaphorisation pour atteindre une perfection rythmique.

Ce mode d'appréhension absolue du mot que Duras s'emploie à mettre en œuvre émane de sa volonté, toujours renouvelée, d'imiter ce manque d'homogénéisation qui caractérise le monde, de saper cette description limitative de la lecture du texte romanesque. Cette plénitude illusoire qui dissimule le vrai travail de l'écriture, elle la conçoit ainsi :

« Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là. Et quittés aussitôt. »⁵³⁶

De plus, cette aversion pour la grammaire qui privilégie l'oralité et le rythme au détriment de la précision en laissant à l'interlocuteur de compléter la pensée est caractéristique de l'écriture vietnamienne et renvoie symboliquement à cette « enfance lointaine » incarnée par l'enfant qui ne possède pas de nom, contrairement aux autres personnages. Il en va de même pour « le Chinois » qui n'est désigné que par un qualificatif renvoyant à son origine géographique. Cela montre que l'écriture dans ce roman confère au texte un devenir-métis, oscillant entre deux langues adroitement imbriquées et traduisant une façon de renouveler la compréhension du texte et de l'ouvrir à d'autres perspectives d'études pouvant lui restituer ses différentes résonances. Le regard entre l'enfant et le Chinois crée

« un ailleurs protecteur, de pure immensité, lui, inviolable. Une sorte de Chine lointaine, d'enfance, pourquoi pas ? Et qui les protégerait de toute connaissance étrangère à elle. »⁵³⁷

Bien qu'elles soient nombreuses, les différences entre le Chinois et l'enfant ont transcendées par ce regard révélateur d'une certaine connivence. Il s'agit d'exister dans cet espace, sans doute imaginaire mais inaltérable et « inviolable » car les mots qui le décrivent sont libérés de toute idéologie. Ils sont posés mais isolés les uns des autres dans une écriture courante et abrupte qui, en les déversant, décroïsonne le champ sémantique du texte laissant entrevoir des réalités différentes de celles que le conflit entre les blancs et les jaunes laisserait supposer. Ce faisant, cet exemple peut être considéré comme une métaphore de cette langue courante, « de pure immensité... qui les protégerait » et qui va devoir écrire leur histoire à eux, indépendamment des préjugés historiques, comme l'explique Duras : « *C'est cette manière de montrer les choses sur la page, en passant de l'une à l'autre, sans insister ni expliquer.* »

L'histoire entre l'enfant et le Chinois commence dans ce regard flou et pluriel qu'il faut entendre et traduire sur la page en laissant le soin au lecteur de l'approfondir.

⁵³⁶ Duras Marguerite, *Ecrire*, Editions Gallimard, 1993, p. 71.

⁵³⁷ ACHN., p. 83.

III.1.1.3 En creux de la musique originelle

Assia Djébar est parmi les écrivains qui accordent une grande importance au patrimoine culturel car la langue qu'elle utilise – le français – ne peut renvoyer aux abysses de ses personnages, souvent tiraillées entre deux réalités différentes, la langue de l'expression et la langue des émotions. *Les nuits de Strasbourg* propose une écriture transfrontalière où le français, l'arabe, l'allemand, le passé et le présent se côtoient et s'affranchissent des frontières qui les séparent dans un récit qui va et vient entre fuite et errance, imposant au lecteur une structure polymorphique et plurivocale qu'il doit suivre avec beaucoup de concentration. Dans ce roman, l'écriture échappe aux normes grammaticales contraignantes et ouvre l'espace de la parole et de l'échange ; le signe linguistique est transgressé en vue de privilégier tout son pouvoir d'inventivité.

Le souci permanent de Djébar est de faire revivre la tradition et l'histoire de son pays, l'Algérie. Pour ce faire, comme nous l'avons déjà vu, elle recourt à l'introduction de scènes de douleur et de bonheur dans lesquelles la langue française se montre incapable de traduire le flot de souvenirs et d'émotions des personnages. Ces derniers sont confrontés à leur impuissance à exprimer leurs sentiments avec la langue de l'autre, souvent un ennemi du passé, un français ou un Allemand. La relation entre ces personnages risque de s'effriter sous le poids de la langue, premier facteur de désunion et d'incompréhension. Cependant, chaque personnage essaye de recréer, pour en faire un lieu de résistance, une troisième langue épurée et dénuée de tout concept manichéen du monde. En soliloquant, Theldja, s'adresse à son amoureux François, absent, en ces termes :

*« Ainsi, je vous parle, je vous cherche, je tends mon esprit vers vous et vers vos fantômes, mais l'important n'est pas là, François : ni dans la langue, ce français en moi qui coule, et qui malgré moi serait un vain miroir tendu vers le couple que nous formons ici, ni dans ce que je ne dis pas lorsque je vous fais face. »*⁵³⁸

Ce passage tiré de la fin du roman renvoie à cette impossibilité de dire l'amour en langue française, dont les mots demeurent non signifiants et inappropriés, tel un miroir qui ne peut renvoyer que des images irréelles, voire inexistantes. Par ailleurs, ce manque

⁵³⁸ LNS., p. 343.

d'effusion dans les expressions amoureuses, Theldja en est consciente et elle en fait le constat dès sa première rencontre avec son amant étranger ; cela suscite en elle une certaine résistance et elle avoue ne pas pouvoir tout dire. Face à une telle difficulté, Theldja tentera-t-elle de soumettre la langue de l'autre à sa subjectivité ?

Nous n'aborderons pas dans « En creux de la musique originelle » la problématique de la langue française comme langue du colonisateur ni la dichotomie à laquelle ont dû faire face les écrivains et leurs personnages romanesques et qui leur a souvent imposé disparition, mutisme et torture. Nous essaierons de voir plutôt comment l'auteure a créé une écriture du décentrement qui décrit la naissance de l'espoir chez les personnages, une écriture qui s'inscrit dans « l'entre-deux » et qui conjugue adroitement le rôle et la fonction de l'oralité et de l'écriture. L'exposé de la situation linguistique des personnages va nous amener à faire l'analyse des enjeux historiques, idéologiques et sociétaux de la langue de l'entre-deux.

Les rencontres avec François constituent pour Theldja un exécutoire et une catharsis pendant lesquels tout son être est mis à l'épreuve. Elle fait de ses nuits d'amour un lieu de quête, d'échange et de vérité. Parce que changeant volontairement d'hôtel pendant neuf nuits, Theldja et François apprécient ce jeu où ils sont des nomades et des aventuriers à la recherche du plaisir et de la réconciliation avec eux-mêmes, avec ceux qui les ont précédés et avec leur patrie. Ainsi, lors de sa visite qu'elle rend à son ami Eve-Hawa, Theldja écoute une ancienne chanson marocaine intitulée *La complainte de la bougie* qui dit :

*« Pourquoi, o mon aimée, pleures-tu
Pareille à ma bougie qui lentement s'écoule
Pourquoi... ? »*

Issue d'une musique populaire, d'origine andalouse, cette chanson éveille le plaisir de Theldja, la transporte dans un autre lieu, chez elle, en retrouvant la langue arabe, la seule qui puisse parler de ses sentiments, de la tendresse comme de la mélancolie. Cette langue a le pouvoir d'explorer l'intimité féminine, de rapporter la parole du passé, une parole poétique et subjective, dans le moment présent, engageant le personnage de Theldja dans une réflexion sur le couple qu'elle forme avec François.

« Un étranger ? C'est-à-dire quelqu'un que je ne pourrai aimer ainsi, au creux de cette beauté de ma langue d'enfance ! ...Me retrouver au plus profond de moi-même, en me donnant, en m'anéantissant !... »⁵³⁹

Dans cet extrait, nous retrouvons le conflit ancestral, souvent repris dans les romans de Djébar, à savoir le conflit existentiel entre la langue française et la langue maternelle, « l'arabe et le berbère », souvent incarné dans l'oralité. En effet, le personnage s'exprime en langue française, une langue qui lui ouvre la voix de la mémoire et lui permet de reconstruire le monde de son enfance et d'évoquer en même temps, non sans nostalgie, cette étape perdue où il baignait dans l'oralité de la langue maternelle. Il se trouve cependant confronté à l'impossibilité d'aimer dans cette langue (« *Je ne pourrai l'aimer* ») et de se dévoiler entièrement face à cet « étranger ». Malgré toutes les tentatives faites à travers le corps et le regard, comme nous l'avons déjà vu dans la deuxième partie de notre travail, il existe une altérité inébranlable, celle de l'oralité. La langue maternelle est la langue de l'univers affectif, un substrat profond et complexe ; elle est symbolisée par l'expression « en m'anéantissant » que Theldja utilise pour montrer cette distance colossale, voire cet abîme qui existe entre les deux langues. C'est dire que l'enveloppe de la langue demeure la seule chose que l'autre ne puisse lui subtiliser ou la soumettre à son gré. Sans l'oralité, il n'y aura jamais de dévoilement ni cet élan vital de l'amour, aussi intense et violent soit-il, pour parler de soi-même. La narratrice fait comme une découverte dans ce passage ponctué d'une interrogation et de points d'exclamation ; elle ne peut s'empêcher de témoigner de sa faiblesse et de son incapacité à s'écrier dans la langue de l'autre, la langue française.

L'oralité est très présente dans ce texte ; elle n'apparaît pas comme une parole refoulée mais comme une réalité assumée et revendiquée. Malgré les incompréhensions entre les locuteurs, le discours continue à développer le fil de la pensée :

« Soudain un seul vocable tendre, de velours en deux temps ; le même répété, modulé. Un mot arabe qui va, qui vient. Le plaisir dans lequel elle ne veut pas se noyer fait vibrer ce mot-appel, ce mot-oiseau qui frémit, qui s'ébroue, exhale et retient pourtant le désir affolé de l'amante : « ta...inta ». Comme un rythme d'horloge qui peu à peu s'affole. Le mot d'amour, plein à craquer, se coagule dans la bouche de Theldja. L'emplît.

⁵³⁹ Ibid., 107.

S'élanche, tournoie au-dessus de leurs visages, revient en vrille et s'épuise, se ratatine...Le mot arabe de tendresse qu'elle répète, mais sans force, leur a insufflé son tonus. »⁵⁴⁰

Ce mot arabe, « inta », qui ponctue la sixième nuit d'amour entre François et Theldja, n'est autre que l'équivalent de « toi » en français. Ce mot, Theldja l'avait répété tout au long de leurs ébats, incessamment, jusqu'à ce qu'il devienne presque éternel, imposant et imposé entre ces deux corps enlacés où la jouissance physique a cédé la place, ne serait-ce que momentanément, à un autre type de jouissance, la jouissance spirituelle et mentale. Les mots procurent assurance et dissipent ce sentiment d'étrangeté que ressent Theldja à l'égard de François. De ce fait, elle renoue avec sa langue maternelle et s'octroie ainsi le droit de l'aimer selon un autre imaginaire, celui de sa langue maternelle. « Inta » constitue un dévoilement du personnage qui ne pouvait vivre cette extase que dans la langue maternelle ; il réagit violemment et tente d'apprivoiser l'autre et de le soumettre à son propre désir, désir de le posséder et de le dominer pour réduire cette distance ou cet éloignement historique et linguistique qui les sépare :

« [...], elle accueille l'homme en rut et le repousse et le reprend, tandis que sa voix scande le mot inlassable « inta » [...], une chasse plutôt dans le tumulte et un dialogue affronté... »⁵⁴¹.

Le retour à la langue maternelle à travers ce petit mot a permis à ce personnage féminin de s'assumer et de céder au désir de considérer cet étranger comme l'un des siens. Les mots « rut, repousse, inlassable, chasse » témoignent d'une intensité et même d'une douleur qui accompagnent ce rapport sexuel, qu'on peut qualifier de nouveau car il est pratiqué dans la langue des origines. Il y a l'amour mais aussi la langue de l'amour qui demeure intraduisible et refuse la soumission à une autre langue, rejetant ainsi le monolinguisme de l'autre. Theldja essaye de faire persister ce mot en attirant l'attention de son amant, avec défi et autorité pendant ce « rut ». Peut-être Theldja pense-t-elle à la guerre pendant ce rapport, ou peut-être tente-t-elle de s'imposer et d'imposer sa langue dans ce présent. Le mot « rut » connote un aspect sauvage et euphorique de l'acte amoureux. Dans cette atmosphère, les deux amants se trouvent en position de duel. Theldja ne veut pas relâcher la bouche de François ; elle y met toute son énergie et l'emplit de son mot arabe tandis que lui marmonne un mot, peut-être français, qui atténue

⁵⁴⁰ Ibid., p. 270.

⁵⁴¹ Ibid., p. 271-272.

momentanément le plaisir de sa compagne. Toutefois, François ne résiste pas face à l'acharnement de Theldja qui relance l'attaque avec ce mot « précieux et rare »⁵⁴². Ce désir est bien expliqué par Assia Djébar dans un entretien avec Lise Gauvin :

*« Donc je n'ai jamais pu dire l'amour en français, ni les prémices du désir ni la tendresse de l'après-désir : tout cela pour moi le français n'en rend pas compte de par sa chair et de par sa sonorité. Parce qu'avec tout Français, je partageais une histoire d'amour et de mort, non pas d'amour mais d'affrontement »*⁵⁴³

Cet affrontement justifie la violence et l'autorité que Theldja déploie dans ses actions. Nous remarquons la prédominance du pronom personnel « elle » dans ce récit ; cela signifie qu'elle a pris le dessus sur son partenaire. Du coup, François se trouve pris d'assaut, dominé par un seul mot arabe : « *Elle s'empare encore de sa bouche. Elle maintient aussi le sexe de l'homme en elle, en lui ceinturant le dos de ses mollets croisés* »⁵⁴⁴. En effet, cette violence physique témoigne de la violence et de la sincérité des émotions et du plaisir ressentis par Theldja à l'heure où elle décide de parler sa langue, la seule langue permettant l'extase dans l'amour. Au terme de cette aventure à la fois érotique et culturelle, et tout particulièrement à la neuvième nuit, naît un mot hybride, formé de deux origines ; il s'agit du mot Alzagérie. Un mot qui télescope deux pays, voire deux imaginaires. Irma l'orthophoniste tente d'en interpréter ainsi les sonorités qu'elle perçoit :

*« Alsace, Algérie : les deux mots tanguaient soudain. Elle leur trouva une résonance commune, une musique qui semblait les accoupler, à moins que ce ne fût plutôt une même blessure ancienne, des cicatrices en creux qui, conjuguées, risqueraient de réapparaître...Oui, vraiment, une algie sourde les reliait ; Alsace, Algérie. Irma murmura, du bout des lèvres ces deux noms de pays, de terroir noir, lourd d'invasions, de ruptures ou de retours amers... »*⁵⁴⁵

Entre l'Alsace et l'Algérie existe une musique commune celle de l'exil et de la nostalgie qui tiraille leurs habitants. Irma semble oublier momentanément le passé colonial, fait de violence, de vol et de viol qui lie l'Algérie à la France pour se concentrer

⁵⁴² Ibid., p. 272.

⁵⁴³ Entretien, Assia Djébar et Lise Gauvin, « Territoires des langues. » in, *Littérature*, n° 101, 1996, p. 75

⁵⁴⁴ LNS., p. 271.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 285.

sur une partie de la France, l'Alsace, dont le sort n'est pas si différent de ce que la France a fait subir à ses colonies. Cette « algie » que l'Algérie et l'Alsace partagent provient de cette intolérance que l'homme peut témoigner face à l'autre et dont Djébar a voulu montrer les conséquences fatales dans le devenir de l'être humain. Irma, un personnage victime de l'intolérance et du rejet, tente de faire une analyse critique de l'intériorité des sujets algériens et alsaciens, une analyse qui éclaire le lecteur sur les raisons de la déterritorialisation choisie par Djébar. Invasions, ruptures et retours amers résument les enjeux de la spatialité dans ce roman.

Theldja, personnage lumière dans le texte, crée Alsagérie, un mot de l'entre-deux, issu également d'une relation extra conjugale illicite, « zina » en arabe. Ce mot est prononcé par Theldja qui voulait répondre à François et lui expliquer la présence de la lettre « Z » au milieu du mot Alzagérie, une manière de montrer une certaine compatibilité qui pourrait exister dans ce couple d'étrangers que l'histoire de la guerre sépare de façon presque définitive :

« Le Z dans mon alphabet d'enfance n'est pas pourtant une trace de souffrance, non. Cette consonne annonce la beauté et l'éclat : z comme « zina ». Zina, adjectif signifie belle ; comme substantif, il désigne l'accouplement. Il y a donc un couple dans « Alzagérie », un couple heureux, un couple faisant l'amour. »

Le son « z » qui relie l'Algérie et l'Alsace renvoie, selon Theldja, par le fait qu'il entre dans le mot « zina », à la beauté et à tout ce qui est destiné à l'embellissement. Peut-être Theldja a-t-elle découvert que sa relation avec l'autre peut se lire à travers la souffrance et l'amertume du passé mais aussi à travers la beauté de l'amour et de l'échange. Cependant, le terme de « zina » signifie aussi avoir des relations sexuelles avec un autre homme que son mari. Cet acte est considéré par l'Islam comme un péché dont la seule punition est la lapidation de ceux qui l'ont commis. Ce mot revêt donc deux sens antinomiques : il réunit la beauté et l'interdit, le sublime et l'ignoble ; « Zina » comme beauté et comme interdit. « Zina » comme effraction est à l'image de cette relation entre une Algérienne et un Français, une relation qui rouvre les plaies du passé pour les cicatriser car le plaisir sexuel ravive la mémoire des deux amants mais leur permet aussi de se débarrasser des fantômes du passé. Par ailleurs, le choix d'un mot arabe et non français pour justifier l'intrusion de la lettre « z » dans Alzagérie souligne l'écart entre les deux langues en présence ; par ce choix, Theldja s'éloigne volontairement de la langue

française et de sa syntaxe rigoureuse. Elle tente donc de tricher et, cette fois-ci, c'est une sonorité qui lui a permis de faire revivre tout l'imaginaire du Maghreb.

L'influence de la tradition orale dans *Les Nuits de Strasbourg* est décelable à plusieurs niveaux du récit. D'autres exemples pourraient montrer cette hybridité discursive qui vise, comme nous l'avons dit plus haut, à déjouer la prééminence de la langue française.

Les personnages du roman ne sont pas tous des Français et, par conséquent, ils n'ont pas une bonne maîtrise de cette langue. La Marocaine Touma et l'Allemand Hans sont initiés au français par leur entourage, notamment par Eve-Hawa qui est une juive algérienne qui a appris à parler français. Leurs paroles manquent de cohérence et d'intelligibilité ; il s'agit très souvent d'une traduction littérale de la langue maternelle. Il s'établit alors dans le texte une interaction entre l'oral et l'écrit, entre un français conventionnel et un français non-conventionnel ; le cas de Hans et de Touma est représentatif de ce décalage linguistique. Etant allemand, Hans, l'amant d'Eve, essaie d'apprendre à parler le français et l'arabe. D'ailleurs, en bon élève, il arrive à distinguer quelques termes arabes utilisés par Mina, la voisine : « Kelb, el ouled ! el bent ! », et demande davantage de phrases arabes. L'insertion de ces mots produit un effet exotique en plaçant côte à côte deux codes différents qui poussent le lecteur à s'interroger sur les effets artistiques et culturels engendrés par cette pratique. Outre ces mots arabes, il y a les propos de Touma qui créent également un effet de contraste en rompant avec le français académique qui est utilisé dans la majeure partie de la narration :

« J'veux pas, vous, être dérangé par elle ! Vous, fatigué par le voyage ! »⁵⁴⁶

« Ali, comme toi, continue Touma, avec un sursaut. Très beau ! Toi, blond, lui, cheveux noirs, grands yeux noirs ! Ali, noir ! »⁵⁴⁷

Nous remarquons dans ces deux extraits que la langue de Touma est entrecoupée par une ponctuation expressive qui épouse le mouvement spontané de sa pensée. Cette langue triviale « cassée » imite la parole quotidienne. Ce discours, issu de l'oral, est lié étroitement aux stéréotypes et témoigne de la relation qu'entretient le sujet avec la langue qui domine en lui. Van Den Heuvel, dans son ouvrage *Parole, Mot, Silence*, estime que

⁵⁴⁶ Ibid., p. 140.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 141.

« Trivial n'y désigne pas simplement le « commun » ou le « grossier », mais un fonctionnement particulier de systèmes de codes culturels au niveau du processus de la communication. Est trivial le texte qui tend par tous les moyens discursifs mis en œuvre, à « parler » comme le public, à satisfaire aux besoins latents de celui-ci, à correspondre au mieux à son « horizon d'attente »⁵⁴⁸

Cela montre que cette trivialité dans les dires de Touma, et qui se poursuit d'ailleurs jusqu'à la fin de sa conversation avec Hans, présente un enjeu à la fois culturel et idéologique par lequel Djébar décloisonne les frontières entre l'écrit et l'oral et offre à l'écriture la possibilité d'être hybride. Le glissement de l'écrit vers l'oral ou vers la langue de l'autre, qui ne traduit pas l'imaginaire et la pensée, est lié également à l'état du locuteur. En effet, les implications émotionnelles du personnage le poussent vers le verbal qui apparaît dans l'utilisation des mots de nature différente, dans la désarticulation des propos, dans la progression anarchique et même dans l'assemblage de différents registres. Nous pouvons retrouver tout cela dans les expressions utilisées par Hans :

« Hans voudrait s'exclamer " Ça suffit ! Arrête ! " Il trouve soudain les mots arabes "yakfi, yakfi, lalla" ; il les lui dirait d'une voix grave, d'une voix désespérée. »⁵⁴⁹

La vue de Hans rappelle à Touma son fils Ali né en Algérie pendant la période de la colonisation française. Elle évoque la guerre de l'Algérie parce qu'elle sait que son voisin, Hans, n'est pas Français ; elle cherche peut-être sa compassion. Touma se trouve happée par un souvenir douloureux, l'assassinat d'Amar Aichi. Elle est transportée en Algérie, au douar, en une journée d'été, et elle débite l'événement comme si elle jouait une pièce théâtrale. L'émotion est telle que ce personnage paraît comme hanté par les fantômes du passé. Hans ne trouve pas d'autre mot pour la calmer que « Yakfi » avant de la secouer pour qu'elle se réveille.

L'intérêt de cet exemple est de montrer que l'utilisation des mots arabes ou étrangers dans la langue de la narration, qui est souvent une langue étrangère pour l'auteur, ne constitue ni un écart discursif ni une rupture dans l'histoire mais que, bien au contraire, elle attire l'attention du lecteur sur cette disparité communicationnelle qui favorise la parole de chaque personnage.

⁵⁴⁸ Van den Heuvel P., *Parole, Mots, Silence, pour une poétique de l'énonciation*, Editions José Corti, 1989, p. 55.

⁵⁴⁹ LNS., p. 144.

Les mots de l'oral, ou « skaz »⁵⁵⁰ comme les qualifient les formalistes russes, instaurent une communication interne au texte en créant des imaginaires aussi différents que multiples. Cela montre que le récit devient une figure de la pluralité à travers les variations qu'il propose dans le texte et les interventions des différents interlocuteurs appartenant à des ethnies diverses. Cela peut produire un phénomène d'interférence textuelle qui, loin de réduire l'importance poétique et artistique du texte, fait mieux ressortir certains clichés ou stéréotypes propres au langage quotidien. Nous pouvons par ailleurs considérer cette technique comme un acte subversif qui restitue au texte le pouvoir de la parole et des lieux de l'oralité dont la langue écrite ne peut rendre compte. Prenons l'exemple suivant pour illustrer cela, en l'occurrence les paroles prononcées par Touma après l'arrestation de son fils Ali qui a assassiné son ex-compagne, Jacqueline :

« Touma ne pleurait pas. Elle m'a parlé en arabe, puis en chaoui – bien que j'aie tendance, ces dernières années, à oublier le berbère chaoui ! Elle m'a fixé et a dit d'une voix rauque :

*- Fille de ma terre ! ...— elle s'est tue, puis a murmuré des lambeaux de prières. Elle a ajouté, d'un ton lyrique : Dieu a choisi de me frapper encore, loin, si loin de la terre de mes pères. »*⁵⁵¹

Cet extrait est écrit, certes, en langue française mais il s'en écarte par plusieurs aspects. Il est traduit de la langue maternelle, le « chaoui », sans aucune modification, ce qui peut rendre la phrase incohérente et confuse pour un lecteur français. Tous les éléments constitutifs des propos de Touma renvoient à un univers exotique. La première expression, « fille de ma terre », est la traduction d'une expression largement utilisée au Maghreb pour désigner un compatriote ou quelqu'un qui a les mêmes origines que nous. L'interruption de la phrase par des prières – qui ne sont pas rapportées – signale la piété du personnage. Cela ne renvoie clairement à la religion musulmane mais nous aide du moins à cerner le caractère et l'attitude de Touma face à ce drame, surtout que la suite de son discours traduit sa résignation : « Dieu a choisi de me frapper encore, loin, si loin de la terre de mes pères ». Cette dernière phrase constitue également un transfert direct de la langue arabe et exprime la thématique du fatalisme et de la fatalité dans laquelle baigne

⁵⁵⁰ Van Den Heuvel, dans *Parole, Mot, Silence*, cite Todorov Tzvetan, qui définit le « skaz » ainsi : « un récit expressif direct, dans lequel la construction est fondée sur le ton de la narration », op.cit, p. 52.

⁵⁵¹ LNS, p. 335.

une catégorie de la société maghrébine. Le verbe « choisir », dans ce contexte, est très significatif, car il implique comme une punition, comme un aboutissement inévitable de cette fuite hors du pays d'origine. C'est en fait une phrase d'emblée banale mais qui suscite la curiosité du lecteur par son oralité et par le système de relations qu'elle déploie au sein du texte. En cela, ce fragment textuel représente à la fois un paradigme culturel, une déviation stylistique et un enrichissement sémantique qui éloignent le texte du discours dogmatique.

Les Nuits de Strasbourg offre une structure du plurilinguisme où chaque langue représente un pan de l'histoire. Le texte rend compte de cette histoire multiple où la langue effleure constamment la mémoire de la guerre. Ainsi, comme manifestation intrinsèque de l'oralité, le chant auquel nous pouvons attribuer le cri et le rire, respectivement la souffrance et le bonheur, parcourt le texte comme une émanation de l'ipséité. Il constitue un espace de parole très varié : chants liturgiques, lamentations et glorification des combattants. Cela montre que cette pratique a une valeur cathartique parce qu'elle aide les sujets à revivre le passé comme une expérience authentique de l'essence même de l'être. Dans le chapitre précédent, la mère amère, Theldja, était conviée à un concert par Irma et Karl, des amis d'Eve ; elle avait écouté une cantate d'un Khmer :

« C'était une cantate de Maurice Ohana : un chœur de douze voix déclamaient un sonnet de Louise Labé ! Elle fredonna : Ô beaux yeux bruns, ô regards destournez, ô chaus soupirs...⁵⁵² ».

Il s'agit d'une plainte qui rappelle aux Khmers un douloureux souvenir, celui du génocide perpétré contre eux lorsqu'ils furent déportés et assassinés en 1975. Theldja est très touchée par cette histoire et ce désir de vouloir ressusciter tout le patrimoine culturel, voire toute une existence, à travers le chant ou l'oralité, elle dit à Eve :

« Je t'en prie, Eve, ce qui me tourmente, c'est cela, la « musique détruite », celle de tout un peuple, durant des siècles !... Disparue irrémédiablement, vraiment ? ... Il a ajouté qu'il travaille depuis trois ans, qu'il commence enfin par recueillir quelques éléments. »⁵⁵³

⁵⁵² Ibid., p. 274.

⁵⁵³ Ibid., p. 275.

Cette « musique détruite » est le chant des aïeux khmers où sont transcrites leur réalité et leur existence. En se penchant sur son étude, le musicien réanime le passé et la voix de son pays occultée depuis des années ; il ressuscite le chant comme instance de révolte et de survie. Ce faisant, ce musicien cambodgien entreprend à la fois une cure thérapeutique en réalisant cette confrontation avec le passé et en imposant la langue de sa culture qui apparaît comme seule arme de lutte contre l'oubli. Ici se manifeste le rôle du chant comme parole indélébile, résistante, qui est à la fois corps et voix d'un peuple qui a disparu mais qui existe dans un hors-temps, un temps immortel. A cet égard, Blanchot souligne que le poète peut traduire l'absence en une présence éternelle ; il écrit :

« [...] N'est-il pas un autre traducteur, un autre espace où les choses cessent d'être visibles pour demeurer dans leur intimité invisible ? Certes, et nous pouvons lui donner hardiment son nom : ce traducteur essentiel, c'est le poète, et cet espace, c'est l'espace du poème, là où il n'y a plus rien de présent, où au sein de l'absence, tout parle, tout rentre dans l'entente spirituelle, ouverte et non pas immobile, mais centre de l'éternel mouvement. »⁵⁵⁴

Ce chant, ou cette poésie khmère, dans le texte de Djébar transfigure la réalité et la rend vivante, même si elle est invisible. Les deux expressions de Blanchot « entente spirituelle » et « éternel mouvement » traduisent cette énergie de la parole qui crée un espace de transcendance loin de la fugacité des événements ; elle ne constitue pas uniquement un retour vers le passé mais elle permet aussi de retrouver cette harmonie existentielle que le temps a éparpillée dans l'angoisse et la douleur de la séparation. A travers le chant, ce musicien khmer milite pour la reconnaissance des siens et la reconstitution de leur voix et de leurs origines.

Le poids de l'oralité est aussi abordé dans le roman de Canetti Elias, *Les voix de Marrakech*, qui a été traduit en plusieurs langues. Ainsi, sans jamais être allée au Maroc, Irma paraît très sensible à l'évocation de Marrakech par Eve et Theldja et, au lieu de s'attarder sur l'inventaire des lieux, elle s'attarde sur un phénomène très original décrit par Canetti, le cri des aveugles. Ce cri est un chant déclamé en arabe par un groupe de mendiants aveugles sur la place Djemaa el Fna. Ce qui est intéressant dans cette expérience, c'est que l'écrivain, qui ignorait tout de la langue arabe, a appris pas mal de mots en écoutant cette plainte ; c'est ainsi que « [...] Canetti découvre qu'au moins

⁵⁵⁴ Blanchot M., *L'espace littéraire*, op.cit, p.182.

un mot arabe, grâce à la répétition de la prière, il le comprend, Allah, Allah !⁵⁵⁵ ». La voix de ces aveugles attendrit cet écrivain, pourtant étranger au pays, et le hante par des je ne sais quoi qu'il ne pouvait expliquer jusqu'au jour où il a entendu son nom prononcé par un juif marocain avec, bien entendu, une sonorité nouvelle mais révélatrice. Ce que Canetti a entendu dans cette voix a eu sur lui un effet absolu ; c'est toute son existence qui s'en est trouvée ébranlée : « *Ce marocain parlait à l'écrivain comme s'il avait été un aïeul ressuscité : le son en la langue arabe, pour Canetti, avait reproduit l'exact bruit originel !...⁵⁵⁶* » .

Ce bruit originel pourrait expliquer l'intérêt que porte Canetti au chant des aveugles, une vibration profonde qui le saisit à chaque fois qu'il entend le mot Allah. Canetti était issu d'une famille arabe immigrée en Europe depuis des siècles mais, malgré la distance temporelle et spatiale dont a résulté cette longue séparation, la substance était restée là, enfouie, immatérielle, en attente d'un stimulus pour refaire surface et reprendre vie.

111.1.2.3 L'Afrique se conte

« Je veux écrire [...] pour que les mots ne soient plus les esclaves de l'argent, pour qu'ils ne salissent plus les murs et le papier, pour que tout soit comme avant [...] pareil au temps où il n'y avait pas encore de mots sur terre [...] Je veux écrire pour une vie nouvelle.⁵⁵⁷ »

Le Clézio, *L'inconnu sur terre*.

Dans *L'Africain* de Le Clézio, la voix du texte se met en place pour témoigner d'un attrait pour la culture orale et les mythes dans le but de retrouver cette parole originelle. Le texte devient l'émanation d'une réalité quotidienne et matérielle, vibrant richement par sa culture, son histoire et ses valeurs sociales. A l'instar de Djébar et de Duras, Le Clézio a su conserver l'altérité de ce continent en se penchant tout simplement sur les éléments qui font son identité. Il tente de restituer le son originel du continent

⁵⁵⁵ LNS., p. 180.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 181.

⁵⁵⁷ Le Clézio J. M. G., *L'inconnu sur la terre*, Gallimard, 1978, p. 312.

africain mais, en l'absence de rythme et de mots relatifs à la langue utilisée en ces lieux qu'il a habités, comment va-t-il libérer la parole des Africains ?

Organisé en chapitres, ce roman rend compte, à travers les titres choisis, d'une volonté de restituer la différence du point de vue représentatif du continent Africain. Ce que nous lisons comme titre – corps ; termites, fourmis, etc. ; l'Africain ; de Georgetown à Victoria ; Bansa, Ogoja de rage ; l'oubli – sont des titres qui interrogent la vie humaine au sein de la nature, une interrogation pas aussi simple qu'elle paraît car elle fait parler une collectivité anonyme, avec ses arts et ses mythes populaires longtemps considérés comme des excentricités. Certes, *L'Africain* est un roman moins volumineux que les deux autres mais l'image qu'il renvoie est palpable et ne laisse pas le lecteur insensible à sa réalité.

L'histoire du roman se déroule en Afrique, un pays à la culture orale. Dans cette autobiographie, le narrateur adopte une écriture silencieuse et très révélatrice qui commence d'ailleurs par un aphorisme : « *Tout être humain est le résultat d'un père et une mère* », une façon assez banale pour parler d'une vérité générale. Le ton de la narration est énoncé dès le début ; il est instantané et libéré du conformisme de l'explication rationnelle des faits et des gestes humains. Cette simplicité, voire cette incohérence dans la narration des faits, est aussi présente chez les deux autres auteurs. Les trois romanciers privilégient ce jeu où la voix narrative est toujours suivie, hantée, renforcée par une autre qui ne relève pas nécessairement du même registre ni du même imaginaire. Après d'autres, c'est au tour de Le Clézio de donner la parole à l'Afrique, dans des conditions qu'il décrit ainsi :

« Puis j'ai découvert, lorsque mon père, à l'âge de la retraite, est revenu vivre avec nous en France, que c'était lui l'Africain. Cela a été difficile à admettre. Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre. En souvenir de cela, j'ai écrit ce livre⁵⁵⁸.

Pour essayer de comprendre et d'expliquer la métamorphose de son père ainsi que la sienne, Le Clézio va vers une quête des origines à travers des éléments, peut-être

⁵⁵⁸ L'AF., p. 9.

atypiques pour quelqu'un qui est à la recherche de son père : il va raconter sa vie en Afrique du sud.

Cette quête de la figure paternelle est en véritable symbiose avec la nature ; les souvenirs du narrateur sont constitués des impressions qu'il avait gardées de son passage en Afrique. Il y a dans ce court roman un voyage au cœur de la nature et une connaissance de l'essence humaine dont les principaux agents sont le goût, l'odorat et l'ouïe. Le premier contact avec ce continent, l'Afrique, laisse au narrateur une impression d'étrangeté et de puissance alors qu'il n'était qu'un enfant. Il sent en lui une transmutation et une délivrance de son être, ce qu'il n'a jamais ressenti en France ; il découvre ainsi une réalité autre que celle qu'il avait vécue précédemment. Dès lors, nous comprenons l'usage presque fanatique du verbe « se souvenir », repris plus loin par la phrase : « *Ce que je recevais dans le bateau qui m'entraînait vers cet autre monde, c'était aussi la mémoire. Le présent africain effaçait tout ce qui l'avait précédé.* »⁵⁵⁹. Recevoir la mémoire comme renaissance et comme expérience mythique attise chez le narrateur ce besoin de raconter et de positiver le pouvoir de ce continent. Tout ce qui s'est présenté à ses yeux est de l'ordre des légendes ; les rivières, le vent et les insectes ont acquis une autorité sur le monde devenant des symboles qui orientent la vie des hommes, comme il le précise dans ce passage :

*« C'est ici, dans ce décor, que j'ai vécu les moments de ma vie sauvage, libre, presque dangereuse. Une liberté de mouvement, de pensée et d'émotion que je n'ai plus jamais connue ensuite. [...] Alors les jours d'Ogoja étaient devenus mon trésor, le passé lumineux que je ne pouvais pas perdre. »*⁵⁶⁰

Cette vie de liberté et d'élan était devenue un acquis, un héritage digne d'être perpétué et conté parce qu'il symbolise toute une humanité restée loin de l'individualisme occidental. De ce fait, le narrateur s'érige en conteur de la tradition et de la mémoire collective africaine. Son récit n'obéit pas à une chronologie précise ; la narration est centrée sur les différents visages de l'Afrique qui apparaît comme un lieu mythique. A la lecture de ce texte, la première impression est que l'écriture est très spontanée, qu'elle suit l'aventure du narrateur « enfant » et celle de son père, tout en s'attardant sur

⁵⁵⁹ Ibid., p. 16.

⁵⁶⁰ Ibid, p. 24.

l'évocation de la culture africaine, d'où l'introduction des photos qui révèlent le patrimoine folklorique de ce continent. La voix du narrateur, devenue parole du conteur, joue le rôle de médiateur entre les lecteurs et le monde représenté. Le Clézio accomplit de ce fait un devoir de transmission qui l'oblige à suivre une présentation thématique ; chaque chapitre du roman renvoie à un aspect de la culture et de l'oralité africaines. La cohérence, dans ce cas, ne tient pas uniquement de la chronologie des faits mais du plaisir et de l'enthousiasme exprimés à la présentation des multiples éléments de ce nouveau monde et de sa culture. Ainsi la fonction qu'assigne Le Clézio à l'écrivain, c'est le rôle de « faiseur de paraboles » : « *Il me semble que les romans qui racontent une histoire coïncident le plus avec la nécessité d'écrire, qui est celle du mythe* ». ⁵⁶¹

Le processus de mythification de cette histoire apparaît d'emblée dans la présentation du paysage, des forces dominantes de la nature et des rites africains avant celle du personnage du père, ce que justifie la phrase suivante : « *La réalité était dans les légendes* » ⁵⁶². La description indique un univers primitif mais également très imposant à l'exemple des rivières, des fleuves et des termites. L'histoire des termites, dans le deuxième chapitre intitulé « Termites, fourmis, etc. », constitue une démonstration de ce monde mythique et symbolique dans lequel vivent les indigènes. De même, le narrateur ne manque pas, dans sa présentation de ce monde, de créer un suspens à travers l'usage des hyperboles :

« [...] il y avait des châteaux. Le long d'une aire dénudée et sèche, des pans de murs rouge sombre, aux crêtes noircies par l'incendie, tels les remparts d'une ancienne citadelle. De loin en loin, le long des murs, se dressaient des tours dont les sommets paraissaient becquetés d'oiseaux, déchiquetés, brûlés par la foudre. Ces murailles occupaient une superficie aussi vaste qu'une ville. Les murs, les tours étaient plus hauts que nous. Nous n'étions que des enfants mais, dans mon souvenir, j'imagine que ces murs devaient être plus hauts qu'un homme adulte, et certaines des tours devaient dépasser deux mètres. Nous savions que c'était la ville des termites. » ⁵⁶³

La dénomination de ce lieu par la ville des termites lui octroie un aspect symbolique digne des contes merveilleux où tous les éléments de la nature sont

⁵⁶¹ Le Clézio., J.M.G, in *Le magazine littéraire*, mai 1986, p. 96.

⁵⁶² L'AF., p.21.

⁵⁶³ Ibid., p. 31.

personnifiés en des figures allégoriques du bien et du mal. Le lexique (« châteaux, citadelle, les tours... ») est assez représentatif de l'immensité du lieu, comparable à ce qu'auraient fait des humains ; il semble presque constituer une partie de l'identité sociale des Africains. D'ailleurs, le narrateur et son frère étaient les seuls qui s'en prenaient à ces fourmis alors que les autres enfants comprenaient et acceptaient la coexistence avec ces êtres vivants. En effet, avant d'en venir à cette vie pacifique entre humains et insectes, la société africaine avait préparé ce terrain d'entente en instaurant les termites comme une partie intégrante de leur survie : ce sont des dieux. Ils font partie des légendes fondatrices de leur culture, longtemps colportée par des conteurs, des griots ; les enfants africains ne les attaquent donc pas :

« Les enfants du village n'étaient jamais avec nous quand nous partions détruire les termitières. Sans doute cette rage de démolir les aurait-elle étonnés, eux qui vivaient dans un monde où les termites étaient une évidence, où ils jouaient un rôle dans les légendes. Le dieu termite avait créé les fleuves au début du monde, et c'était lui qui gardait l'eau pour les habitants de la terre. Pourquoi détruire sa maison ? »⁵⁶⁴

C'est à travers les légendes rapportées dans les contes que les anciens lèguent le savoir aux plus jeunes. Le conte déploie et fait durer ce réseau de communication entre les individus qui s'en inspirent pour tirer des leçons de morale. Nous pouvons aussi percevoir cette intention moralisatrice chez le narrateur, qui fait de son histoire un conte digne des fables parce qu'il recèle des leçons de morale tirées du séjour en Afrique. Soumis à l'enfermement en France durant la guerre, le narrateur et son frère se défoulent à Ogoja en attaquant les termitières ; ils jouissaient dans ce pays d'une liberté qu'ils n'ont jamais connue ailleurs. Ils expérimentent leur force en essayant de dominer les autres, en l'occurrence des insectes, mais ils n'y arrivent pas pleinement car ils quittent Ogoja plus que prévu. Ce départ les empêche de comprendre l'indulgence des autres pour les termitières et d'apprendre à vivre dans un univers différent, plus petit ou plus grand ; c'est la source d'un regret que le narrateur-conteur explique ainsi :

« J'ai pensé qu'il en aurait été autrement si nous étions restés à Ogoja, si nous étions devenus pareils aux Africains. J'aurais appris à percevoir, à ressentir. Comme les

⁵⁶⁴ Ibid., p. 32.

*garçons du village, j'aurais appris à parler avec les êtres vivants, à voir ce qu'il y avait de divin dans les termites. Je crois même qu'au bout d'un temps, je les aurais oubliés. »*⁵⁶⁵

Ce passage montre comment le mythe déploie au sein de la société africaine un réseau de communication entre les anciens et les plus jeunes, qui préserve cette trace, ce frémissement de la virginité de l'homme devant le monde et les choses. L'osmose qui existait en Afrique entre l'individu et la nature n'était pas perceptible sans l'introduction des mythes dans le quotidien. Le mythe nourrit les esprits et introduit une hiérarchie propre à ce lieu, une unicité, comme l'explique Césaire Pavese :

*« Cette unicité du lieu fait d'ailleurs partie de cette unicité plus générale du geste et de l'événement, absolus et par conséquent symboliques, qui constitue l'action mythique »*⁵⁶⁶

Pour Le Clézio, fervent de la littérature orale, donner à son texte une inspiration mythique permet d'atteindre cette réalité inaccessible au public européen. La légende des termites, le pouvoir de la nature (nous pensons à la description de la rivière Aiya et de la ville d'Ogoja), la légende d'Arochuku sont d'une réalité plus riche que la réalité objective car ils traduisent la découverte des choses et font des actes les plus insignifiants des miracles de l'existence. Il ne s'agit pas de dissoudre les figures mythiques mais de les authentifier et de les clarifier à travers sa propre expérience ; c'est là la participation de Le Clézio à cette unicité dont parle Pavese. Le mythe des termites n'est que la démonstration de ces liens qui unissent l'homme à la terre et à l'humanité entière. Ainsi le mythe remplit-il une fonction régénératrice de la vie, *« il est un événement unique, absolu, un concentré de puissance vitale dérivée de sphères autres que celle de notre vie quotidienne »*.⁵⁶⁷

La parole, le rythme et le souffle du conteur émergent dans ce petit roman. C'est une parole enfantine innocente mais non sans moralité. Ainsi, racontant l'histoire de son père qu'il n'a connu qu'à l'âge de huit ans, le narrateur le présente comme un héros, un aventurier au service de l'humanité de par son métier de médecin. Il s'oppose à la société européenne pour accomplir ce qu'il pense être son devoir auprès d'une population

⁵⁶⁵ Ibid., p.34-35.

⁵⁶⁶ Pavese C., *Littérature et société*, suivi de *Mythe*, éditions Gallimard, 1999, p. 184.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 150.

africaine en proie aux maladies pandémiques. Cette attitude en a fait un « rebelle » dont le périple n'est pas de moindre importance que celui des héros mythiques. Il est vrai que son voyage n'est pas truffé d'éléments surnaturels mais il assume une conviction absolue et une mobilité permanente dont la réalisation requiert le sacrifice de soi. Il quitte son pays pour occuper le poste de médecin de brousse en Guyane ; mais, au milieu de la nature sauvage, le dépaysement est vécu comme un enchantement :

*« Sur ses photos paraissent la solitude, l'abandon, l'impression d'avoir touché à la rive la plus lointaine du monde. Du débarcadère du Berbice, il photographie la nappe bistre sur laquelle glisse une pirogue, contre un village de tôle semé d'arbres malingres. Sa maison, une sorte de chalet de planches sur pilotis, au bord d'une route vide, flanquée d'un seul palmier absurde. »*⁵⁶⁸

Le linguiste russe Vladimir Propp a accompli un travail de déblayage théorique très important dans *Morphologie du conte*, publié pour la première fois en 1928. Après une analyse approfondie de plusieurs contes russes, il dresse la structure typique du conte merveilleux russe en s'intéressant aux unités internes du récit. Sans trop s'attarder sur la structure discursive du conte, Propp dégage les unités sémantiques qu'il fait correspondre à des fonctions narratives constitutives et à d'autres éléments variables (noms et statut des personnages, motifs et moyens de la réalisation des fonctions...) qui ne constituent pas une spécificité du conte parce qu'elles se retrouvent dans les autres genres littéraires, à l'opposé des fonctions de base qui sont constantes. Ces fonctions narratives sont définies selon les actions du personnage et leurs significations ; Propp en répertorie trente et une attribuables aux personnages. Toutefois, il soutient que les contes ne contiennent pas tous l'ensemble des fonctions et que l'absence de certaines ne change pas la structure du récit et l'ordre d'apparition des autres fonctions. « *Par fonction, écrit Propp, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue* ».⁵⁶⁹

Ce que nous visons à travers ce bref rappel de l'analyse structurale du conte, c'est montrer que le récit de l'Africain recèle plusieurs de ces fonctions narratives qui attribuent au personnage-voyageur un statut symbolique ; examinons en quelques-unes. D'abord, le départ du père du narrateur de la Bretagne vers L'Afrique correspond à la première

⁵⁶⁸ L'AF, p.59.

⁵⁶⁹ Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Editions du Seuil, 1956 et 1970, p. 31.

fonction du conte, à savoir l'éloignement ou l'absence ; c'est la fuite à la recherche de la liberté perdue lors de la déportation de la famille à l'île Maurice par les Britanniques. L'Afrique, et tout particulièrement la Guyane, a réalisé son rêve d'indépendance et de délivrance.

« Si ce paysage le requiert, s'il fait battre mon cœur aussi, c'est qu'il pourrait être à Maurice, à la baie du Tamarin, par exemple, ou bien au cap Malheureux, où mon père allait parfois en excursion dans son enfance. Peut-être a-t-il cru au moment où il arrivait qu'il allait retrouver quelque chose de l'innocence perdue, le souvenir de cette île que les circonstances avait arraché à son cœur. [...] Une terre originelle, en quelque sorte où le temps aurait fait marche arrière. »⁵⁷⁰

Son indignation contre le système colonial et le maniérisme de la société européenne avaient été les principales causes de l'absence du père du foyer familial pendant des années. Il fut le seul médecin dans plusieurs contrées éloignées les unes des autres à soigner avec des moyens rudimentaires des maladies incurables. Sur sa carte géographique, les distances ne figurent pas en kilomètres mais en jours et heures de marche d'un lieu à un autre, le trajet étant plein d'embûches et d'obstacles que l'Africain défiait avec bonheur.

« Les précisions indiquées sur la carte donnent la vraie dimension de ce pays, la raison pour laquelle il l'aime : les paysages à gué, les rivières profondes ou tumultueuses, les côtes à gravir, les lacets du chemin, les descentes au fond des vallées qu'on ne peut faire à cheval, les falaises infranchissables. »⁵⁷¹

Cet extrait ne constitue qu'un exemple de ce qu'était la vie héroïque et aventureuse de ce médecin européen entièrement dévoué à l'humanité. Après la première fonction, viennent la deuxième et la troisième qui sont en fait complémentaires : l'interdiction et la transgression de l'interdit. L'incarnation de ces deux fonctions apparaît premièrement dans l'interdiction faite au père par les autorités coloniales de quitter l'Afrique pendant la guerre et, deuxièmement, dans son refus et son insoumission qui l'ont poussé à franchir le désert, de la Guyane jusqu'en Algérie, pour essayer de protéger sa famille et la ramener en Afrique. Par rapport aux autres fonctions, nous pouvons mentionner l'acceptation de

⁵⁷⁰ L'AF, p. 71-72.

⁵⁷¹ Ibid., p. 81.

la mission par le héros (son affectation à Ogoja, au Cameroun), son nouveau départ (le voyage vers ce nouveau lieu), la possession d'un pouvoir magique (face aux situations lamentables des africains pendant la guerre, le traitement qu'il leur prodiguait lui valait beaucoup de respect). L'arrivée du héros au lieu de sa mission (premier contact avec cet autre côté de l'Afrique) a été marquée la déception et la rage ; le combat du héros avec le vilain (symbolisé par les colons, auteurs de la guerre, et les Africains qui se livrent à des guerres tribales). Ce héros reçoit une marque (la désillusion) qui l'a condamné au silence et à l'isolement.

Ce voyage rétrospectif⁵⁷² est agrémenté par la fascination de l'enfant par ce pays et cette nature exubérante qu'il associe très souvent au mot rêve dans cette citation : « *Les souvenirs trompent, sans doute. Cette vie de liberté totale, je l'aurai sans doute rêvée plutôt que vécue*⁵⁷³ » ou dans celle-ci : « *Quelqu'un qui aurait gardé la mémoire photographique du lieu serait étonné de ce qu'un enfant de huit ans pouvait y voir*⁵⁷⁴ ». Le narrateur ne manque pas de mentionner cette partie imaginaire dans l'histoire : en tant qu'enfant, son esprit manifeste un engouement pour ce nouveau monde ; la nouveauté ici ne touche pas uniquement le lieu mais s'étend aux êtres humains, aux phénomènes de la nature (vent, soleil, pluie...) et même aux insectes. Le premier contact avec l'Afrique est vécu comme une extase parce que tout y est synonyme de grandeur et de fantastique. Cesare Pavese attribue à ces découvertes de l'enfant l'expression « *activité mythique enfantine* ».

« L'activité mythique de l'enfance consiste en somme à élever vers la sphère des événements uniques et absolus les révélations successives des choses, ce qui leur permettra de vivre dans la conscience comme des schémas normatifs de l'imagination affective. »⁵⁷⁵.

Les lieux où il a passé son enfance reviennent à sa mémoire en tant que symboles ; en ces lieux se sont produites des choses qui les ont rendus uniques, incomparables aux images de la vie quotidienne. Pour l'enfant qu'il était, le narrateur avait l'impression de vivre dans le paradis enfantin propre aux contes merveilleux. Emu devant cette réalité

⁵⁷²Expression empruntée à J.M.Moura, dans *Exotisme et lettres francophones*, 2003, pp. 34-42.

⁵⁷³ L'AF, p. 24.

⁵⁷⁴ Ibid. 18.

⁵⁷⁵Pavese Cesare, *Littérature et société*, suivi de *Mythe*, op.cit, p. 152.

transfigurée, différente de ce qu'il avait vécu jusqu'ici, l'enfant la réincarne en tant que symbole enrichi des sédiments successifs du souvenir. Sa connaissance du monde passe par le truchement d'anecdotes, de rêveries et d'imaginations. Ce sont ces instances qui vont constituer l'univers objectif de l'enfant car, à cet âge, tout naturellement, l'imagination est vécue comme connaissance objective et non comme invention poétique.

Ainsi, le recours à cet univers symbolique et à cette description mythique n'altèrent-ils pas le récit de la vie du narrateur et de celle de son père ; par le biais du mythe, il transfigure l'Afrique ainsi que tout le patrimoine culturel qui lui est attaché. Dans cette optique, Barthes définit le mythe comme suit :

« Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en identité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat : si je constate l'impérialité française sans l'expliquer, il s'en faut de bien peu que je ne la trouve naturelle, allant de soi : me voici rassuré. En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse : les choses ont l'air de signifier toutes seules. »⁵⁷⁶

L'univers mythique est l'un des vecteurs les plus importants de la vérité humaine et de la culture orale ; il s'inscrit dans une dialectique inhérente à l'existence en exposant les faits dans leur nudité primitive. Sans trop complexifier les rapports entre les choses et les humains, le mythe fait la description d'un monde homogène et stratifié, *« il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat... »*. Selon Barthes, parler du mythe ne constitue donc en aucun cas une contradiction ou une amplification du monde réel, mais renvoie à cette quête que toute écriture est en droit de viser avec comme finalité : traduire la réalité humaine. Il faut dire que le sens ne réside pas uniquement dans les discours codifiés et littéraires mais qu'il peut être révélé par cette parole mythique que la littérature orale privilégie.

Cette activité mythique a contribué à la création d'un conte, le conte du père africain, où l'écriture fragmentaire et le perspectivisme prennent le dessus sur une

⁵⁷⁶Roland Barthes, *Mythologie*, Seuil, Paris, 1957, p. 217.

narration chronologique ; ce qui est raconté est rythmé par les sensations de l'enfant et de son père, ce dont rend compte le passage suivant :

« Quand on est enfant, on n'use pas de mots (et les mots ne sont pas usés). Je suis en ce temps-là très loin des adjectifs, des substantifs. Je ne peux pas dire ni même penser : admirable, immense, puissance. Mais je suis capable de le ressentir »⁵⁷⁷

Il semble que Le Clézio n'avait pas uniquement comme projet une simple biographie du père, comme il l'avait annoncé au début du roman, mais qu'il envisageait de créer, par cette narration, une nouvelle façon de lire le texte romanesque. Il est à noter aussi que cette narration ne privilégie pas un mode d'écriture en vue de soutenir la littérature exotique, qu'il ne manque pas de critiquer dans son roman, comme nous l'avons déjà signalé précédemment. Les lieux décrits ainsi que les événements rapportés mettent l'accent sur le voyage du père et sa métamorphose en homme africain ; ils ne fournissent pas des archives exotiques pour la littérature francophone. D'ailleurs, Le Clézio, par le truchement de son narrateur, compare ces années passées en Afrique au vécu raconté dans les livres relevant de la littérature coloniale et à l'exotisme pour en citer les déviances :

« Si je lis les romans "coloniaux" écrits par les Anglais de cette époque, ou de celle qui a précédé notre arrivée au Nigeria –Joyce Cary, par exemple, l'auteur de Missié Johnson –, je ne reconnais rien. Si je lis William Boyd, qui a passé lui aussi une partie de son enfance dans l'Ouest africain britannique, je ne reconnais rien non plus.[...] Toutes les mesquineries auxquelles les enfants sont particulièrement attentifs, le dédain pour les indigènes, [...] et surtout cette sorte de coterie dans laquelle les enfants de même sang sont à la fois réunis et divisés, où ils perçoivent un reflet ironique de leurs défauts et de leurs mascarades, et qui forme en quelque sorte l'école de la conscience raciale qui supplée pour eux à l'apprentissage de la conscience humaine – je puis dire que, Dieu merci, tout cela m'a été complètement étranger. »⁵⁷⁸

Dans ce passage, Le Clézio s'indigne contre l'image que donnent ces écrivains des noirs, notamment les enfants. Ils sont décrits comme des individus égoïstes, et

⁵⁷⁷ L'AF., p. 14.

⁵⁷⁸ Ibid., p.22-23.

racistes. Nous allons nous satisfaire à ce stade de la réflexion, de cette explication assez brève d'une littérature idéologique et discriminatoire. Par ailleurs, ce passé glorieux d'un père que l'enfant a toujours appréhendé est interprété et commenté à travers les photos qui montrent chacune à un thème de la tradition orale ou au mode de vie des Africains. Le « je » qui raconte ses souvenirs et essaie d'examiner le passé de son père fait que la dynamique de la narration devient abrupte dans le sens où elle ne s'attache pas à une homogénéisation des séquences narratives mais à leur pouvoir évocatoire. Cela montre que ces souvenirs, tels qu'ils ont été décrits, transcendent les frontières entre le passé et le présent et conjuguent parfaitement plaisir et instruction. En effet, les sentiments éprouvés par le père sont expérimentés par le narrateur-adulte qui revient en Afrique sur les lieux où son père a séjourné pour comprendre les raisons de sa solitude et de son dépaysement : « *Tout cela je ne l'ai compris que beaucoup plus tard, en partant comme lui, pour voyager dans un autre monde* ». Il s'inspire pour cela des photos de son père, d'où l'abondance du verbe « imaginer » pour décrire les lieux et les sentiments :

« J'imagine son exaltation à l'arrivée à Victoria, après vingt jours de voyage. »⁵⁷⁹ ; « J'imagine qu'ils font l'amour, cette nuit-là, au rythme des tambours qui vibrent sous la terre, serrés dans l'obscurité... »⁵⁸⁰ ; « J'imagine Douala, Port Harcourt, les rues encombrées des voitures, les marchés où courent les enfants... »⁵⁸¹

Nous pouvons donc dire que ce texte possède les propriétés d'un conte qui traduit à la fois un patrimoine culturel et une histoire individuelle, ce qui confère un aspect atemporel à cette expérience. La parole du conteur est analytique et cathartique dans la mesure où elle réconcilie le fils avec son père et permet à l'adulte de reconquérir son enfance. Cela nous éclaire sur la dimension de ce voyage dont l'intérêt ne réside pas dans la découverte d'un pays, en l'occurrence l'Afrique, mais dans une perspective interprétative de la psychologie du père. Dès lors, raconter n'est pas un acte aisé, qui ne fait que classer des événements ; le conteur doit mettre en œuvre un véritable art de la parole en exploitant des techniques qui permettent la transmission d'un message avec une moralité souvent sous-entendue. Ainsi la tâche du conteur ne se limite-t-elle pas au travail de la mémoire et à l'histoire racontée ; il doit savoir communiquer avec ses auditeurs (ou

⁵⁷⁹ Ibid, p. 71.

⁵⁸⁰ Ibid., p. 89.

⁵⁸¹ Ibid., p.47.

ses lecteurs) tout en sollicitant leur participation et en les incitant à réfléchir indirectement sur ce qui leur est présenté. A l'oral, plusieurs techniques tant physiques que verbales sont mises en œuvre pour inclure l'auditeur dans ce jeu qu'est le conte. Ces techniques vont de la mimique à la gestuelle et englobent certaines formules verbales consistant le plus souvent en des interrogations que le conteur répète pour créer le suspens. Dans le cas de notre texte, Le Clézio s'approprie d'autres éléments pour alimenter son conte. Le va-et-vient entre le passé du père, celui de l'enfant et le présent de l'adulte confère une flexibilité au texte et fait accepter les digressions du conteur-écrivain, comme pour rapporter des anecdotes de sa mère ou des mythes de la région. Il est important, même à l'écrit, de créer des liens avec le lecteur et de le faire participer au jeu en veillant au respect de ce lien entre le vécu et la représentation dans le conte. D'autres éléments agrémentent le récit de l'Africain et lui donnent l'aspect du merveilleux, ce sont les mots étrangers aux sonorités inhabituelles, à l'exemple de « kankarla », de « nabitnapaskilot » ou des noms de lieux qui séduisent encore l'auteur :

« Elle [l'Afrique] brillait dans ces noms qui entraient en moi et qui signifiaient beaucoup plus que des noms de lieux : Ogoja, Abakaliki, Enugu, Obudu, Baterik, Ogrudu, Obubra. Elle imprégnait la muraille de la forêt pluvieuse qui nous enserrait de toutes parts ». ⁵⁸²

Ces mots captivent par leur sonorité étrangère et invitent à l'imagination, surtout pour des lecteurs européens. S'ajoute à ces mots que nous pouvons considérer comme des rituels car chaque lieu évoque par sa simple énonciation toute une tradition relative à l'alimentation des Africains et aux fêtes dansées. L'atmosphère de l'Afrique sied admirablement au contexte du conte, notamment avec cette extravagance incarnée par les rois, les habitations curieuses et la nudité des femmes pendant les fêtes nocturnes. C'est un milieu naturel, sans artefact, que le lecteur trouve merveilleux en ce qu'il est représentatif d'une identité communautaire primitive, différente de la sienne, avec des pratiques particulières que l'auteur décrit ainsi :

« Quand ils arrivent dans un village, ils sont accueillis par les émissaires du roi, conviés aux palabres et photographiés avec la cour. [...] Selon la tradition, le roi est nu jusqu'à la ceinture, assis sur son trône, son chasse-mouches à la main. [...] Sur la place,

⁵⁸² Ibid., p. 13.

le théâtre masqué se prépare. Sous un banian, les joueurs de tam-tam se sont assis, ils frappent, et l'appel de la musique se répercute au loin. Les femmes ont commencé à danser, elles sont complètement nues, sauf une ceinture de perles autour de la taille [...] le maître des ju-jus dirige la cérémonie. »⁵⁸³

Ce passage raconte l'accueil exceptionnel qui a été réservé aux parents du narrateur en Afrique avec des festivités aux antipodes de l'esprit colonial qui régnait en Afrique. Ces festivités lyriques et poétiques, dignes des contes des mille et une nuits, mettent en scène des hommes confrontés aux forces surnaturelles et qui dansent toute la nuit, jusqu'à l'aube.

Toutefois, l'Afrique a aussi un autre visage, violent et sauvage, qui s'oppose à celui dont nous venons de parler et qui dessinait les contours d'un continent humain et avenant. Vers la fin du roman, et tout particulièrement dans le chapitre « Ogoja de rage », le narrateur livre des histoires et des faits accablants à propos des guerres tribales et de l'insécurité des lieux. Ces deux facettes opposées traduisent le contraste de l'Afrique ainsi que son mystère et soulèvent la question du bien et du mal dans ce conte.

En définitive, le conte revêt une telle importance qu'il devient un matériau indispensable pour Le Clézio qui le récupère et s'en inspire de différentes façons. Dans les contes que nous connaissons, nous retrouvons des formules d'ouverture, des salutations qui facilitent le contact entre le locuteur et l'interlocuteur et développent un véritable système interactif entre eux. Se crée alors une complicité entre le locuteur et l'interlocuteur qui se met à écouter ce récit en toute tranquillité car le langage utilisé est celui qu'il a l'habitude d'entendre ; en effet, le début de notre texte ne s'écarte pas de cette tradition orale. Avant de commencer l'histoire, le narrateur énonce, comme nous l'avons déjà cité, un aphorisme qu'il explicite par la suite de manière naïve, loin de toute explication rationnelle des choses, dans un registre familier que le lecteur le moins informé peut comprendre :

« On peut ne pas les[les parents] reconnaître, ne pas les aimer, on peut douter d'eux. Mais ils sont là, avec leur visage, leurs attitudes, leurs manières et leurs manies, leurs illusions, leurs espoirs, la forme de leurs mains et de leurs doigts de pied, la couleur

⁵⁸³ Ibid., p. 87.

*de leurs yeux et de leurs cheveux, leur façon de parler, leurs pensées, probablement l'âge de leur mort, tout cela est passé en nous. »*⁵⁸⁴

Ce passage placé au début du roman montre comment le narrateur a choisi d'introduire son histoire. Il le fait par un discours qui remplace ce qu'un conte oral peut utiliser comme gestuelle, grimace et mimique ; il maintient l'intérêt du lecteur avec l'insistance qui résulte de l'énumération des différents aspects de l'être humain (mains, pieds, yeux, cheveux...). C'est un procédé auquel le narrateur a sans cesse recours. Créer cette entente implicite avec le lecteur, c'est se positionner par rapport à ses préjugés et ses connaissances les plus primaires, favorisant par la suite le jeu et le dialogue. A l'instar d'un conte, ce texte ne néglige pas cette phase très importante qui en constitue le commencement parce que c'est à ce moment de la narration qu'apparaît l'influence de la tradition orale, une parole quotidienne qui met en valeur d'autres éléments pour attirer l'attention des lecteurs sur l'essentiel.

III.1.2. Duplicité énonciative

Ce qui est frappant dans les textes sur lesquels nous travaillons, c'est cette énonciation ponctuée de silences, d'intériorisations, de discontinuités et de fragmentations, notamment dans *Les Nuits de Strasbourg*. Nous nous proposons d'étudier en premier lieu le monologue et sa genèse à travers les propos des différents personnages. Aussi s'agit-il pour nous de voir comment cette mise en énonciation permet d'observer la production de sens, l'émergence de la figure de l'autre ou la possibilité de parler avec lui.

Dans *Les Nuits de Strasbourg*, Djébar fait du monologue non pas une particularité mais une généralité ; c'est le type de discours dominant dans le texte et il assure une fonction communicative en l'absence de l'allocutaire. Depuis le premier chapitre de ce roman, le lecteur est confronté au monologue et au soliloque des personnages. Ils dévident l'écheveau de leur vie intérieure, parlent du passé, du présent et même du futur. Ils peuvent se trouver dans un espace interactionnel partagé avec d'autres ou tout seuls dans leur errance. Theldja, précise, au début de son premier monologue :

⁵⁸⁴ Ibid., p. 9.

« ...Je vous parle tandis que je marche, je vous parle en moi. Ce que je devrais vous dire, ce que je vous dirais, ce que je n'oserais pas, au dernier moment, laisser échapper, ce que vous répondrez, à mes aveux, à mes silences. »⁵⁸⁵

Theldja se parle et parle à François qu'elle a rejoint à Strasbourg pour une aventure ; elle appréhende leur rencontre mais semble avouer par ce monologue son altérité problématique qui l'empêche de se tourner vers son intériorité et de tenter de se comprendre. Par le biais de ce monologue, elle tisse des liens avec l'autre, François, en quête de réponses aux sentiments paradoxaux qui l'envahissent, au vide et au trop plein psychologique qu'elle ressent.

Reproduire les pensées d'un personnage dans le texte romanesque peut se faire selon plusieurs techniques discursives. Selon Genette, le discours intérieur, à l'instar du discours extérieur, peut rapporter des paroles comme il peut raconter des événements. Il affirme que les pensées étant incluses dans le récit de paroles, la pensée équivaut à une parole silencieuse. Ainsi, le texte de Djébar traduit-il l'imbrication des pensées des protagonistes ; le fil d'Ariane qui permet au lecteur de s'y retrouver lui est fourni par leurs souvenirs et leurs remémorations qui donnent au roman un aspect moderne fait de méditation et de sous-conversation. Les concepts utilisés pour qualifier ce genre de discours sont le monologue autonome (Dorrit Cohn⁵⁸⁶) et le discours immédiat (Genette Gérard⁵⁸⁷), des techniques qui ne dépendent pas d'un contexte narratif et installent le lecteur dans l'esprit du personnage pour lui permettre d'assister au déroulement de sa pensée. Un autre concept très utilisé pour rendre compte des pensées est celui de psycho-récit :

« C'est le récit, par le narrateur, des mouvements de la vie intérieure que le personnage n'a pas nécessairement verbalisés. Il rend compte de ce que le personnage éprouve sans se le dire clairement, ou de ce qu'il se cache à lui-même. »⁵⁸⁸.

Nous pouvons observer ce type de monologue dans les exemples suivants :

⁵⁸⁵ LNS, p.41.

⁵⁸⁶ Voir Cohn Dorrit, *La transparence intérieure*.

⁵⁸⁷ Genette Gérard, *Discours du récit, Nouveau discours du récit*.

⁵⁸⁸ Delacroix Maurice, *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Ducolot, 1987, p. 179.

« Il est affamé, lui aussi, Hans. Deux fois, la semaine dernière, rentrant dans son studio de célibataire, il a été tenté de prendre la voiture, rouler en trombe, trois heures dans la nuit, et venir jusqu'à elle, faire l'amour, en tomber de fatigue, puis repartir juste avant l'aube!. Deux fois cette semaine. »⁵⁸⁹.

« ...Elle fixe Hans ; se dit que cet homme de trente ans, si haut de taille, avec son regard bleu limpide, pourrait être son fils. Comme Ali, une sorte de double, en blond... »⁵⁹⁰

Les pensées de ces deux personnages, Hans et Touma, sont dévoilées par un narrateur omniscient ayant une vue interne et externe sur le récit. Il s'agit de pensées volontairement occultées par un sujet dans un contexte interactionnel. Le psycho-récit est un aparté romanesque du personnage que le narrateur nous présente comme étant une parole externe afin de montrer la duplicité de la scène de l'énonciation. Par ailleurs, cette technique permet de faire correspondre ce dialogue avec le soi-même, sans quoi une partie de la psychologie du personnage demeurerait inintelligible pour le lecteur. Ainsi, grâce à cette complicité énonciative, nous décelons l'inassouvissement sexuel ressenti par Hans envers Eve et justifié par ses deux vaines tentatives pour la rejoindre une semaine auparavant. Touma, la voisine d'Eve et la mère d'Ali, réfléchit pendant sa conversation avec Hans à la ressemblance entre ce dernier et son fils avec qui elle tente de renouer ; elle voudrait même retrouver ce fils qui paraissait égaré après avoir été éconduit par son amante française. La situation de son fils l'inquiète tellement qu'elle ne peut s'empêcher de projeter son image sur celle de son voisin Hans. Ici, le psycho-récit joue le rôle de médiateur entre le personnage et le lecteur. Nous comprenons par la suite du récit l'effusion à laquelle s'abandonne Touma dans la narration des souvenirs de l'Algérie coloniale.

Le monologue intérieur prétend restituer le flux de conscience du sujet et l'amener, à travers des répétitions et des interruptions, à chercher sa vérité psychologique. Theldja, François, Eve, Jacqueline et d'autres personnages ne cessent de se poser des questions et de formuler des hypothèses sur leurs existences ponctuées de silence et d'incompréhension.

⁵⁸⁹ LNS., pp. 154-155.

⁵⁹⁰ Ibid., p.140.

Les monologues de Theldja tentent de lever le voile sur son passé ; elle cherche à assumer ses choix et de se comporter comme une femme différente de ce qu'elle était dans le passé. Ce sont les monologues qui lui offrent l'occasion de s'approprier la parole, sa parole, elle y trouve du plaisir mais aussi la force pour se définir par rapport à l'autre et par rapport à soi-même. Elle précise, lors de son premier monologue, après son rendez-vous avec François : « *J'ai observé de nouveau les rides sur vos tempes, elles ajoutent à votre regard bleu-gris une tendresse, ou une absence...* »⁵⁹¹

Les expressions qui renvoient à l'analyse sont nombreuses dans les discours monologiques de Theldja ; elles témoignent d'une volonté de cohérence et de structuration. Il ne s'agit pas d'un type de monologue que Maingueneau qualifierait de « modèle du flux » mais d'un autre type, qu'il qualifierait d'« émiettement discursif »⁵⁹². Ce dernier type donne une impression de tout-venant mais il revendique par sa brièveté un certain ordre chronologique et une certaine logique. Dans de tels monologues, le lecteur est dirigé par le sujet parlant vers l'essentiel d'une pensée qui se dévoile. La narration qui se joint au monologue intérieur en fait davantage un lieu de réflexion et de murissement, tel ce passage où Theldja prend de l'avance sur ces rendez-vous avec François et où elle semble vouloir tout planifier :

*« Vous viendrez m'attendre au restaurant d'hier, sur la place Gutenberg où j'arriverai avec cinq minutes, ou dix au plus, de retard. Mon cœur battra et je le dissimulerai. Je ferai la nonchalante. Je n'ai pas parlé de vous à ma meilleure amie d'autrefois. Elle était volubile. Elle avait tant à me dire. [...] L'allégresse d'autrefois renaissait, à peine atténuée, parée chez elle de gravité, et, savez-vous, une lumière nouvelle éclairait ses pupilles. »*⁵⁹³

Tout se passe dans la conscience de Theldja avant de prendre forme dans la réalité ; elle donne l'impression de vouloir anticiper sur les événements pour contrôler leur déroulement et avoir toujours le dernier mot. Sans l'intervention de quelques discours

⁵⁹¹ Ibid., p.49.

⁵⁹² Maingueneau distingue entre deux types de monologue intérieur. Le premier est le modèle du "flux", « [...] qui considère le discours intérieur comme une sorte de longue phrase sans limites propositionnelles aisément délimitables [...] ». Le deuxième modèle est celui de l'émiettement discursif, « qui présente de brèves entités phrastiques embryonnaires ». Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 145.

⁵⁹³ LNS., p. 77.

directs entre les personnages, tout semblerait pencher pour un roman de la conscience, enfermé et inachevé à la fois.

Tout au long de son discours, Theldja s'essaie à dresser le portrait de François ; elle se pose des questions sur son âge, son enfance et son mariage. Elle veut cerner son *mouvement de votre main qui se porte à votre front* ». Theldja revient sur tous les détails de sa rencontre avec son amant qui est tantôt désiré tantôt rejeté. La méfiance qu'elle inspire au lecteur à l'égard de François laisse à penser que le véritable destinataire de ce discours est elle-même parce qu'elle s'analyse tout en analysant l'autre. Le monologue de Theldja est une tentative pour se préserver des malheurs du passé qui la hante toujours et non pas seulement pour vouloir demeurer étrangère.

Un autre monologue aussi intéressant à étudier est celui d'Irma, l'orthophoniste, qui intervient après une insomnie. Ce monologue s'apparente dans ses détails au discours théâtral, tellement il est interrogatif et tragique. Irma intitule son soliloque « La mère amère », une paronymie qui, loin d'être un simple jeu de mots, revêt une signification existentielle. La « mère amère », n'est-ce pas une identification symbolique de la douleur à la douceur et de l'amour à la haine ? En effet, le reniement d'Irma par sa mère, qui l'avait sauvée autrefois d'une mort certaine, l'a amenée à sombrer dans une crise identitaire à la quête d'un nouveau nom qui pourrait-être la promesse d'une nouvelle vie, d'une renaissance pour ce personnage qui a besoin d'un « autre » pour « se nommer ». Elle insiste à la fin de son bref monologue sur cette recherche du nom :

« " La mère amère", soliloque Irma, allant et venant d'une fenêtre à l'autre. Que demandais-je à l'inconnue, la renégate : simplement qu'elle dise tout haut mon prénom et mon nom – ou simplement mon prénom. [...] Or, je ne quêtai que mon nom, ou mon prénom, mais repris par sa voix – dans la langue initiale, celle de la naissance, de l'amour, ou tout simplement, hélas, celle du vide ! »⁵⁹⁴

Ainsi l'identification par l'autre est-elle consubstantielle à l'existence de l'homme. Irma n'a qu'une hantise, c'est de rencontrer sa mère salvatrice et surtout de l'écouter prononcer son nom ou son prénom. Elle se parle et parle à l'autre en même temps ; elle s'analyse pour trouver l'origine de ce sentiment de déracinement qui s'empare d'elle : « *Si seulement, elle l'avait épilé devant moi, combien le bouleversement*

⁵⁹⁴ Ibid., p.304.

*que j'en aurais ressenti aurait réparé l'essentiel ! »*⁵⁹⁵. Ce regret est suivi peu après dans le texte par un « cri d'urgence », « un affolement » qui est introduit par le narrateur : « *Affolée, elle se dévisageait dans chaque glace, une voix en elle répétait, haletait : "Mon nom, ou mon prénom", résonnait dans le vide ! »*⁵⁹⁶

Autrement dit, « la mère amère », le titre qu'Irma a donné à son soliloque, reflète l'ambivalence du regard posé sur l'autre et sur soi-même. S'il souligne, d'emblée, la colère ressentie par Irma à l'égard de sa mère, ce discours dévoile aussi l'errance dans laquelle elle vit, loin de cette dernière. Il s'agit donc d'une quête obsessionnelle de l'origine et de l'amour, surtout que le personnage d'Irma perçoit un rejet, voire même une condamnation à son égard. La présence des adverbes d'atténuation, de restriction et de condition (« simplement, seulement, si ») et de l'interjection « hélas » ainsi que l'emploi du conditionnel soulignent le dilemme de ce discours qui appelle et refuse la « mère amère ». Va-t-elle abandonner sa quête pour sa reconnaissance par cette « mère », une héroïne de la guerre de libération, et donc vivre un déracinement éternel, ou bien poursuivre sa quête et subir les humiliations et les dénégations, à chaque fois qu'elle se trouve face à elle ? Dans les deux cas, le choix implique souffrance et douleur.

Ce que nous avons compris de ce discours, c'est que le monologue ne peut être considéré systématiquement comme l'expression du « tout-venant » mental ; il peut aussi inclure des parties essentiellement réflexives et problématiques mais avec un aspect très spontané. En effet, le sujet parlant tente de traduire sa « vérité psychologique » et de déplier sa conscience, même avec des non-dits, des répétitions et par l'irruption des dialogues⁵⁹⁷, à travers lesquels nous sommes confrontés à d'autres locuteurs et, par conséquent, à un autre cadre spatiotemporel. Cela montre que le monologue est un discours intérieur, un récit de pensée qui supplée, par le foisonnement de paroles qu'il propose, au récit d'événements chronologiques et favorise l'ouverture dans le texte. Par ouverture, nous entendons ce que les critiques et les écrivains définissent comme un système de relations issu des expériences passées et des différentes cultures et langues utilisées. Ainsi, le discours intérieur est-il un discours qui permet de confronter plusieurs points de vue et de créer une polyphonie dans le texte, une polyphonie ontologique qui

⁵⁹⁵ Idem.

⁵⁹⁶ Ibid., p.305.

⁵⁹⁷ Voir LNS, chapitres Theldja et Celle de Tébessa.

repose sur l'autopsie de la conscience. Irma et Theldja, pour ne citer que ces deux personnages, accomplissent un chemin remarquable dans la compréhension des souvenirs qui orientent leurs choix dans le présent. Ce faisant, leurs monologues sont de véritables actes, actes de « devenir ».

III.1.3 Le silence, une esthétique de l'indicible

*« Ecrire. Je ne peux pas. Personne ne peut. Il faut le dire : on ne peut pas. Et on écrit. C'est l'inconnu qu'on porte en soi : écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien. On peut parler d'une maladie de l'écrit. Ce n'est pas simple ce que j'essaie de dire là, mais je crois qu'on peut s'y retrouver, camarades de tous les temps. »*⁵⁹⁸

Marguerite Duras, *Ecrire*

L'étude du silence est une des recherches les plus difficiles à mener et à délimiter, car le silence est cette présence invisible, ennemie et alliée à la fois, de tout écrivain soucieux de décrire le paradoxe de la coexistence de l'homogénéité et de l'hybridité dans le monde. Le silence est présent dans tous les domaines du savoir ; il apparaît sous différentes formes et témoigne d'une grande diversité conceptuelle et formelle, c'« est une puissance ambiguë »⁵⁹⁹. Par cette ambiguïté, le silence ouvre grande la porte de l'interprétation. Si nous le considérons d'un point de vue historique, nous nous apercevons qu'il constitue une réponse aux abus du langage qui, malgré son abondance, n'a pas toujours su répondre aux besoins de la création artistique et littéraire. Pendant une longue période, ce n'était qu'un refus de la parole qui coupe à même le réel pour traduire une vision très réductrice de l'être et maintient le lecteur dans une apathie intellectuelle. Le silence, par ses creux, ses vides et ses ruptures infligés à la page, pousse à réfléchir et à créer du sens par la sérénité qu'il procure au sujet parlant, tout en l'invitant à se tourner vers lui-même et à s'écouter, loin du bruit et des assonances des mots car

⁵⁹⁸ Duras M., *Ecrire*, Editions Gallimard, 1993, p 51-52.

⁵⁹⁹ Le Breton D., *Du silence*, Editions Métailié, 1997, p 77.

*« jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence : hors de là, il semble se répandre, pour ainsi dire, hors de lui-même et se dissiper par le discours ; de sorte qu'il est moins à soi qu'aux autres. »*⁶⁰⁰

Les énoncés verbaux sont limités par les règles de la syntaxe qui, certes, excluent le non-sens, mais renvoient en général à une signification limitée. Le silence par contre n'a pas de formes précises ; il surgit suite à un débordement émotionnel, une grande colère, un secret mais aussi face à ce que le personnage ne peut traduire en mots, à ce qui est partout mais qui échappe à toutes les expressions que nous utilisons ; c'est l'innommable qui est visé par le silence. Cela ne veut pas dire que ces deux modes d'expressions, le langage et le silence, s'excluent l'un l'autre mais que l'un a besoin de l'autre pour s'accomplir. Le langage a besoin de silence pour se faire entendre. Parmi les exemples de la complémentarité entre le langage et le silence, nous pouvons citer les travaux du musicien John Cage dans le domaine musical. Ce dernier considère le silence comme une négation, une absence mais qui est aussi signifiante que tout autre signe musical. Dès lors, il réhabilite la hiérarchie musicale, qui considérait le silence comme un arrêt, et il exige que le silence soit placé en première position par rapport au son. Cela permettrait aux sons d'exister dans leur intégralité car le silence crée un espace de réflexion autour des sons et la cessation de ceux-ci attire l'attention sur le silence. « *Cage vise à une musique qui laisse les sons tels qu'ils sont, un art qui ne se réfère à rien à l'extérieur de lui-même. Se taire n'est pas se retirer du monde* »⁶⁰¹, écrit Connie Ho-ye Kwong. Ainsi, accéder au silence, c'est accéder à une libération de soi, à l'essence de l'être et à l'origine de la nature.

Le silence est dans sa présence un mode de pensée dont se nourrissent nos pensées ; il est l'envers du langage. Dans cette optique, Claude Perruchot dit que le silence « *soutient et immerge le langage, qui le réfléchit comme sa condition originare : c'est dans le silence qu'éclate le mystère en plein lumière de la parole et du sens* »⁶⁰². Cela montre que, même si le langage est le soubassement de toute communication et le régulateur des pratiques sociales, il se trouve confronté à ses propres limites dans le

⁶⁰⁰ Abbé Dinouart, *L'art de se taire*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 1996, p.40.

⁶⁰¹ Ho- yee Kwong, *Du langage au silence, l'évolution de la critique littéraire au XXème siècle*, L'Harmattan, 2011, p. 43.

⁶⁰²Perruchot Claude « *La littérature du silence (A propos de Parrain, Blanchot et Des Forêts)* », Etudes Françaises, vol 2, n° 1, 1966, pp.109-116. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/036222ar>.

recours au bavardage ou, comme chez les surréalistes, à l'écriture automatique et à l'excès de la représentation du monde tel que phénomène de l'absentification.⁶⁰³

Considéré comme écriture elliptique visant à remettre en cause la représentation dans le texte, le silence peut être une figure esthétique qui interpelle le lecteur et réclame sa participation. Il ne s'agit pas d'altérer l'énonciation ou le discours mais d'attirer l'attention sur ce qui est évanescent mais constamment présent. Ce que Djébar appelle l'indicible, Duras le désigne fréquemment à travers le vocable « rien » tandis que Le Clézio ne cesse d'écouter le silence de la nature et de tenter de l'interpréter. Le silence fait partie d'une ontologie de l'esthétique.

Nos trois romans, *Les Nuits de Strasbourg*, *L'Amant de la Chine du Nord* et *L'Africain* introduisent un silence, ou des silences, tout au long de la narration. Ces silences sont certes différents mais ils convergent vers la même finalité, à savoir la recherche d'une modernité dans l'écriture, « un mouvement de l'esprit », selon l'expression de Georges Steiner. Cette modernité puise ses moyens dans le mutisme, la suppression et la rupture. Le silence est pluriel, entre silence en tant que mot, silence en tant que refus de la parole et silence en tant que manque de mots. Notre approche de cette notion n'est pas basée sur une simple intuition mais elle est suscitée par la forte présence du mot « silence » dans les romans en question, notamment ceux de Djébar et de Duras. En ce qui concerne *L'Africain*, le silence se cristallise généralement dans la figure paternelle.

Le mot « silence », s'il constitue d'emblée une suspension de l'action et de la parole, rythme aussi progressivement les séquences narratives tout en réclamant l'attention et la réflexion du lecteur. On peut dire que l'écriture exprime alors un désir de mutisme et de libération des modèles qu'imposent certains écrivains fidèles aux formes figées de l'expression et de la forme. Cela montre que cette suspension dans l'expression

⁶⁰³ « L'écriture objectiviste envisage le silence tout autrement. Elle s'oppose bien sûr aussi, comme toute parole littéraire, au silence qu'elle rompt. La différence est dans la stratégie dont elle use. Au lieu d'abandonner l'événement de la vérité au hasard des paroles spontanées, elle s'efforce de contrôler au maximum les mots inadéquats qui malgré tout sont seuls à pouvoir la dire. Dans sa crainte de livrer l'intime au grand public, fière et pudique en même temps, une telle écriture évolue vers un discours fortement structuré. [...] C'est ce phénomène que l'analyse discursive nomme *l'absentification* du sujet : grâce à des stratégies spécifiques, l'instance d'énonciation s'absentifie par désinvestissement de sa fonction », Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, op.cit, p. 71.

critique la plénitude traditionnelle de l'expression pour plonger dans le manque et dans l'absence.

Si nous analysons la présence matérielle du silence dans le texte, nous constatons qu'il correspond à un trou textuel au niveau de l'acte de la parole ; il contient comme nous l'avons dit, ce que le sujet veut cacher, ne peut l'exprimer ou refuse d'admettre. Il sème, très souvent, le doute et le suspens dans la parole mais sa présence est aussi révélatrice, énonciatrice et destructrice du pouvoir de cette dernière. En effet, le silence, sous toutes ses formes, pointe du doigt l'élément crucial dans l'œuvre ; il ne dissimule, en réalité, que pour inviter le lecteur à réfléchir sur l'essentiel et à découvrir l'essence du message. Partant de cette hypothèse – le silence est un mode de penser –, nous allons suivre ses traces dans les trois romans pour pouvoir en dégager tous les enjeux discursifs, esthétiques et thématiques. Comme nous l'avons déjà dit, le silence est parmi les sujets les plus délicats à étudier ; ses procédés et ses fonctions se sont infiniment diversifiés, ce qui nous pousse à l'analyser selon sa présentation, qui diffère d'un roman à un autre, l'essentiel pour nous étant de comprendre et de mettre au jour l'intérêt du recours à lui.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, les phrases sont remarquables par leur concision. Il y a une incomplétude accentuée par les blancs typographiques et un refus de la cohérence thématique entre les paragraphes. Ce blanc typographique fait prévaloir par sa présence le vide et le manque sur une écriture pléthorique, soutenue par la profusion du détail de la description. Toutefois, le langage semble maintenir les règles du jeu car, chez Duras comme chez Djébar, le silence est annoncé à travers des mots, souvent en utilisant directement le mot lui-même, silence. Dans cette optique, le silence est perçu comme une discontinuité qui comble les lacunes du langage, une discontinuité où percent l'indicible et l'infini ; les arrêts permettent au texte d'avancer malgré les intermittences narratives. Ainsi, ces auteurs ont-ils créé une tension au sein du langage dont ils soulignent l'incapacité à sonder les profondeurs de l'être humain qui demeurent inaccessibles et indicibles. Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes écrit :

« En se portant aux limites du dire, dans une mathésis du langage qui ne veut pas être confondue avec la science, le texte défait la nomination et c'est cette défection qui l'approche de la jouissance. »⁶⁰⁴

La réflexion de Barthes soutient que la fragilité du langage, devant le mystérieux et l'indicible de la conscience humaine, pousse le texte à trouver d'autres moyens pour exprimer cette absence, cette « défection » qui appelle suspens, différence et affranchissement d'une forme et d'un contenu conventionnels. En effet, la jouissance réside dans ce sentiment de liberté que le lecteur éprouve devant l'invisible. La curiosité et le désir de lire ce silence suppléent à l'absence et aux trous que propose le texte.

Parmi les techniques littéraires du silence, nous citerons l'aposiopèse qui est ainsi définie par Catherine Fromilhague :

« Interruption du déroulement syntaxique attendu, typographiquement par des points de suspension : la phrase reste inachevée. [...], La présence d'une aposiopèse dans un énoncé qui n'est pas assumé par le « je » de l'énonciation, comme le récit de la troisième personne, marque une rupture du régime énonciatif, et l'intrusion de la voix narrative. »⁶⁰⁵

L'écriture de Duras est un parfait exemple pour illustrer la présence de cette figure de style dans la narration ; elle y montre en effet les silences du langage. Son écriture va en s'amuissant, surtout quand elle parle de l'amour : « *Sur l'amour, j'ai fait silence* »⁶⁰⁶.

Dans l'exemple qui suit, la discontinuité s'impose vu la situation d'urgence consécutive à la noyade d'un passager qui était sur le même bateau que l'enfant et sa famille :

« A nouveaux les voix mêlés :
- ...On repartira à l'aube...le plus terrible c'est ça ...ce moment-là...l'abandon de l'espoir...
-...Les bateaux doivent attendre douze heures avant de repartir ou alors le lever du soleil...je ne sais plus...
-...La mer vide...le matin...que c'est terrible... »⁶⁰⁷

⁶⁰⁴ Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 72.

⁶⁰⁵ Fromilhague C., *Les figures de style*, Armand Colin, [2010], 2013, p. 36.

⁶⁰⁶ Duras Marguerite, *La passion suspendue*, op.cit, p136.

⁶⁰⁷ ACHN., p. 226.

C'est une prose dépouillée, déliée, amuïe. Entre les mots, les phrases et tout le récit s'installent des silences qui disent plus qu'ils ne taisent. La tension de la parole et du silence, du limité et de l'illimité a pour résultat un paragraphe qui souligne la peur, le doute et l'incertitude que ressentent les personnages. Cette réticence qu'ils expriment provient de leur douleur qu'ils refusent de montrer. De plus, l'évidement du récit de Duras traduit le silence de son enfance et une appartenance qu'elle ne pouvait plus vivre. Le sevrage douloureux avec le pays d'origine et les liens brisés avec la langue du Vietnam ont voué l'écrivaine à l'indicible car elle ne pouvait pas exprimer ce malheur définitivement ; il existe, s'interprète mais ne disparaît jamais.

Le silence dans *Les Nuits de Strasbourg* s'installe progressivement entre les amants jusqu'à devenir un leitmotiv de leur rencontre et de leurs nuits d'amour. François se heurte souvent au silence de Theldja :

« Elle a ri ; puis la chambre s'est emplie d'un silence liquide. Au-dessus de leurs têtes, une fontaine invisible allait, semble-t-il, s'égoutter, se dit la femme dans les bras de...pas l'étranger, pas le Français, non... dans les bras de l'homme. Lui, absent et présent ; lui et sa peau que mes doigts parcourent rêveusement, car ce sont eux, mes doigts se mouvant, qui rêvent – elle se parle à elle-même, l'amante, elle qu'il a enlacée... »⁶⁰⁸.

Il s'agit d'un extrait de la première nuit d'amour entre François et Theldja ; ils passent leur temps à se parler non pas d'amour mais de cette relation quasiment interdite qui les réunissait. Les deux amants ont vécu tous deux la guerre mais l'un était le bourreau de l'autre. Dans leur étreinte, Theldja tente de se justifier et de justifier sa relation adultérine avec cet étranger, qui est son ennemi du passé. Elle évoque sa naissance comme métadiscours pour pouvoir aborder le sujet de la guerre et trouver des liens intermédiaires pouvant lui justifier son acte. Toutefois, son discours se heurte au silence, un « silence liquide », étouffant, imposant et inévitable, comme une fontaine qui les submerge en leur interdisant la parole. Ce silence semble être arbitraire, plus arbitraire que la parole ; il enveloppe les deux interlocuteurs et noie leurs voix telle une force invisible et surnaturelle. Cela montre que parler de cette relation, qui constitue réellement un sujet tabou, relève de l'ordre de l'indicible (du moins à ce stade de la rencontre). Le discours

⁶⁰⁸LNS., p 56.

de Theldja ne va pas au bout de l'analyse parce qu'il y a comme une impuissance à franchir le cap et à parler ouvertement de sa relation avec un Français, sans revenir au contexte colonial. Ce que la langue ne sait pas dire est pris en charge par le non-dit ou par le silence du sujet. Notons par ailleurs, qu'avant le silence de Theldja, il y avait le rire que rien ne laissait prévoir dans cette situation d'énonciation. En effet, Theldja a raconté l'histoire d'un cousin émigré qui était revenu au pays avec une épouse allemande et leurs enfants ; le rire et le silence sont intervenus comme preuve de l'incapacité langagière et de l'impuissance du sujet à s'extérioriser. Ainsi, le silence renvoie-t-il à l'intimité du sujet ; il dévoile un inconscient que lui-même n'a pas réussi à dire ; c'est un silence qui est plus révélateur que la parole car il attire l'attention du lecteur sur la psychologie du personnage. Van Den Heuvel explique en effet que

« ...le sujet ne sait expliciter la situation au point que l'énonciation puisse être reprise par l'interlocuteur ; désireux de révéler son « secret », mais impuissant à verbaliser ses pulsions, donc condamné au silence, il ne lui reste qu'à construire, le mieux possible, une « case vide », signe unique qui réunit le manque et le désir, et où se dépose le véritable sens du texte, cette « vérité secrète » de l'indicible et de l'innommable. »⁶⁰⁹

Le silence de Theldja renvoie à un secret qu'elle-même ne parvient pas à livrer. Il s'agit d'un vide problématique et significatif de la situation ambivalente de ce personnage ; situation dont des paroles auraient pu réduire l'intensité et la signifiante. Indicible et innommable, cette relation est impossible à vivre dans sa plénitude par Theldja car elle se heurte à plusieurs préjugés historiques et idéologiques que le lecteur peut aisément percevoir.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la narratrice installe le silence au sein de son récit en utilisant plusieurs stratégies visant à montrer l'impossibilité de dire les choses crument par la parole. A la lecture de son texte, nous sommes interpellés par des pauses narratives réduisant considérablement la description et même les événements, à tel point que le silence devient un véritable actant de la narration. Sa réitération martèle le tissu textuel et s'impose comme une vérité qui met à nu l'incapacité langagière et physique des personnages à se parler et à s'expliquer, ce qui rend problématiques les relations qu'ils

⁶⁰⁹ Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, op.cit., p81.

A travers ce passage Van Den Heuvel tente de résumer la pensée de Lacan et celle de Blanchot en ce qui concerne les silences involontaires qui s'imposent au sujet parlant mais qui seront repris par l'imagination des lecteurs.

entretiennent. Cité, raconté, dit, le silence dans ce roman dévoile irréductiblement, ses multiples facettes. Le sens de l'énoncé est nuancé et remis en cause au profit d'un regard et d'un imaginaire autres, comme le précise Susan Sontag dans *Les esthétiques du silence* :

« [L]'œuvre d'art existe dans un monde empli de bien d'autres choses. L'artiste qui crée le silence ou le vide doit produire quelque chose de dialectique : un vide plein, un vide enrichissant, un silence résonnant ou éloquent. Le silence reste inévitablement une forme de discours (ou dans bien des cas, une forme de plainte ou d'accusation) et un élément dans un dialogue. »⁶¹⁰

Le silence, selon Suzan Sontag, est le lieu des paradoxes et des alternatives. Ces deux notions sont moins comprises dans le domaine de la remise en cause que dans celui de l'ouverture et de la relativité dans la lecture et l'interprétation du texte littéraire. Les vides qu'introduit le mot « silence » fonctionnent comme des alternatives à l'histoire qui déconstruisent et démembrant le sens dans la recherche de la réalité et de la création. Cela montre que se faire entendre sans rien dire, comme le dit Suzan Sontag, constitue « un vide plein, un vide enrichissant ». Chez Marguerite Duras, cette volonté de dépasser le monde des énoncés est principale ; elle est liée étroitement à des paramètres culturels et artistiques. La notion de silence dans son texte, en l'occurrence, *L'Amant de la Chine du Nord*, est devenue un refrain qui permet de ponctuer le texte et de creuser autour de lui des sphères de réflexion. Il y a dans sa répétition non seulement une suppression d'éléments mais aussi une démonstration de l'incapacité du dire et de la nécessité du repos requise pour que le sujet puisse renouer une communication avec soi, comme l'explique si bien Mallarmé : « *Je réclame la restitution du silence impartial, pour que l'esprit essaie de se rapatrier de tout.* »⁶¹¹. Dans ce cas, le silence apparaît comme une pureté dans le style et dans l'écriture qui oscille entre description et suggestion. Le style de *L'Amant de la Chine du Nord* est incessamment perturbé et renouvelé :

« *L'enfant marche rue Lyautey. Lentement. La rue est vide. Elle arrive devant le lycée. Elle s'arrête. Regarde la rue vide. Tous les lycéens sont entrés en classe. Il n'y a*

⁶¹⁰Suzan Sontag, « *Styles of radical Wills* », Picador, New York, USA, 2002 (1st ed. 1969), p. 11, in Connie Ho-ye Kwong, *Du langage au silence, l'évolution de la critique littéraire au XX siècle*, op.cit,p. 44.

⁶¹¹ Stéphane Mallarmé, « La musique et les lettres », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 649.

*plus d'enfants dehors. On entend le bruit d'autres récréations qui se passent dans une cour intérieure »*⁶¹²

Au lendemain de sa discussion avec Hélène Lagonelle au sujet de son rendez-vous avec le Chinois, l'enfant se dirige vers le lycée ; elle marche rue Lyautey ; elle est toute seule, réfléchissant sur ce que les autres appellent son déshonneur. Cet extrait, comme presque tout le reste du roman, est écrit en retrait par rapport aux paragraphes précédents et suivants. Il s'agit de phrases agencées sans aucun outil de coordination et l'on remarque que même l'adverbe « lentement » figure comme une phrase entière. L'emploi de ce type de phrases peut mettre le lecteur mal à l'aise mais dès lors qu'on parle de figure de style – ici, l'asyndète –, il est recommandé de faire une lecture relative, sans limites, une lecture du silence créé par l'absence de la coordination. En effet, l'asyndète permet de traduire l'état de l'enfant, de montrer en profondeur sa situation et ses émotions que le langage pourrait dissiper à force de vouloir les objectiver. Dans l'exemple ci-dessus, on fait une description superficielle de l'enfant et de la rue sans pour autant en dire beaucoup sur leur état ; les phrases demeurent incomplètes et il incombe au lecteur de lire ce vide que la forme du passage met en valeur. Dans cette construction parataxique, « *Il n'y a plus d'enfants dehors. On entend le bruit d'autres récréations...* », l'espace entre les phrases agit comme une réponse à l'inexprimable quant à la situation dramatique de l'enfant. Vivant la déception au sein de sa famille, notamment auprès d'une mère devenue indifférente et amorphe aux yeux de ses enfants, l'enfant se sent étouffée par ses emportements d'amour et de tendresse mais elle vit en même temps une étrangeté et un vide intérieurs. Son regard et sa marche reflètent l'angoisse et le tiraillement dans lesquels elle vit ; des phrases telles que « *La rue est vide* », « *Regarde la rue vide* » symbolisent une attente et un refus. L'enfant ne veut plus aller à l'école devenue pour elle un lieu où les blancs exercent leur pouvoir et leur racisme sur les autres. Elle marche vers l'école, toute seule ; elle est en retard par rapport aux autres élèves issus de familles françaises. Ce retard ou cet éloignement n'est pas uniquement temporel, lié au temps de l'horloge, mais également existentiel car il marque le refus de l'affiliation et de l'appartenance à cette catégorie qui ne l'a pas épargnée. En effet, depuis sa relation avec le Chinois, l'enfant n'est plus respectée ; elle est marginalisée, même par sa propre race.

⁶¹²ACHN., p.94.

Par ailleurs, la lenteur dans la marche et le regard attardé sur la rue traduisent l'attente et le désir de l'enfant de revoir son amant chinois. Ainsi l'emploi de l'asyndète ou d'autres figures de style ayant pour but de montrer l'effet de silence n'entrave pas le fil de la narration ou de la diégèse ; bien au contraire, ces creux ou vides rendent le texte beaucoup plus fertile à travers l'alternance du continu et du discontinu qui orchestrent une montée en puissance du sens. A ce propos, Blanchot écrit :

« Parler – on le sait aujourd'hui –, c'est mettre en jeu un tel manque, le maintenir et l'approfondir pour en disposer ; mais l'approfondir, c'est aussi le faire être toujours davantage et c'est finalement nous mettre dans la bouche et sous la main, non plus la pure absence de signes, mais la prolixité d'une absence indéfiniment et indifféremment signifiante : désignation qui, même si elle porte la nullité, reste impossible à annuler. S'il n'en était pas ainsi, il y aurait longtemps que le silence nous aurait tous satisfaits. Mais précisément le silence – le manque de signes – est toujours encore lui-même signifiant et toujours de trop par rapport au manque ambigu en jeu dans la parole. »⁶¹³

Loin de s'en affliger, Blanchot considère le manque dans le texte littéraire comme une vertu judicieusement incorporée, comme un mouvement vers l'infini de la signification qui fait que langage et silence deviennent des complices. Le silence est l'autre de la parole, ce en quoi elle cherche à s'effacer ou à se reposer pour s'épanouir. Dans cette optique, il faut dire que le silence advient et devient comme une solution contre l'égarement et l'épuisement de soi et de la parole. Ainsi l'enfant, image emblématique de cet épuisement, voire même de ce dégoût de la parole, refuse à plusieurs reprises de s'exprimer longuement dans ses conversations avec Hélène Lagonelle, son amie, ou avec son amant, le Chinois, les deux personnages avec qui elle aime passer un peu de temps :

« Toi... jamais – dit l'enfant – jamais je ne t'oublierai... »⁶¹⁴

« Ce n'était pas la peine de la prévenir, ma mère, elle sait tout et ça lui est égal. Elle a dû oublier... Elle fait semblant de croire à la discipline mais c'est faux... Elle se fiche de tout ma mère... Je la vois comme une sorte de reine, vous voyez... une reine... sans patrie... de... comment dire ça... de la pauvreté... de la folie, voyez.... »⁶¹⁵

⁶¹³ Maurice B., *L'entretien infini*, Editions Gallimard, 1969, p. 94.

⁶¹⁴ ACHN., p.116.

⁶¹⁵ Ibid., p117.

Dans ces deux exemples, l'enfant se sent condamnée à se taire ; elle ne peut verbaliser ses pensées qui se heurtent au silence. La narration est entrecoupée par des points de suspension, figure de l'anacoluthie qui, à travers ce balbutiement, laisse apparaître un réseau illimité de significations. L'enfant vit dans un tourbillon émotionnel, entre amour et haine, appartenance et déracinement et, malgré une indépendance et une indifférence qu'elle clame haut et fort, ses relations demeurent perturbées et indéfinies. Ainsi, avec Hélène Lagonelle, elle partage une amitié très profonde mais teintée d'érotisme et de sensualité ; elle lui raconte ses nuits avec le Chinois et son premier orgasme avec son petit frère Paulo. Ce partage des secrets les plus insolites rend les deux adolescentes très proches, jusqu'au contact physique, vu qu'elles se sont embrassées plusieurs fois. C'est justement cette ambiguïté dans la relation entre les deux jeunes lycéennes, l'enfant et Hélène, qui fait qu'elle ne sait pas comment parler d'elle : « *Et toi...jamais, jamais je ne t'oublierai...* ». Elle dit « toi », suivi d'un silence car elle n'arrive pas à qualifier Hélène, mis à part par sa place dans sa mémoire. Le silence de l'enfant, dans cette situation, participe de la peine qu'elle ressent face à Hélène, sa confidente, la française soumise et délaissée par ses parents qui n'arrive pas à se soustraire aux obligations de la société française. C'est pourquoi elle vit dans l'ombre de son amie ; l'enfant, enviant sa relation avec le Chinois et allant jusqu'à rêver d'avoir une relation sexuelle avec lui. Hélène Lagonelle est impuissante face à son vécu ; elle observe de loin et se contente de raconter tout ce qu'elle voit à l'enfant qui, elle, analyse et agit. Cela montre qu'Hélène Lagonelle vit à travers l'enfant qui est consciente de la fragilité tragique de son amie mais ne peut le lui dire.

De plus, en parlant de sa mère, l'enfant tombe dans le même balbutiement que celui du premier exemple. Après avoir entendu parler de la convocation que le lycée a envoyée à sa mère pour l'informer de la relation interraciale de sa fille avec un Chinois, l'enfant tente d'expliquer l'état de cette mère mais toujours avec des silences intermittents. L'énonciation de l'enfant est déconcertante et même émouvante ; ce qu'elle dit à propos de sa mère lui paraît insuffisant et incomplet, ce qui justifie le recours au silence ou, tout simplement, à l'abandon de la parole. L'enfant, une lycéenne connue pour son indécence et sa haine envers la société française, décline la responsabilité de sa mère dans sa relation avec le Chinois ; elle dit : « ...et ça lui est égal » et les espaces blancs entre les mots témoignent de son incapacité à nommer sa mère. L'ambivalence de ses sentiments et la réalité douloureuse ont produit chez l'enfant une aphasie, un blocage langagier où

l'inexprimé de la situation trouve refuge. La mère de l'enfant serait-elle folle ? Etrangère dans ce pays ? Souffre-t-elle de problèmes comportementaux ? Ces questions et bien d'autres, le lecteur est en droit de les poser puisque le silence de l'enfant ouvre largement le champ de l'interprétation.

Ce que l'enfant n'a pu dire, c'est que sa mère est inconsolable de sa faillite et de la perte de son argent dans ce pays, l'Indochine, qui a vu naître son premier amour – son mari défunt – et ses enfants. Elle sombre dans une absence et une indifférence que l'enfant ne tolérera jamais. Le silence, dans le passage ci-dessus, apparaît clairement à travers l'aposiopèse qui rompt le tissu textuel et accélère l'avènement du silence. L'aposiopèse révèle l'effort pénible que l'enfant fournit pour parler mais, malheureusement, elle se tait alors qu'elle est sur le point de dire l'essentiel. Impuissance et impossibilité se combinent pour créer ce que Van Den Heuvel qualifie de « [...] "tabernacles" où se cache un secret que seul le sujet connaît, mais qu'il ne saurait livrer ». ⁶¹⁶

Par ailleurs, cette impossibilité de dire peut traduire la pitié et le déchirement que ressent l'enfant à l'égard de sa mère ; il s'agit moins de remettre en cause cette mère qu'elle décrit comme ridicule (« ... vous voyez... une reine... sans patrie... de la folie ») que d'attirer l'attention sur son combat et son exclusion suite à sa faillite dans les deux camps, celui des français et celui des indochinois. De fait, ce passage, aussi bref qu'il soit, car il est ponctué de vides, laisse émerger les obsessions ainsi que les peurs que l'enfant a enfouies dans son inconscient. Dans cette perspective, les mots s'avèrent vides de sens malgré leur matérialité ; ils ne sondent pas les profondeurs de l'être humain. C'est pourquoi le silence serait plus efficace et plus poétique que les mots qui peuvent altérer l'énoncé en le surchargeant d'images. Dans l'extrait suivant, Duras témoigne de la valeur esthétique et expressive du silence à travers la première séparation des amants, l'enfant et le Chinois :

« Ils allaient se séparer. Elle se souvient combien c'était difficile, cruel, de parler. Les mots étaient introuvables tellement le désir était fort. Ils ne s'étaient plus regardés. Ils avaient évité leurs mains, leurs yeux. C'était lui qui avait imposé ce silence. Elle avait dit que ce silence à lui seul, les mots évités par ce silence, sa ponctuation même, sa

⁶¹⁶ Van Del Heuvel, *Parole, mot, silence*, op., cit., p. 83.

distraction, ce jeu aussi, l'enfance de ce jeu et ses pleurs, tout ça aurait pu déjà faire dire qu'il s'agissait d'un amour. »⁶¹⁷

Parler est cruel mais aussi ambivalent. Le Chinois et l'enfant étaient dans la voiture, la Léon Bollée, qui les emmenait à la pension Lyautey. C'était leur première rencontre, ou plus exactement leur premier rapprochement et le désir y était déjà, tellement puissant que les paroles dites s'avèreraient incapables de traduire et de témoigner de ces sentiments. Le silence s'impose et est imposé par le Chinois comme un calme inhérent à la naissance de ces sentiments nouveaux et inconnus jusqu'ici. Le silence a rendu audible cette métamorphose à l'intérieur de soi qui fait entendre les vibrations de cet amour que la communication verbale peut toujours altérer. Le Chinois et l'enfant sont immobiles, attentifs à ce qui se passe en eux grâce à ce silence sacré dont l'être humain a besoin pour se comprendre, tel que Rilke l'a expliqué dans *Lettres à un jeune poète* :

« ...nos sentiments, craintifs et mal à l'aise, sont tout à coup muets, tout en nous recule, il se fait un silence, et le Nouveau, que personne ne connaît, se tient au beau milieu, et il se tait »⁶¹⁸.

En imposant le silence, le Chinois permet à ses sentiments de trouver un miroir dans lequel ils se mirent, comme si le silence devenait une nécessité où toute vérité peut se dire. Désormais, le silence est miroir où se révèlent les tréfonds des personnages devenus amants depuis cette rencontre.

De même, dans *Les Nuits de Strasbourg*, ces moments de silences sont très fréquents et inattendus entre les couples Theldja-François et Eve-Hans. Leurs discussions sont à chaque fois interrompues par des non-dits qui, en réalité, réincarnent leurs peurs ainsi que leurs fantasmes et leurs obsessions. Il s'agit en effet de vaincre l'inaccessible ; ce que les mots ne sauraient exprimer prend sens et forme dans le mutisme, dans cette incapacité – ou cette abstention – de parler et de dire. Si nous analysons le personnage de Theldja, nous trouverons qu'elle est beaucoup plus énigmatique parce qu'elle refuse d'exprimer ses idées jusqu'à la fin, se trouvant ainsi confrontée à un silence envahissant : « *Le silence tomba d'un coup dans la chambre et hors de la chambre, sur*

⁶¹⁷ ACHN., p. 51.

⁶¹⁸ Rilke R M., *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Flammarion, Paris, 1994, p. 86.

le balcon »⁶¹⁹. Elle évoque lors de ses nuits d'amour avec François des sujets très variés, d'ordre culturel et historique, notamment sur la guerre d'Algérie, mais en réalité le motif principal de ses réminiscences est d'apporter des réponses à des questions qui l'ont toujours taraudée, à savoir l'altérité et ses différentes conceptions. Il suffit d'évoquer son enfance, le mystère de son père (un combattant disparu pendant la guerre), sa liaison avec cet étranger, François, ou même la déportation des juifs de France en 1939, pour que le silence intervienne comme un actant qui résout par sa présence- absence le sujet abordé. Le « silence liquide », ou le « silence comme coup de guillotine », sont pour Djébar un moyen de montrer l'épuisement du langage qui débouche tout naturellement sur le rire et les cris jusqu'à aboutir au silence qui promet un horizon d'attente indéfini, au personnage comme au lecteur. Cela montre que le texte tend vers cette parole attendue et non dite.

Une fois de plus, les personnages relèguent les interdits et les refoulés dans le silence, devenu le seul moyen de communication mais qui n'en est pas moins efficace. A l'instar de Theldja, Eve-Hawa entretient une relation plutôt calme avec Hans, mais elle est parasitée par le passé des deux races qui affleure, de temps en temps, pendant leurs nuits d'amour :

« Si c'est un garçon, reprend-il – et la réponse est enfin lâchée – tu mangeras, je suppose, le prépuce...en bonne mère juive !

*Le silence dans la chambre. Un silence de plomb, comme on dit. Il fait gris dans la chambre, la chambre d'amour. »*⁶²⁰

Ici, les deux amants parlent de la circoncision à la manière juive du bébé attendu. Hans, l'Allemand, taquine sa partenaire en lui rappelant ses traditions religieuses : elle doit manger le prépuce du nouveau-né, comme une vraie mère juive. Ce qui semble n'être qu'une remarque anodine renvoie Eve au souvenir de sa mère morte, « une vraie mère juive ». Dans l'instant qui suit les propos de Hans, le mutisme s'installe, un « silence de plomb » qui pèse sur eux et qui change même l'atmosphère de la chambre, devenue grise et sinistre. La chambre d'amour n'en est plus une car le passé refait surface ; la haine et la trahison réapparaissent et Eve se sent coupable. Elle est remise en cause par son amant, un allemand, son bourreau d'hier. Ainsi, le silence intervient-il, toujours plus puissant et feutrant les bruits de la chambre pour retracer l'histoire de la douleur et de la perte de la

⁶¹⁹ LNS., p.81.

⁶²⁰ Ibid., p. 161.

mère juive. Refuge, lieu neutre, le silence permet aux personnages de contempler l'ineffable à travers, comme l'écrit Claude Perruchot,

« [...]cette parole, articulée d'une ancienne absence de parole qui, écrit William Saroyan, n'est ni de l'anglais, ni du latin, ni du grec, mais... du roc, solide à la façon du roc, un langage de pierre qui est foncièrement du silence ». ⁶²¹

Ce silence de roc ou de plomb est très riche en significations. Il est intransigeant, mais il possède des modalités qui lui permettent de différer, pour les réexaminer, des présupposés politiques et culturels.

Le silence, dans *L'Africain* de Le Clézio, est éminemment lié à la figure du père, qui est justement cet Africain du titre. Ce père est présenté comme la figure du silence, des paroles tuées et de l'effacement ; son absence narrative force les limites du texte et en fait un lieu où le non-dit devient contemplation. Le père du narrateur se mure dans le silence et choisit de ne rien dire, de se taire, de garder muettes certaines vérités – qui sont à vrai dire des déceptions – sur la réalité des relations humaines et la nature des conquêtes coloniales en Afrique. En effet, le retrait et le mutisme de l'Africain reflètent ses traits psychologiques, sa façon de souligner l'innommable et la désillusion car il ne pouvait trouver un lieu sûr, même en Afrique, un doux lieu qu'il affectionnerait toujours, et il n'y a pas de place pour lui en France où il passe sa vieillesse auprès de sa femme et de ses deux enfants. Par ailleurs, le silence du père peut être envisagé sous l'angle de la croyance, de la religion et du mode de vie en Afrique. Dès lors, nous pouvons nous demander si le silence du père n'est pas lié au statut de la parole dans ces lieux où il a séjourné pendant plus de vingt ans et où les cris et la musique suppléent aux mots et aux phrases.

Le récit de *L'Africain* est un texte sur le silence d'un homme, qui a choisi de faire taire sa douleur et sa hargne contre l'injustice car l'invective et la logorrhée s'avèrent inopérantes :

« De longues années d'éloignement et de silence, pendant lesquelles il a continué d'exercer son métier de médecin dans l'urgence, sans médicaments, sans matériel, tandis que partout dans le monde les gens s'entreuaient – cela devait être plus que difficile, cela

⁶²¹ Perruchot C., *La littérature du silence (À propos de Parain, Blanchot et Des Forêts)*, op.cit, pp. 109-116.

*devait être, insoutenable, désespérant. Il n'en a jamais parlé. Il n'a jamais laissé entendre qu'il y ait eu dans son expérience quoique ce soit d'exceptionnel. »*⁶²²

Ne jamais parler ni faire allusion à son passé douloureux est symptomatique d'une contestation et d'un refus viscéraux de l'abandon et de la maltraitance dont étaient victimes les Africains. Ne pas dire ce qui le tourmentait, et encore moins ce qui lui faisait plaisir, donnait à ce père un caractère énigmatique et une grandeur poétique et mythique, de sorte qu'il est instinctivement rapproché du héros symbolique. Son mutisme est plus profond et plus fort que l'expression verbale ; il implique la dénonciation et permet de vérifier les paradoxes des discours de l'autre et de la guerre. Le silence de l'Africain est sa planche de salut qui le rend fascinant et rebelle contre l'hystérie de la parole de l'autre, optant ainsi pour d'autres formes d'expression comme le regard et le sacrifice. Au lieu de parler, il méditait sur la nature silencieuse de l'Afrique ; il renaissait dans l'immensité et la violence de ses paysages tout en soignant les maladies endémiques et dévastatrices. Ce personnage traduit toute la consistance du silence comme forme d'expression qui renvoie moins au discours qu'à la forme choisie pour signifier, son signifiant. Par cette attitude, il s'attribue une liberté quant aux formes du discours tout en les banalisant, comme si la guerre et l'oppression étaient tellement connues que nous n'avons pas besoin de les nommer. Cette posture lui a permis de neutraliser ses émotions, de pouvoir vivre dans le chaos et de s'exiler dans la communauté européenne.

Le narrateur, qui est le fils de l'Africain, ne tarde pas à se poser cette question à propos du silence de son père : « *Était-ce la guerre, cet interminable silence, qui avait fait de mon père cet homme pessimiste et ombrageux, autoritaire, que nous avons appris à craindre plutôt qu'à aimer ?* »⁶²³. L'indicible et le non-dit prennent ici la forme d'un interminable silence, qui dit précisément quelque chose de très profond sur l'expérience de ce médecin britannique en Afrique du sud. Le silence est une façon de contester ce qu'il ne peut ni changer ni même accepter car il provient d'un autre silence lâche, hypocrite et manipulateur, celui de la guerre contre les Africains ou entre eux-mêmes. Son silence est celui de quelqu'un qui refuse la réalité ainsi que toute polémique relative à la violation des libertés individuelles.

⁶²² L'AF, p. 46.

⁶²³ Ibid., p.47.

Le Clézio a décrit le silence de ce père, un silence de recueillement, de refus et de stoïcisme qui a isolé ce personnage dont toute la vie avait été un moyen de survivance. Se taire, ce serait donner à voir quelque chose, non pas une façon de se retrancher du monde mais plutôt une manière de s'y inscrire. La parole ferait entrave à une pensée de soi ou à ce que Sartre appelle « l'intimité silencieuse du cogito », où l'être humain se comprend mieux dans son silence mais devient mystérieux pour l'autre :

« Tel était l'homme que j'ai rencontré en 1948, à la fin de sa vie africaine. Je ne l'ai pas reconnu, pas compris. Il était trop différent de tous ceux que je connaissais, un étranger, et même plus que cela, presque un ennemi. [...] Il était dur, taciturne. »⁶²⁴

A travers ce silence, l'image du père devient un objet à étudier et à contempler pour passer de l'informulé au formulé. Selon Pascal Quignard, se taire est un moyen pour qu'autrui se sente obligé d'élucider cet ensemble de significations que la personne silencieuse dégage. Il écrit que « *le silence permet d'écouter et de ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre. Seul le silence permet de contempler l'autre.* »⁶²⁵

Pour les enfants de l'Africain, le silence de leur père incarne une certaine étrangeté qui agit comme un handicap dans l'évolution de leur relation. Cependant, pour l'un de ces deux enfants, en l'occurrence le narrateur, ce silence s'apparente à une forme de retranchement où le mutisme s'associe à une marque du secret. Cette attitude position d'homme « taciturne » a fait que le père est mieux écouté et que sa parole est transférée d'une personne à une autre. D'ailleurs, le non-dit du père se construit autour des gestes et des actes qui démontrent, de façon lancinante, ce qu'il essaie de cacher dans sa mémoire.

Donc, demeurer silencieux était une tentative pour dissimuler en partie le miroir de l'âme et laisser le langage dans l'obscurité pour revenir d'une part à un état antérieur, là où tout semble ouvert, et intégrer d'autre part la parole et être à l'écoute du monde, « *[..]. Justement parce que le silence n'y est pas perçu comme une absence de paroles mais comme une autre manière de s'exprimer [...]* ».⁶²⁶

Nous avons dit que le silence dans cette œuvre est aussi tributaire de la construction sociale et culturelle de la parole en Afrique. L'attrait du cri, de la musique

⁶²⁴Ibid., pp 105-106.

⁶²⁵ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, 1998, p. 86.

⁶²⁶ J.M.G. Le Clézio, AILLEURS, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, Mai 1995- Arléa, p. 71.

et de l'implicite sont autant de caractéristiques qui symbolisent la culture africaine. La parole retenue répond à la quête du sens ; et cela relève d'une remise en question du verbe car l'univers africain est soumis au pouvoir de la suggestivité. Les Africains sont un peuple qui s'attelle à donner la parole aux images. En effet, tout est représentation ; le corps lui-même devient une scène par sa nudité et ses tatouages. Attiré par ce manque du langage, Le Clézio a montré dans ce roman l'efficacité de la nature dans la communication. Il parvient à faire du silence une inspiration dans ce désert. A ce propos, Calvino explique que

« [...] en des temps où tout le monde en dit trop, l'important n'est pas tant de dire des choses justes, ce qui de toute façon se perdrait dans l'inondation des paroles, que de les dire en partant de prémisses, et en en déduisant des conséquences qui donnent à la chose dite une valeur maximale. Mais alors, si la valeur d'une affirmation particulière réside dans la continuité et la cohérence du discours, où elle trouve place, le choix possible est seulement entre parler continuellement et ne jamais parler. »⁶²⁷

Ainsi la jouissance et la mélancolie dans les trois textes découle de la possibilité de toujours choisir. Le silence met en relief ce que les paroles taisent. Il est une cessation du discours aussi intelligente que la réflexion sur les paroles et leur agencement. Il résonne comme une nostalgie et appelle le désir d'une écoute sans hâte du bruissement du monde.

L'écriture du silence permet au lecteur d'exhumer les sens du texte et de faire prévaloir, par conséquent, l'essentiel de l'écriture. Par rapport aux personnages, le silence leur permet une pause réflexive et change leur rythme, tout en s'arrêtant sur le corps de l'autre en attendant la restauration de la parole. Il s'agit d'une catharsis de la parole que ces trois écrivains ont tentée d'administrer à leurs textes pour souligner que cette dernière est noyée dans le préjugé et le présupposé.

Dans leur écriture, ils reflètent cette impossibilité liée à l'incommunicable pour montrer que c'est cette partie de la littérature qui doit être mise au jour. Ils ne visent pas à occulter une réalité mais ils se heurtent à leur incapacité à dire l'indicible car « *parler, il*

⁶²⁷ Calvino I., « Leçons américaines : six propositions pour le prochain millénaire », in *Défis aux labyrinthes : Textes et lectures critiques*, t. II, trad. Yves Hersant, Paris, Ed. du Seuil, p.134.

le faut, c'est cela, cela seul qui convient, et pourtant parler est impossible. »⁶²⁸ . Ne pas dire, c'est avouer la prééminence du silence comme catalyseur des réseaux sémantiques qui nourrissent le texte littéraire et lui ouvrent plusieurs perspectives. Duras, Djébar, Le Clézio sont trois écrivains qui ont voulu renouer avec le silence comme plénitude intérieure et pureté spirituelle pour faire face à la tyrannie de la parole et montrer que l'acte d'écrire demeure déficitaire d'une part et que, d'autre part, il a besoin du silence pour pouvoir traduire ce qu'on avait déjà souligné, à savoir l'incommunicable. C'est ce que confirme Blanchot dans *La part du feu* :

*« Un écrivain est celui qui impose silence à cette parole, et une œuvre littéraire est, pour celui qui y sait pénétrer, un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille contre cette immensité parlante qui s'adresse à nous en nous détournant de nous. »*⁶²⁹

A l'instar de Mallarmé, Blanchot défend le silence comme l'unique moyen pour remonter aux origines du langage. Selon lui, il faut fuir l'emprise du langage quotidien sur la réalité car il prétend tout savoir et tout dire sur le monde⁶³⁰. Nous pouvons par conséquent dire que Duras, Djébar et le Clézio sont parmi les écrivains conscients des effets du silence dans le texte littéraire et de sa valeur textuelle et formelle. Leur silence exprime plus de signification que la parole énoncée.

Pour conclure, nous pouvons citer Van Den Heuvel qui use de cette comparaison pour parler du silence :

*« Dans l'incapacité de le formuler clairement, nous recourons à une métaphore : le silence ressemble souvent au sommeil du discours qui se repose, mais que l'on sent chargé d'une énergie au repos. C'est comme si la parole, se taisant, se mettait en état d'attente. Source d'énergie nouvelle, d'immobilité, il suggère alors le potentiel du dicible puisqu'on sait le silence capable de tout, de générer la parole la plus inattendue, celle qu'on craint comme celle qu'on désire : le silence peut tout dire ».*⁶³¹

Revenir au silence, c'est ce qui nourrit l'esprit et favorise la réunification du soi et de l'univers. Il s'agit d'appuyer dans le texte la suggestion et non pas la confirmation qui risque d'altérer le sens voulu ; en effet, le sens réside dans une lecture en devenir et

⁶²⁸ Blanchot M., *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1980, p. 129.

⁶²⁹ Ibid., pp. 81-82.

⁶³⁰ Voir Blanchot Maurice, *L'entretien infini*.

⁶³¹ Van Den Heuvel, *Parole, Mot, Silence*, op. cit., pp. 77-78.

non pas dans une lecture achevée. Il faut lire le silence et l'écouter parce qu'il est plus signifiant que le langage et qu'il tend, contrairement à la parole, à exprimer tout ce qui est dissimulé et rendu impossible par l'interprétation continuelle des lecteurs. C'est d'ailleurs ce que nos trois écrivains ont essayé de nous communiquer tout au long de leurs récits.

Pour conclure ce chapitre que nous avons intitulé « Entrecroisement des voix », nous dirons que l'inscription de l'oralité et l'imposition du silence au même titre que le dialogue témoignent de la volonté de nos trois écrivains d'inscrire leurs récits dans une littérature nouvelle, une littérature-monde qui invite à l'hétérogène. Cette littérature ne se présente pas comme un effort déployé par les écrivains pour rendre leurs productions scripturaires hybrides mais plutôt comme un reflet naturel du monde dans lequel ils ont toujours évolué. L'analyse de l'oralité selon des moyens et des stratégies différents, tel que nous l'avons expliqué, ne vise pas à créer une distance entre ces trois romans car notre intérêt est aussi d'inventorier les extensions et les prolongements de cette écriture nomade. Même si les traits communs entre les trois écrivains apparaissent dans le recours à la culture, pour doter leurs productions romanesques d'un mouvement collectif et multiple, l'oralité et le silence libèrent les frontières de leurs écrits pour y laisser entrer d'autres univers, aussi dynamiques qu'évasifs. Car la liberté scripturaire est un appel à l'altérité qui vise à se faire écouter plutôt que de s'imposer.

III. CHAPITRE 2

Entrecroisement des textes

« C'est un roman, point final. Qui ne conduit, qui ne va nulle part. L'histoire ne se conclut pas, c'est seulement le livre qui s'arrête. L'amour, la jouissance, ce ne sont pas des « histoires », et l'autre lecture, la lecture plus profonde, si elle existe, n'apparaît pas. Chacun peut choisir de l'entrevoir. »⁶³²

Marguerite Duras, *La passion suspendue*

⁶³²Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op. cit., pp. 56-57.

Dans ce chapitre, le dernier de notre analyse de l'autre et de ses différentes figures, nous allons nous intéresser, après avoir étudié l'entrecroisement des différentes voix dans les textes choisis et rendu compte de la teneur de l'oralité et du silence dans la progression de l'énonciation, à un autre type d'entrecroisement et d'hybridité, à savoir la connexion entre les textes dans la narration de l'histoire centrale du roman. Pour cela, nous allons commencer par l'étude de la photographie, un domaine très vaste auquel le texte littéraire fait référence et qu'il sollicite de façon croissante. Ainsi, les analyses effectuées dans ce domaine s'avèrent utiles pour notre travail et, parmi les auteurs concernés, nous citerons Jean Arrouye et Philippe Orel.

Nous nous intéresserons aussi à d'autres textes qui ont fait leur intrusion dans le texte initial jusqu'à devenir le but vers lequel tend la première histoire. *Les Nuits de Strasbourg* de Djébar a fait d'un texte recherché la trame textuelle de son récit ainsi que l'aspiration pour son personnage principal. Le dernier point sera consacré à l'écriture cinématographique chez Duras et nous insisterons sur les raisons et les manifestations de cette écriture dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans cette perspective, les études de Catherine Borgomano sur l'écriture filmique nous seront utiles dans l'exploration du monde cinématographique et littéraire de Duras.

III.2.1. La création de l'image :

III.2.1.1 La photographie, métaphore de la mémoire :

Dans les trois romans sur lesquels nous travaillons, la photographie constitue un élément important à côté de l'écriture. Si nous ne trouvons pas de photos dans les textes de Djébar et de Duras, par contre, dans celui de Le Clézio, la photo est intensément présente, peut-être pour donner plus de crédibilité et d'authenticité à l'histoire en lui assurant un ancrage réaliste. Dans le voyage initiatique que nous propose Le Clézio à la quête de son père, de son enfance et de ce qu'il a toujours considéré comme sa terre, la photo nous accompagne comme une certification et une démonstration de la réalité décrite. Devant chaque aspect qui symbolise la vie des Africains, le Clézio a pris le soin de mettre une photo illustrative de ce qu'il raconte ; nous trouvons des photos sur des africains en tenue de fête qui dansent, sur les maisons habitées par le narrateur et sur la nature africaine.

Chez Duras, le photographique à un sens, qui peut être lié à l'écriture cinématographique et à son refus d'un style régulier et d'une écriture codée et harmonieuse qui l'ont poussée à confier que

« *L'Amant est né d'une série de photographies retrouvées par hasard, et je l'ai commencé en pensant mettre le texte en retrait pour privilégier l'image. Mais l'écriture a pris le dessus, elle allait plus vite que moi, et ce n'est qu'en le relisant que je me suis aperçue de la façon dont il était construit sur des métonymies. Il y a des mots, comme « désert », « blanc », « jouissance », qui se détachent et connotent le récit tout entier. »*⁶³³

L'Amant est donc né d'une série de photographies que Duras a trouvées des années après sa rupture avec son pays, l'Indochine. Cela montre que la photographie est devenue le support de son écriture, autrement dit l'amplificateur de ses souvenirs et de son enfance ; c'est elle qui a ressuscité l'histoire d'amour entre elle, une Française, et un Chinois. Le projet de Duras était de laisser l'image parler, de la privilégier sur les mots mais l'écriture l'a devancée pour favoriser la description par rapport à l'image, c'est peut-être ce qui explique la volonté de Duras d'adapter les textes de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* au cinéma (ce point va être analysé plus loin dans l'écriture cinématographique). Un autre point important dans le récit de *L'Amant de la Chine du Nord* est que l'enfant dit au Chinois qu'elle ne possède pas de photo de son père, ce qui aurait constitué une lacune, un manque dans les images que Duras aurait présentées.

Cependant, chez les deux autres écrivains, Le Clézio et Djébar, l'intention d'ériger la photographie sur le même pied d'égalité avec les mots ou le récit lui-même apparaît clairement. Dans *Les Nuits de Strasbourg*, Djébar n'a pas introduit de photographies mais elle a souligné, par le biais du personnage d'Eve-Hawa, toute l'importante qu'elles représentent. En effet, Eve-Hawa, cette juive algérienne qui a émigré à Strasbourg après avoir abandonné au Maroc sa fille Selma et son mari Omar pour chercher ce je ne sais quoi qui l'empêche de vivre sereinement avec sa famille, séjourne dans plusieurs pays avant de décider de s'installer temporairement à Strasbourg, qu'elle considère comme une ville des passages, une « ville libre »⁶³⁴. Choisir de vivre l'exil n'était pas une façon de rompre définitivement les liens avec les siens, au contraire ; sur cette terre, Eve-Hawa

⁶³³Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op. cit., p. 58.

⁶³⁴LNS., p. 70.

cherche à ressusciter son passé et renoue avec son pays natal, l'Algérie. Pour apaiser la nostalgie de l'Algérie, elle pense aux photos :

« Tu m'écrivais d'Amsterdam : tes désirs d'images, ta hantise, transportée si loin au Nord des lieux anciens, « lieux du rire et des larmes » disais-tu, et tu me racontais :

*« Je me suis mise à revoir chaque nuit Tébessa, les ruelles autour du vieux marché, les escaliers près de l'arc de Caracalla. Souviens-toi, nous aimions tant, fillettes, nous asseoir parmi les mendiantes et les marchands d'herbes, des Bédouines qui secouaient la tête rehaussée des franges multicolores de leurs coiffes et qui dévisageaient insolemment les dames européennes ou les quelques touristes qui défilaient...Je désire photographier Tébessa pour ne plus en rêver, mais la retrouverais-je, même si j'y revenais ? ».*⁶³⁵

En terre d'exil, le besoin de recréer le passé refait surface en incitant le personnage à vouloir revoir l'univers dans lequel il a vécu une partie très importante de sa vie, à savoir l'enfance et l'adolescence. Eve-Hawa exprime le désir ardent de prendre des photos de Tébessa, de ses ruelles, de ses marchés et de sa population qui lui rappellent des moments de bonheur intense. Cet engouement pour la photographie s'explique par l'éloignement et la perte qui obsèdent Eve-Hawa car, au-delà de son mariage au Maroc et de la naissance de sa fille Selma, cette femme est aux prises avec ses souvenirs d'une Algérie marâtre qui la rejette et l'adopte à la fois. Elle a vécu dans ce pays toute son enfance et son adolescence mais ce bonheur s'est métamorphosé en une répudiation lorsque sa mère a été « transplantée », « déportée » loin du pays où elle est née. Ainsi, cette expulsion indirecte a-t-elle modifié complètement la trajectoire d'Eve-Hawa, malgré l'amour et l'affection qu'elle ressent pour pays ?

Prendre des photos d'un lieu où l'on était heureux, c'est réaliser le rêve de réconciliation avec soi-même et avec ce lieu. Notons cependant qu'Eve a écrit à Theldja qu'elle ne voudrait jamais y revenir : « Jamais [...] je ne retournerai dans la ville où est née ma mère... »⁶³⁶. Eve-Hawa a pris des photos qui témoignent d'une belle époque ; elle voudrait garder intacte l'image qu'elle avait de ce lieu et y ressusciter l'amour et la convivialité qui y régnaient. Il s'agit d'images capables de raconter sans dire les rires et

⁶³⁵ Ibid., p.64.

⁶³⁶ Ibid., pp. 63-64.

les larmes du personnage, capables de suppléer au manque qu'elle ressent, capables aussi de lui apporter la paix dont elle a besoin pour continuer à vivre tranquillement. Pour cette raison, Theldja parle de hantise pour qualifier la passion de son amie pour la photographie. Une hantise qui se traduit dans la vie d'Eve-Hawa par un rêve constant, celui de revoir sa ville, Tébessa, et ses habitants.

Dans un article intitulé, « Un indicible intrinsèque », Jean Arrouye analyse la relation entre la photographie et le dire. Il soutient que la photographie est le lieu où l'énonciateur dépose son silence, ce qu'il ne pourrait révéler par peur, par manque de courage ou par crainte de n'être pas assez sincère et assez fidèle à ses émotions. Ajouter une photographie à un texte, renforce le côté symbolique de cette dernière :

« La photographie devenue objet littéraire, soit parce qu'elle est décrite ou brièvement commentée pour justifier son évocation ou sa présence dans le texte, soit parce que, étroitement associée au texte dont elle est le complément nécessaire, elle acquiert une complexité sémantique analogue à celle du texte, peut devenir emblématique ou métaphorique, suggérer autant si ce n'est plus qu'elle ne montre, signifier plus qu'elle ne semble, exprimer l'indicible. »⁶³⁷

Incorporée au texte littéraire, la photographie en devient partie prenante, indissociable du contenu narratif du texte. Selon sa manifestation, simplement évoquée comme dans le texte de Djébar ou présente comme chez Le Clézio, la photographie gagne en signification, surtout lorsqu'elle permet au lecteur d'accéder ou d'entrevoir l'intériorité du narrateur du fait de l'arrêt de la narration et de l'insertion d'un blanc rempli par une image ainsi que des émotions qui transparaissent à travers elle. Par conséquent la photo renvoie à l'existence du personnage, à la quête de son être, de son moi que les événements de la vie ont obnubilés, à cet indicible incommunicable que le lecteur doit interpréter.

⁶³⁷ Arrouye Jean, « Un indicible extrinsèque », communication présentée lors de la journée d'étude « Photographie et indicible », jeudi 12 mai 2011, Université de Rennes 2, labo. Cellam, publié sur Phlit le 26/02/2013. url : <http://phlit.org/press/?p=1288>, consulté le 25 mai 2017.

Dans *L'Africain*, Le Clézio a inséré des photographies, quinze en tout, prises par son père lors de sa présence en Guyane, au Cameroun et au Nigeria. Ces photographiques ne sont ni présentées avant leur insertion, ni commentées mais elles traduisent et évoquent tout ce que les mots n'arriveraient pas à saisir leur valeur et leur importance. L'ajout de l'image constitue généralement le prolongement du discours ; l'image vient en secours au narrateur, sauvant ses souvenirs et assurant leur continuité. Le contenu de ces photographies varie en fonction du récit rapporté et des titres des chapitres ; elles tendent toutes à recréer et à rendre plus présents les êtres et les paysages. Le Clézio déclare dans un entretien :

*« Je n'imagine pas ce livre sans les photos. Je n'aurais pas été porté de la même manière, j'aurais eu le sentiment de quelque chose d'abstrait. Les photos sont aussi un peu la participation du sujet au livre qui parle de lui. C'est presque un livre écrit à deux. Un dialogue qui se noue maintenant. »*⁶³⁸

La participation de la photographie dans l'élaboration de ce texte sur le père du narrateur est primordiale car ces photos prises par le père sont des fragments de sa vie en Afrique. Par le biais de la photographie, Le Clézio a voulu ressusciter la voix de son père et rendre sensibles sa présence ainsi que la présence de cette Afrique d'avant-guerre. Son père a pris des photos de la nature africaine, et ce dès le premier jour de son exil ; il était fier de la liberté et de la puissance que cette nature lui offrait ; ces photographies cristallisent son rêve et son désir de revenir en Afrique et de revoir ses fleuves et ses rivières, symboles de purification et de passage. La purification concerne cet éloignement et ce pouvoir que lui inspire la vue des fleuves. Le passage suivant montre sa métamorphose et son enracinement dans ce continent qui est devenu, immédiatement, « son pays d'adoption ».

« Il [mon père] est devant les paysages de l'Afrique équatoriale [...] : l'étendue du fleuve, vaste comme un bras de mer, sur lequel naviguent pirogues et bateaux à aubes, et les affluents, la rivière d'Ahoada avec ses « sampans ». [...] Ce sont les premières

⁶³⁸ De Cortanze Gérard, *Le nomade immobile*, Gallimard, collection Folio, collection philosophie, 2006, cité par Cécile Meynard, « L'Africain de Le Clézio : Une quête des origines entre images et mots », in *Arborescences* 4 (2014), pp. 44-64.

images que mon père reçoit du pays où il va passer la plus grande partie de sa vie active, du pays qui va devenir, par force et par nécessité, son vrai pays. »⁶³⁹

Cela montre que ces images laissées par l'Africain se dressent comme un témoignage cru et sans fioriture de ces années passées en Afrique comme médecin. Des images qui relatent l'odyssée de ce père et réclament sa présence dans le récit de son fils, où il deviendra le sujet et l'objet de la narration. Le projet de Le Clézio est donc d'instaurer ces photographies comme des métaphores sur la présence paternelle dont il a toujours regretté l'étrangeté. Désormais, le père peut sortir de son mutisme et marquer une présence effective et très proche car la photographie s'instaure comme moyen de communication entre le père et le fils, pour que ce fils puisse entreprendre ce voyage de reconnaissance et de renaissance avec son père. Un voyage composé d'aveux, de regrets, de confessions et de compassion vis-à-vis d'une vie pleine de sacrifice et de dévouement. Le Clézio semble réussir la gageure de faire renaître le passé pour tenir ce dialogue direct et franc avec cet autre qui est son père. Ainsi, la photographie a-t-elle pu exhumer toute cette mémoire à propos des Africains et de cette guerre qui a voulu condamner aux fléaux sociaux, aux maladies aux guerres tribales et au cannibalisme des pays entiers.

Les photographies prises par le père du narrateur semblent ouvrir un espace particulier au sein du texte, c'est celui de l'inconscient. Car, si ce père ne s'exprime jamais sur sa vie en Afrique ni sur ce qu'il a pu ressentir en terre d'exil, les photos qu'il a prises ont permis à son fils ainsi qu'aux lecteurs de comprendre l'amour et le respect qu'il voue à l'Afrique d'une part, et de découvrir son refus et son indignation face aux exactions exercées par la colonisation sur les Africains d'autre part.

A l'instar de la métaphore, la photographie fixe le temps, le recrée et le réinvente en lui donnant une présence hic et nunc. En effet, le narrateur ne cache pas son regret d'une enfance sans un père qui aurait pu l'accompagner dans ses premiers pas dans la vie, un père plus tolérant et tendre, avec qui il ne se serait senti comme un étranger, voire même comme un ennemi. C'est ce qu'il affirma dans le passage suivant :

⁶³⁹ L'AF, p. 70.

« [...] Ce n'est pas l'Afrique qui m'a causé un choc, mais la découverte de ce père inconnu. [...] En l'affublant de lorgnons, je justifiais mon sentiment. Mon père, mon vrai père pouvait-il porter des lorgnons ? »⁶⁴⁰ .

Cette dénégation se poursuit tout au long des pages pour insister sur cette relation éminemment conflictuelle entre père et enfant que les années n'ont adoucie que de manière superficielle et temporaire. Pour cette raison, Le Clézio a écrit ce livre pour tenter de comprendre l'attitude de son père et aussi son africanité devenue toute sa vie, même après qu'il a pris sa retraite. La photographie se joint aux mots pour parler, à son tour, du regard neuf et innocent de l'Africain. Elle est, comme nous l'avons déjà dit, une métaphore qui possède le pouvoir de rapprocher, de stimuler et de prolonger la rêverie et l'imagination du lecteur. Dans cette perspective, Amalric écrit sur le rôle de la métaphore :

« Présenter les hommes « comme agissants » et toutes choses « comme en acte », telle pouvait bien être la fonction ontologique du discours métaphorique. En lui toute potentialité donnante d'existence apparaît comme éclosée. Toute capacité latente d'action comme effective. L'expression vive est ce qui dit l'existence vive. »⁶⁴¹

A travers cette citation, nous comprenons que le but de la métaphore est de présenter un tableau aussi animé que vrai, aussi significatif que symbolique. Il s'agit de redonner la valeur à toute chose présentée pour qu'elle puisse valoir en tout temps sur l'axe diachronique ce qu'elle porte comme signification. A partir d'expressions, se dessine les jalons d'une existence pour laisser percer les différents sens que le temps avait figés. Sur le plan ontologique, la métaphore a pour rôle de définir et de capter l'être humain dans toutes ses apparitions, de le faire sortir de l'occulte pour préserver sa parole en tant que toujours mémorable et révélatrice. L'autre point de ressemblance entre la métaphore et la photographie, c'est celui de l'empreinte et du temps, qui sont la pierre angulaire sur laquelle se basent le discours métaphorique et la photographie pour parler de l'homme. La métaphore s'appuie sur la rhétorique, la façon de dire et de décrire la chose ; la photographie, elle, montre l'empreinte d'un homme, d'un paysage ou d'un objet qu'elle préserve en l'extrayant du passé. Toutes deux luttent contre l'oubli et libèrent

⁶⁴⁰Ibid., p.52.

⁶⁴¹ Amalric J.L., *Ricœur, Derrida. L'enjeu métaphorique*, PUF, collection philosophie, 2006, p.

l'imagination du lecteur et du spectateur en lui permettant d'accéder à l'autre et de raviver par la suite sa mémoire. Le Clézio parle de cet effet sur lui-même, dans le ce passage :

« Soudain, une bonace sur un bras du Mazaruni, un miroir d'eau qui étincelle et entraîne vers la rêverie. Sur la photo apparaît l'étrave de la pirogue en train de descendre le fleuve, je la regarde et je sens le vent, l'odeur de l'eau, j'entends malgré le grondement du moteur le crissement incessant des insectes dans la forêt, je perçois l'inquiétude qui naît à l'approche de la nuit. »⁶⁴²

Cet extrait souligne la capacité de la photographie à faire renaitre le passé pour que celui qui la regarde puisse capter jusqu'aux sensations transmises par son contenu. La vue de cette photographie a suscité l'imagination du narrateur jusqu'à le plonger dans son univers, « entendre, sentir, percevoir » qui devient instantanément authentique. En nous penchant sur la description de la photo, nous remarquons qu'elle pousse celui qui la regarde à retrouver des souvenirs, des éléments auxquels il ne donnait pas nécessairement une grande importance mais qui, actuellement, révèlent ce lien sincère qu'il partage avec l'environnement. C'est pourquoi la photographie est une lecture de souvenirs tapis dans la mémoire de l'être humain ; elle ne peut pas être réduite à la discursivité, d'où l'intérêt de la mettre telle quelle dans le récit. De même, le récit ne peut se charger de la signification de cette photographie de peur qu'il ne la dénature dans un excès de symbolisation.

Un autre trait de comparaison entre la métaphore et la photographie réside dans l'effet visuel que proposent ces deux procédés. La métaphore permet au lecteur de visualiser ce qui est écrit pour arriver au noyau de ce qui est dit ; le lecteur est donc amené inconsciemment à créer un univers mental d'images en rapport avec le support linguistique. La photographie, elle, renvoie celui qui la regarde à un univers d'images et de pensées relatives à ce qu'il perçoit, lui permettant parfois de retrouver et de revoir des événements du passé. Pour cette raison, les sémioticiens considèrent l'image comme un « signe continu » et le langage comme un « signe discontinu ».⁶⁴³ Cela peut expliquer l'entreprise de le Clézio car l'insertion de photographies dans ce récit

⁶⁴² L'AF, p. 60.

⁶⁴³ Voir Ortel Phillippe, *La littérature à l'ère de la photographie* : enquête sur une révolution invisible, Editions Chambon, 2002.

autobiographique/biographique vient de son désir de faire réfléchir son lecteur sur l'histoire qu'il raconte en créant des expansions iconiques à ce qui est dit et décrit. Cela fait naître chez le lecteur des corrélations, des associations qu'il doit établir entre le dit et le suggéré, entre le réel et le symbolique. Même prises au hasard par le père, les photographies sont introduites de manière pertinente dans *L'Africain* car elles témoignent de l'attitude du père, comme le montre le récit : « Avec son Leica à soufflet, il collectionne des clichés en noir et blanc qui représentent mieux que des mots son éloignement, son enthousiasme devant la beauté de ce nouveau monde. »⁶⁴⁴

La présence de ces photographies dans la vie du narrateur est importante car c'est grâce à elles qu'il a pu relancer sa quête sur son père et sur lui-même, d'une part :

*« puis j'ai découvert, lorsque mon père, à l'âge de la retraite, est revenu vivre avec nous en France, que c'était lui l'Africain.[...] Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre. »*⁶⁴⁵,

Et sur ce nouveau monde qu'elles offrent à voir, d'autre part :

*« Mais ce pays est immense, il n'appartient pas encore tout à fait aux hommes. »*⁶⁴⁶.

Ainsi, avant d'être une découverte pour les lecteurs, la photographie l'a d'abord été pour l'auteur, Le Clézio, dont la vie a été réenchantée et revigorée par le réalisme qu'elles dégageaient. Etant leur premier lecteur, il décrit la façon dont opère la photographie sur lui, et notamment les expansions qu'elles lui révèlent :

*« Les photos que mon père a aimé prendre, ce sont celles qui montrent l'intérieur du continent, la force inouïe des rapides que sa pirogue doit remonter, halée sur des rondins, à côté des marches de pierre où l'eau cascade, avec sur chaque rive les murs sombres de la forêt. »*⁶⁴⁷

Dans les photos de son père, Le Clézio retrouve cette nature qu'il a été forcé de quitter, une nature insoumise, révoltée que l'occident n'a pu dompter. Ce ne sont pas des photos des constructions coloniales luxueuses mais d'une nature vierge, primitive, pleine

⁶⁴⁴ L'AF., p. 59.

⁶⁴⁵ Ibid., p. 09.

⁶⁴⁶ Ibid., p. 59.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 60.

d'aventures et de découvertes. Ce sont des photographies qui présentent la force mystérieuse de l'Afrique. Ce passage montre à la fois la fascination de ce continent pour le père et celle que le fils témoigne pour son père, l'aventurier intrépide.

En effet, ces photos prises au cœur de l'Afrique et qui symbolisent le dévouement et la vaillance de ce médecin deviennent une source de catéchisme pour le fils par le respect de son père qu'elles lui inspirent. Elles guident Le Clézio comme une lumière qui l'envahit pour donner la parole à cette solitude qui a longtemps duré. Philippe Ortel évoque justement cette lumière dans cette citation : « *La première qualité de la photographie n'est pas son réalisme mais son ubiquité, comme agent lumineux* ». ⁶⁴⁸ Cette comparaison est reprise indirectement par Le Clézio à la fin de son récit quand il écrit :

« *C'est en l'écrivant que je le comprends, maintenant. Cette mémoire n'est pas seulement la mienne. Elle est aussi la mémoire du temps a précédé ma naissance, lorsque mon père et ma mère marchaient ensemble sur les routes du haut pays, [...]. Alors ils allaient dans la liberté des chemins, et les noms de lieux sont entrés en moi comme des noms de famille...* » ⁶⁴⁹

Dans cette écriture dont parle Le Clézio, y a aussi la photographie qui, à l'instar de l'histoire, a éclairé son chemin vers un devenir autre et vers cette réconciliation avec son père défunt. Avec le gérondif, « en l'écrivant », Le Clézio ne vise pas l'écriture d'un texte cohérent, a fortiori d'un roman car il a toujours rejeté le roman au profit d'une écriture spontanée, évoluant au gré des émotions ⁶⁵⁰. Et sur ce point Le Clézio rejoint Duras et Djébar qui prônent, les deux, une écriture fluide délivrant la liberté d'expression. Car l'écriture chez ces trois écrivains est un moment de réflexion que le monde concret ne leur offre pas, comme l'écrit Christian Chelebourg, le texte « a aptitude à engendrer par le langage une réalité nouvelle. » ⁶⁵¹

Ainsi ces trois écrivains vouent un culte particulier au son et à l'image. A l'instar de Duras, Djébar s'est investie dans le cinéma qu'elle considère comme un aboutissement

⁶⁴⁸ Ortel Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie*, op.cit, p. 15.

⁶⁴⁹ L'AF, p. 122-123.

⁶⁵⁰ A ce sujet, Labbé Michelle, écrit, « puisque des temps différents se superposent dans sa conscience, définissant chacun un type de discours, l'œuvre ne peut s'engendrer que dans la diversité. » Labbé M., *Le Clézio, l'écart romanesque*, L'Harmatan, 1999, p. 166.

⁶⁵¹ Chelebourg CH, *L'imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p. 78.

à sa quête à la fois, ontologique, littéraire et artistique. L'image s'impose comme voie et voix de la vérité, Djébar explique, « [...], faire du cinéma pour moi, ce n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image-son. C'est effectuer un retour aux sources au niveau du langage. »⁶⁵²

Duras, quant à elle, a toujours précisé que l'image cinématographique sauve l'écrivain de son propre silence et l'amène à dévoiler l'hétérogénéité de la vie. Elle précise lors d'un entretien :

*« C'était comme si le mot que j'écrivais renfermait déjà en soi son image. La filmer, c'était poursuivre, amplifier le discours. Continuer à écrire, sur l'image. La question n'était pas se trahir le halo du texte, mais plutôt de l'exalter, d'en découvrir toute la présence physique. »*⁶⁵³

De fait, le choix de l'image confirme les écrivains dans leurs refus des vérités définies et limitées au profit d'une pensée de la suggestion, du passage et de l'errance, qui au lieu de démontrer, laisse voir et réfléchir.

A présent, nous allons nous pencher sur l'emplacement et le contenu des photographies choisies par le narrateur. Il y a une relation évidente entre les photos et les affects. Avec ces photos, il y a aussi une carte manuscrite que l'Africain a dessinée pour ses déplacements. La première photographie en demi-page représente deux garçons noirs au bord d'un fleuve ; ils sont nus et semblent se fondre dans la nature. L'emplacement de cette photo illustre la métaphore du corps africain indissociable de la nature : « En Afrique, l'impudeur des corps était magnifique. »⁶⁵⁴ ; « L'Afrique, c'était le corps... »⁶⁵⁵. L'immensité du fleuve reflète l'immensité de l'Afrique. En outre, cette photo placée au début du texte, en tête des autres photos et illustrant l'élément aquatique, pose dès le début la problématique de tout le récit, à savoir cette osmose mystérieuse entre l'homme africain et la nature. Le fleuve est symbolique ; le *Dictionnaire des symboles* en donne les définitions suivantes :

⁶⁵² Fanon J., « *Nouba des femmes du mont Chenoua* », *Demain l'Afrique*, n 1, Septembre 1977, p. 3.

⁶⁵³ *La passion suspendue*, op.cit, p. 108.

⁶⁵⁴ *L'AF.*, p. 13.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

« Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. [...] Les eaux, masse indifférenciée, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement [...] »⁶⁵⁶.

L'eau égaie, purifie et promet un avenir meilleur aux Africains ; c'est grâce à elle qu'ils se ressourcent et qu'ils renouent avec la vie malgré les dangers qui les guettent dans la nature et l'exploitation qu'ils subissent. Cette première photo est donc censée définir le rapport entre l'Afrique et ses habitants, un rapport fait d'imaginaire, d'énigmes et de beaucoup de sensualité. En outre, la nudité des deux garçons et leur air amusé font aussi référence à une autre relation que l'être humain ne peut avoir qu'avec celle qui l'a mis au monde, la mer-mère, qui accueille et protège ses enfants. Ce rapprochement entre ces deux termes homophones prend toute son importance dans le rapprochement sémantique, étant donné que tous les deux sont source de générosité et d'amour infini. La deuxième photo, plus grande que la première, représente un sol sur lequel sont gravés quelques signes, probablement une transcription de la langue parlée en ces lieux. Un autre élément attire lui aussi notre attention, c'est la présence d'empreintes de pieds ; peut-être pour renvoyer à la volonté de ces peuples de marquer pour toujours leur trace dans ces lieux. Ainsi, par le choix de cette photo, l'auteur voudrait authentifier la revendication de ces peuples : l'Afrique, c'est eux ; elle leur a toujours appartenu. Laisser une trace est un signe d'existence que le temps ne fait qu'entériner. La troisième photo représente des traditions africaines ; elle met en scène trois Africains travestis, notamment au niveau de la tête dont la décoration imite un palmier ; ils dansent vraisemblablement lors d'une cérémonie quelconque. A partir de cette photo, le lecteur commence à découvrir les paysages de l'Afrique qui s'éclaircissent graduellement en relation avec l'écriture. La dichotomie écriture-image devient incontournable chez Le Clézio. La quatrième photo représente une photo de la nature : deux palmiers qui émergent de la forêt et surplombent des collines et des montagnes. Le lecteur ne manque pas de souligner la densité et le mystère de la photo où le brouillard voile l'arrière des palmiers comme pour préserver le secret de cette nature que le narrateur qualifie ainsi :

⁶⁵⁶Chevalier J, Gheerbrant A., *Le dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 374.

« Il y a dans cette photo unique quelque chose de froid, de presque austère, qui évoque l'empire, mélange de camp militaire, de pelouse anglaise et de puissance [...] »⁶⁵⁷.

La photographie suivante semble vouloir rapprocher le lecteur de la vie de l'écrivain ; elle montre la maison où il a vécu, « la case », qui est loin de tout ce qui peut ressembler à une habitation britannique ; c'est cette maison où il a expérimenté la vie sauvage qui lui permettait de livrer bataille à de petits êtres, les insectes. Le narrateur avoue pourtant que c'était dans cette case qu'il se sentit le plus en sécurité : « *Là j'étais vraiment à l'abri, comme à l'intérieur d'une grotte* ». ⁶⁵⁸

La sixième photo montre le départ d'hommes et de femmes occidentaux d'un bateau. Le Casque colonial (casque colonial) que portent les occidentaux symbolise leur différence et le pouvoir qu'ils exercent de manière tyrannique ; il souligne aussi leur étrangeté par rapport aux Africains. L'emplacement de la photo est assez révélateur car elle est insérée à la fin de la vie idyllique menée par le narrateur en Afrique et annonciatrice de la vie de son père, faite de sacrifice et de découvertes amères. Un autre élément est aussi à mettre en relief : cette photo montre au lecteur la supercherie des colons qui arrivent en amis, en rédempteurs puis se transforment en assassins et en voleurs. D'ailleurs, le texte évoque des récits sur la chasse illicite d'animaux et le vol de trésors appartenant au patrimoine africain dont le narrateur déplore l'exposition dans des musées et la vente impunie par de prétendus explorateurs et anthropologues. Suivent après cette photo plusieurs autres, dont celle sur le désert, la septième, où se dresse majestueusement une falaise qui permet de s'opposer à l'assaut de l'ennemi. C'est une photo assez symbolique dont le choix est lié à la précédente dans laquelle nous assistons à l'arrivée-invasion des européens ; dans celle-ci, nous voyons un barrage, une digue qui promet protection et résistance face à l'intrus.

Dans la photographie suivante, présentée en double page, nous retrouvons la rivière Victoria qui a été longuement décrite par le narrateur. La photo représente un paysage dense en arbres qui a d'ailleurs été décrit plusieurs fois dans le texte. La neuvième photo montre un homme noir assis sur une chaise au milieu de la brousse ; il a

⁶⁵⁷ L'AF, p. 24.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 43.

le buste nu, porte une coiffe importante et tient un chasse-mouches à la main ; des bracelets ornent son poignet. D'après son apparence, il peut s'agir d'un roi. Nous trouvons ensuite la photo d'un troupeau que le père a prise à Ntumbo. C'est un souvenir doux et nostalgique pour le père et le fils car ce cliché reflète une période de complicité entre les parents :

« *Mon père et ma mère y ressentent une liberté qu'ils n'ont jamais connue ailleurs.* »⁶⁵⁹, et un peu plus loin, il rajoute,

« *Ils connaissent aussi l'ivresse de la vie physique, [...]* »⁶⁶⁰

A la fin du chapitre *Banso*, nous retrouvons en noir et blanc la photo couleur bistre qui figure sur la couverture du roman. Il y a sur cette photo un homme blanc, vêtu à l'occidentale et portant notamment un Cawnpore ; il se trouve sur une passerelle en corde mais nous n'arrivons pas à distinguer les traits de son visage en raison de son éloignement. La reprise de cette photo, en couverture et à l'intérieur de ce récit, incite à penser qu'il s'agit du père, de l'Africain. Cependant, cette double présentation ne nous rapproche pas pour autant de l'Africain, comme si le fils ne voulait pas déroger à l'opacité de son père, cet « inconnu » comme il l'a qualifié plusieurs fois dans le texte. Sur la photo, l'Africain traverse la passerelle ; il en a atteint le milieu. Cela n'est pas fortuit puisqu'il attire notre attention sur une autre traversée, celle de la vie, une traversée existentielle que de nombreux romans⁶⁶¹ ont décrite et qui mène le sujet vers sa métamorphose, et parfois à son anéantissement, faute de justice et de sanction. Le fils de l'Africain semble cependant regretter le choix périlleux de son père, comme il l'évoque dans ce passage :

« *J'ai essayé d'imaginer ce qu'aurait pu être sa vie (donc la mienne) si, au lieu de fuir, il avait accepté l'autorité du chef de clinique de Southampton, s'était installé comme médecin de campagne dans la banlieue londonienne [...]* »⁶⁶²

L'errance a transformé la vie de l'Africain, la rendant encore plus opaque. Son fils, qui ne cesse de se poser des questions et des hypothèses sur l'altérité de son père, ne

⁶⁵⁹ Ibid., p. 83.

⁶⁶⁰ Ibid. p. 85.

⁶⁶¹ Dans cette perspective, nous pensons au roman de mouloud Mammeri, *La traversée*, qui aborde ces sujets sur l'existence humaine, sur la place de l'intellectuel, sur le refus des lois mesquines de ceux qui détiennent le pouvoir. A l'instar de l'Africain, Mourad de la traversée refuse la compassion mensongère de ses compatriotes et choisit de partir vers le Sud, à la recherche de la vérité.

⁶⁶² L'AF, p. 49.

trouve de solution que dans une résignation ponctuée de révérence. La photo suivante est celle d'un vieil homme se tenant devant une case ou une tente ; son visage délabré et son regard accusateur s'expliquent par le contexte. En effet, le chapitre dans lequel est insérée cette photo expose la situation lamentable des Africains qui se déchirent et s'entretuent dans une guerre fratricide à cause de la rapacité de l'Occident. Cette accusation est accentuée par une autre photo, celle d'un enfant de quatre à cinq ans entre deux femmes nues ne portant qu'une ceinture autour de la taille pour cacher l'aine. Le garçon nous regarde farouchement et avec hargne ; son regard promet résistance et revanche.

L'avant dernière photo affiche paradoxalement un certain optimisme ; il s'agit d'une femme prise de profil ; elle est souriante et porte son enfant sur son dos. Le symbolisme de cette photo, et surtout sa relation avec la précédente, réside dans la présence féminine et la maternité. La mère est la métaphore de la protection et de la vie par sa présence constante auprès de nous. Au milieu des guerres tribales générées par la colonisation le sourire de cette mère ravive l'espoir des africains et leur rappelle ce lien fort qui les relie à la mère-terre. Ainsi le narrateur qui n'a vécu que quelques années dans ce continent décrit comment il est hanté par ses lieux :

« [...] Parfois, je marche dans les rues d'une ville, au hasard, et tout d'un coup, en passant devant une porte au bas d'un immeuble en construction, je respire l'odeur froide du ciment qui vient d'être coulé, et je suis dans la case de passage d'Abakaliki... »

⁶⁶³

La dernière photographie qui clôt le dernier chapitre, *L'oubli*, revient sur le père. Si la photo précédente ne nous avait pas permis de voir le visage de l'Africain, celle-ci le présente de dos. Il est sur un cheval et traverse la rivière ; il s'en va, ce qui réduit les possibilités de le connaître et, pour le narrateur, d'être avec lui. L'Africain demeure à jamais étranger, inconnu et condamné à l'exil dès le départ, comme l'explique son fils :

« Il avait rêvé devant les cartes. Il cherchait un autre endroit, non pas ceux qu'il avait connus et où il avait souffert, mais un monde nouveau, où il pourrait recommencer, comme dans une île. Après le massacre du Biafra, il ne rêve plus. »⁶⁶⁴

⁶⁶³ L'AF, p. 119.

⁶⁶⁴ Ibid., p. 118.

De retour chez lui, l'Africain adopte le même mode vie qu'en Afrique, même alimentation, mêmes vêtements et mêmes rites et il sombre dans une nostalgie mélancolique, avec toujours le rêve de regagner l'Afrique. Mais, après les événements du Biafra au Nigeria, ce rêve du retour s'effrite pour laisser s'installer le dégoût et l'angoisse existentielle. Cette photographie est étroitement liée au choix délibéré du fils qui, désormais, veut suivre le même chemin que son père. Père et fils se trouvent ainsi réunis par le même rêve : l'amour de l'Afrique.

Par ailleurs, la manière désordonnée dont les photos sont introduites dans le récit de l'Africain renvoie à la quête du père qui a vécu ce déséquilibre pendant plusieurs étapes de sa vie : exil de la famille de l'île Maurice, exil volontaire en Afrique, arrachement, vers la fin de sa vie, à une terre qu'il considère comme sa mère adoptive, l'Afrique. On notera que la coïncidence continent-personnage est assez forte car l'Africain a souffert jusqu'à la fin de sa vie de l'arrogance coloniale :

« Loin de la société corrompue et profiteuse de la côte, il avait rêvé de la renaissance de l'Afrique, libérée de son carcan colonial et de la fatalité des pandémies. Une sorte d'état de grâce, à l'image des immensités herbeuses où avançaient les troupeaux conduits par les bergers, ou des villages aux alentours de Banso, dans la perfection immémoriale de leurs murs de pisé et de leurs toits de feuilles. »⁶⁶⁵

Écriture et photos s'associent pour dire à la fois le malheur et le bonheur de l'être humain, non dans une cohérence artificielle, mais selon la vérité des paysages et des situations dont aucun discours ne peut rendre compte, en particulier le discours romanesque, à propos duquel l'auteur s'écrit : *« Un roman ! un roman ! Je commence à haïr sérieusement ces petites histoires besogneuses, ces trucs, ces redondances. »⁶⁶⁶*. Il ajoute à propos du style : *« Et le style, le stupide style. Celui qui fait qu'on aura le sursaut apaisé, tout à coup, en cornant une page. »⁶⁶⁷*. Ce rejet justifie la simplicité du style et le manque de chronologie dans la narration des faits et des événements dans le récit ; chaque chapitre constitue une séquence narrative à part entière. Il s'agit d'une manière d'adapter l'écriture à ce mode de vie, libre, naturelle et innocente, en y intégrant la photographie par besoin car elle fait partie de cet univers que Le Clézio veut faire paraître diffus malgré

⁶⁶⁵ L'AF., p. 113.

⁶⁶⁶ Le Clézio, J.M.G., *Le livre des fuites*, p. 55.

⁶⁶⁷ Ibid., p. 114.

le silence. Plusieurs exemples dans le texte montrent que l'écrivain ne donne pas trop d'importance à la façon d'exprimer et de décrire les choses, ce qu'il explique ainsi : « *Mais ce que cela aurait changé en l'homme qu'il était, qui aurait mené une vie plus conforme, moins solitaire. De soigner les enrhumés [...] D'apprendre à échanger ...* »⁶⁶⁸. Le Clézio tente de faire un effort pour résumer la vie de son père en employant la préposition « de » au début de chaque phrase et en attirant l'attention du lecteur sur la déception et la peine que ressent le fils à propos du sacrifice du père. L'emploi de la préposition « de » n'est pas respecté par l'écrivain du moment que l'essentiel, selon lui, réside dans l'expression des sentiments : « *Ainsi le mot répété voit son sens initial se renforcer, mais il acquiert aussi une interprétation nouvelle non contenue dans le mot seul, isolé.* »⁶⁶⁹. Il faut dire que cette répétition a le même effet que la photographie, toutes les deux insistent sur l'indicible. Si la répétition invite le lecteur à trouver ce qu'elle cache derrière et qu'elle n'arrive pas à nommer directement, la photographie insiste elle aussi sur ce point qui consiste à dire l'ineffable et le dépouillement au-delà des mots.

Ainsi, la photographie accentue-t-elle ce dénuement que proclame l'écriture en le reliant avec un espace ouvert, celui du désert africain. Selon Le Clézio, donner à voir ces photographies à ses lecteurs, c'est leur faire parvenir une parole qui met directement l'homme face à l'essentiel. De plus, ce système de narration ne peut être compris que comme un témoignage, un plaidoyer pour ceux qui souffrent continuellement de l'injustice coloniale et une démystification des stéréotypes occidentaux sur les Africains. La photographie honore les africains, d'où la conception de la photo comme un témoignage autant historique que personnel.

Cependant, Le Clézio ne compte pas trop sur la photographie pour oublier ces années de manque et de déliaison avec son père dont il légitime, vers la fin du texte, l'attitude et le comportement étrangers. La publication des photos se veut comme une volonté de relancer une nouvelle liaison entre lui et son père : « *J'ai longtemps utilisé l'appareil de mon père. [...] J'ai eu très envie de regarder le monde à travers ses yeux* ». ⁶⁷⁰ Mais cette correspondance, hélas, ne peut pallier le manque et la peur que le

⁶⁶⁸ Ibid., p. 49.

⁶⁶⁹ Voir Ruth Amar, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Editions Publisud, 2004, p. 45.

⁶⁷⁰ Entretien réalisé par de Cortanze Gerard, *Magazine littéraire*, avril, 2004, cité par Roussel-Gillet Isabelle in *J.M.G. Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Ellipses Editions, 2011, p.72.

narrateur et son frère ont ressentis auprès de leur père. Dès le début du récit, Le Clézio remet en cause la photo comme instrument de reconnaissance ; il écrit :

« De ce visage que j'ai reçu à ma naissance, j'ai des choses à dire. Pendant des années, je crois que je ne l'ai jamais vu. Sur les photos, je détournais les yeux, comme si quelqu'un s'était substitué à moi. »⁶⁷¹.

Cela ne remet pas réellement en cause l'apport de la photographie à la révélation et à la communication avec l'autre mais ne lui attribue pas le rôle et le pouvoir de substitution au manque et aux ravages du temps. L'auteur ne considère pas ces photos comme un rattrapage du temps passé ni comme une tentative de faire revivre ces souvenirs mais comme un témoignage en guise d'hommage et de reconnaissance envers le courage paternel. En effet, les photographies,

« l'on en prend pour se souvenir, pour célébrer, se garantir, contre les infortunes de la mémoire, qui déforme, travestit, gomme...Contre l'oubli, qui efface, ou la mort, qui fera disparaître certains d'entre nous, [...] »⁶⁷².

La photographie est outil de mémoire, quelque chose que l'être humain présente pour faire un compte rendu, bref, une preuve à l'appui. Pour Le Clézio, elle fait partie de cette mémoire « du temps », qui traduit à la fois le bonheur et le malheur de son père⁶⁷³ et de tout un continent pendant la colonisation.

Cependant, le rôle de la photographie est assez controversé par les critiques. D'ailleurs, Le Clézio lui-même a remis en cause quelques-unes de ses caractéristiques. La photographie peut restituer la mémoire mais pas l'instant ni les individus, ce qui empêche l'investissement affectif. Le narrateur écrit vers la fin de son récit :

« Ce qui est définitivement absent de mon enfance : avoir un père, avoir grandi auprès de lui dans la douceur du foyer familial. Je sais que cela m'a manqué, sans regret, sans illusion extraordinaire. Quand un homme regarde jour après jour changer la lumière sur le visage de la femme qu'il aime, qu'il guette chaque éclat furtif dans le

⁶⁷¹ L'AF, p. 11.

⁶⁷² *La photographie au pied de la lettre*, textes réunis par Arrouye Jean, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence 24, 15 et 16 janvier 1999, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 55.

⁶⁷³ Voir *L'Africain*, p. 123.

*regard de son enfant. Tout cela qu'aucun portrait, aucune photo ne pourra jamais saisir. »*⁶⁷⁴

La photographie, comme image souvenir, ne donne des sujets qu'une illusion d'identité. Aucune mémoire ne pourra faire renaître l'intensité du moment primitif tel qu'il aurait été senti la première fois. Toutes ces années où les enfants ont été privés de l'amour paternel et de la douce présence d'un père ne pourront jamais être remplacées par une photo. Cela demeure inaccessible et il est impossible pour Le Clézio de revivre de cette manière son enfance avec son père. La photographie a ses limites qui empêchent le sujet d'assouvir le souvenir et de reconquérir le temps. Dans cet exemple, le Clézio avoue que la photo ne pourrait jamais réincarner son enfance. C'est dans cette optique que Jean- Pierre Montier a expliqué que « *la photo souvenir met en panne ce processus d'élaboration, elle met en péril le travail du deuil.* ».⁶⁷⁵ Dans le cas de Le Clézio, l'écriture de *L'Africain* représente la volonté d'établir à la fois une autobiographie et une biographie pour tenter de mettre au jour le processus du devenir autre, aussi bien chez lui que chez son père. L'altérité des deux hommes est quasiment identique, étant donné qu'ils sont unis par le même rêve. Mais ce qui demeure en suspens chez Le Clézio, c'est le fait d'avoir manqué ce rendez-vous avec l'altérité, ce rendez-vous avec son père. L'intolérance exprimée à l'égard de son père le hante toujours et il ne pourra jamais en faire son deuil, ce qui explique la nostalgie qu'il ressent toujours, même en présence des photographies de son père.

Marcel Proust avait aussi fait de la photographie le prototype de la connaissance fragmentaire. Elle constitue un souvenir qui n'est pas exhaustif. Elle inventorie mais elle entrave aussi l'émergence de l'impondérable : « *Ces photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui.* ».⁶⁷⁶ Pour Proust, le souvenir suscité par l'image photographique relève de la mémorisation volontaire :

« J'asseyais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres "instantanés", notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait

⁶⁷⁴ L'AF, p. 121.

⁶⁷⁵ Arrouye Jean, *La photographie au pied de la lettre*, op. cit, p. 61.

⁶⁷⁶ Proust Marcel, *Le temps retrouvé*, III, p. 886/IV, p. 464. Les références au roman de Proust sont données successivement dans l'édition de Pierre Clarac, en trois tomes, Gallimard, La Pléiade, 1954, puis dans celle de Jean-Yves Tadié, en quatre tomes, mêmes éditeur et collection, 1989.

ennuyeuse comme une exposition de photographie, et je ne me sentais plus le gout, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois. »⁶⁷⁷

Ainsi vouloir établir la connaissance par la présentation de photographies inhérentes aux sujets paraît un travail artificiel et illusoire car, s'il permet de montrer des faits, il ne souligne pas la difficulté de les saisir. C'est pour cette raison que Le Clézio affirme qu'aucune photographie ne lui permettra de cautériser les plaies provoquées par l'absence de son père pendant son enfance. Il est vrai que ces photographies nous ont rapprochés du père et ont rapproché le père et le fils, leur permettant de renouer un dialogue sur leur vie passée en Afrique, mais elles sont inopérantes quant à ressusciter le passé. L'on perçoit alors pourquoi Marcel Proust a parlé de « connaissance fragmentaire » car chaque photographique renvoie directement à un fait, un événement précis que la mémoire volontaire pourra déterminer facilement. De même, Le Clézio ne s'est pas basé sur les photographies pour élaborer son discours ; elles sont certes importantes mais uniquement pour dresser une mémoire à la fois individuelle et collective. Les photos devant lesquelles Le Clézio exprime un désir envahissant lui permettant de ressentir les mêmes vibrations qu'auparavant, ce sont celles qu'il a retrouvées par hasard dans les affaires de son père ; c'est pourquoi il ne commente pas les photographies qu'il a mises dans le récit. Ces photos sur son père et sur l'Afrique ne pourront pas suppléer au manque de ce dernier ni le remplacer.

III.2.1.2 l'ekphrasis, métaphore de la présence.

Le terme « Ekphrasis » est utilisé depuis l'antiquité et il renvoie à la définition suivante :

« L'ekphrasis est le terme grec ancien traduit par « description ». Une ekphrasis, au pluriel : ekphraseis (grec ancien εκφραζειν, « expliquer jusqu'au bout »), est une description précise et détaillée. Dans l'Antiquité, le terme désigne toute évocation vivace d'un sujet donné. À l'époque moderne, les manuels regroupant les figures de style restreignent l'ekphrasis aux évocations d'un objet ou d'une œuvre d'art, réelle ou fictive,

⁶⁷⁷ Idem, p. 444.

description souvent enchâssée dans un récit. L'ekphrasis classique peut correspondre sur le plan du style à l'hypotypose (description animée) »⁶⁷⁸

Ainsi l'ekphrasis vise à rendre palpitant et vivace le sujet abordé ou évoqué dans un texte. Elle concerne les êtres humains, les lieux et le temps. Conçue comme une figure de style, elle expose en détail la description pour permettre au lecteur de voir l'image comme réelle et authentique.

Cette figure est assez présente dans le texte de Le Clézio et de Djébar, mais rare dans celui de Duras qui se veut beaucoup plus allusif que descriptif. Dans *Les Nuits de Strasbourg*, Djébar s'attarde sur les éléments de l'espace en y apportant les descriptions et les explications nécessaires à la construction visuelle des mots. Et parmi ces descriptions nous notons celles qui reprennent des images de la guerre à Strasbourg.

La ville de Strasbourg est mise en image, plus encore, en spectacle grâce à l'ekphrasis. Nous pouvons lire au début du roman plusieurs descriptions sur la destruction de Strasbourg prise d'assaut par l'armée Allemande.

« Tous ces objets annonceraient presque une kermesse imminente, une noce villageoise où toute la foule serait conviée... Ces bibelots, dérisoires souvenirs, participeraient à la fête, si du moins l'on effaçait les visages, les regards, l'allure mécanique de la marche. »⁶⁷⁹

Et dans l'extrait suivant :

« Les cigognes donc, par essaims en forme de trapèze, au-dessous des nuages, semblaient leur indiquer, à ces humains migrants, le tracé oblique de leur futur exil, puis brusquement elles les ont quittés pour bifurquer vers la méditerranée, la franchir sans nulle halte, et vite retrouver la chaude Afrique. »⁶⁸⁰

Dans ces deux exemples, Assia Djébar tente de traduire aux lecteurs une image aussi réelle que véridique de la disparition, du silence et de la mélancolie qui régnaient sur Strasbourg. Tout l'univers semble bouleversé par la destruction de Strasbourg qui n'est, désormais, qu'un grand désert propice à l'errance et à l'exil auxquels seront condamnés ses habitants, mais que les livres d'histoire ne sauront présenter.

⁶⁷⁸ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis>.

⁶⁷⁹ LNS., p.27.

⁶⁸⁰ Ibid., p. 31.

Ainsi le recours à l'ekphrasis a permis à Djébar d'interpréter avec la distance temporelle un fait historique, mais de façon assez pragmatique confrontant ainsi deux regards et deux représentations d'un lieu en pleine destruction. Le premier regard est celui de l'histoire de la guerre tandis que le deuxième regard est celui de l'écrivain qui réévalue et interprète jusqu'à la prédiction des événements, « le tracé oblique de leur futur exil, [...] ». L'anachronisme de l'ekphrasis donne lieu à plusieurs confrontations culturelles et temporelles qui permettent d'apprécier la nouveauté du regard porté sur l'élément décrit.

Dans *l'Africain* de Le Clézio, l'ekphrasis joue un rôle déterminant dans la description de l'Afrique créant avec la photographie un espace interartistique. La description traduit des tableaux différents sur tout l'univers africain allant du cadre spatiotemporel au corps humain, elle participe, donc, à la reconstruction mémorielle des faits.

« Le long des routes, au bord des rivières, à l'entrée des villages, des centaines de milliers d'enfants sont en train de mourir de faim et de déshydratation. C'est un cimetière vaste comme un pays. Partout, dans les plaines d'herbes semblables à celle où j'allais autrefois faire la guerre aux termites, des enfants sans parents errent sans but, leurs corps transformés en squelettes. Longtemps après je suis hanté par le poème de Chinua Achebe, Noel au Biafra, [...] »⁶⁸¹

Dans ce passage, extrait du dernier chapitre intitulé, « *l'oubli* », le Clézio livre des détails bouleversants sur la guerre au Biafra où l'étendue de l'horreur a dépassé les limites de l'imaginaire ; l'agonie de tout un peuple victime de l'avidité et de la cupidité de l'occident. La guerre au Biafra a marqué le monde entier qui a assisté aux mensonges ainsi qu'à la déshumanisation et à l'extermination au nom de la civilisation.

Le tableau que nous dresse Le Clézio n'est pas une simple pause narrative qui ralentit le déroulement des événements. Il s'agit de la création d'une image qui interroge toujours l'histoire de la colonisation de l'Afrique et pointe du doigt l'injustice et l'intolérance humaine. Par ailleurs cet événement marque un tournant important dans la vie de l'Africain, « Il[l'Africain]entre dans une sorte de mutisme entêté qui

⁶⁸¹ Ibid., pp 116-117.

l'accompagnera jusqu'à sa mort. Il oublie même qu'il a été médecin, [...] »⁶⁸², dès lors le rêve de retourner en Afrique est perdu.

De fait la figure de l'ekphrasis dépasse le cadre de la transcription de l'image pour devenir la création d'une parole qui exhume de l'oubli la mémoire de l'humanité. Ceci justifie le recours constant de Le Clézio à cette figure qui lui a permis de raconter l'histoire de son père et de revenir sur la beauté ainsi que sur la destruction du continent africain. Dès lors, l'ekphrasis s'avère un moyen important pour la restitution des faits d'une part, et pour assurer la rencontre entre le discours et l'image d'autre part, en effet,

*« [...] , elle est le lieu où se rencontrent et s'interpénètrent la narration et la description, elle est le lieu où la littérature peut se contempler devant son propre miroir, elle est le lieu de son accomplissement et de sa jouissance, le lieu où le monde devient littérature. »*⁶⁸³

En effet, la vivacité que témoigne les auteurs dans la création des tableaux sur des moments éloignés ne manque pas de souligner leurs sensations ainsi que leurs prises de position. L'ekphrasis qui imite un monde réel et parfois fictif est aussi un lieu d'invention esthétique et de détachement culturel où l'écrivain manifeste sa critique face à l'élément décrit. Notons que chez les deux écrivains, Djébar et Le Clézio, la critique est apparue à travers la compassion et l'ironie qu'ils témoignent face à l'injustice et à l'intolérance qui menace l'altérité.

De même, vers la fin de son roman, *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras donne plusieurs descriptions sur son départ, voire sa rupture avec son pays natal, elle écrit :

« Les ponts se sont éteints. Ils sont encore pleins de gens réveillés ou encore endormis sur des chaises longues. Sauf au bar des première où toujours, de jour et de nuit et jusque très tard dans la nuit, la plupart du temps jusqu'au matin, il y a des gens réveillés qui jouent aux cartes et aux dés et qui parlent fort, qui rient, qui se fâchent de

⁶⁸² Ibid., p. 118.

⁶⁸³ Le Bozec Yves., Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique. In: *Littérature*, n°111, 1998, p. 118.

même, et qui, tous boivent des whiskies-soda et des Martel- Perrier et aussi des Pernod, cela de quelque nature que soit leur voyage, qu'ils soit d'affaires ou d'agrément, et de quelque nationalité que soient ces voyageurs -là, du jeu.

Ce bar des premières classes était le lieu rassurant du voyage. Le haut lieu de l'oubli infantin. »⁶⁸⁴

La description du bar des premières classes vient adoucir le malheur et la mélancolie qui régnaient sur le navire. L'égaiement des voyageurs dans le jeu est le seul espace de vie où l'enfant se réfugie pour tenter d'oublier la douleur et le tiraillement qu'elle ressent suite à son départ. Le bar fait l'objet d'une ekphrasis qui reprend un lieu de jeu réservé aux gens aisés et de différente nationalité, cependant les détails que fournit cette ekphrasis ne semblent pas être le but vers lequel tend Duras. Les marques du vin, l'attitude des voyageurs laissent apparaître un autre trait de cette description à savoir l'ironie de la situation qui réunit sur le même navire la joie et la douleur. Cette ironie accentue également l'absurdité des voyageurs contraints à faire de leur vie un jeu, « [...] et de quelque nationalité que soient ces voyageurs-là, du jeu. » pour surmonter les difficultés liées aux déplacements.

De fait la figure de l'ekphrasis participe aussi de la problématique de l'indicible et de l'innommable qui conduit l'écrivain à recourir à d'autres moyens pour dire ce qui ne pourrait être l'objet d'une simple expression. La description tente de détourner le regard du lecteur sur le non-dit d'une situation, mais l'expression fait ressurgir au grand jour l'élément central autour duquel elle s'organise. Ainsi dans l'extrait sus-cité de *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras révèle indirectement la perte de son enfance même si elle feint l'oubli de la douleur dans le tableau qu'elle donne de ce bar à croire qu'elle a rapidement trouvé du réconfort, cependant c'est cet « oubli infantin. » qu'elle quètera dans son écriture.

En somme, nous pensons que l'ekphrasis est une figure qui recouvre plusieurs enjeux, mais ne nous pouvons pas trop la décrire pour ne pas répéter certains points déjà abordés. Toutefois, nous retenons que chez nos trois écrivains cette figure est importante

⁶⁸⁴ ACHN., pp. 219-220.

puis qu'il ne s'agit pas seulement d'une description nue d'un lieu ou d'un objet mais d'un espace où seront interrogés la mémoire et l'histoire de l'humanité.

III.2.2. L'Asie à l'épreuve

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'écriture pleine de blancs et de répétitions tente de créer des images pour le lecteur. C'est une écriture qui provient de la voix d'une narratrice qui est aussi cinéaste, ce qui ne va pas sans contredire sa décision, dès l'incipit, de vouloir redevenir romancière. Cette double vocation, le texte l'annonce dès le début, notamment à travers l'indécision de l'auteure quant à la nature de son texte, qu'elle voulait présenter dans une écriture cinématographique. La justification de cette écriture réside dans sa genèse même. *L'Amant de la Chine du Nord* est publié en 1991, après la parution de *L'Amant*. Les deux récits racontent la même histoire, celle d'une famille de colons composée d'une mère française et de ses trois enfants, deux garçons et une fille qui a entretenu une relation amoureuse avec un Chinois. En effet ce qui constitue un leitmotiv dans les deux récits, et dans plusieurs romans de Duras d'ailleurs, c'est la nostalgie pour l'Asie, le continent où elle est née et où elle a vécu toute son enfance. Dès l'incipit de ce texte, Duras s'exprime sur les raisons de cette réécriture de *L'Amant* :

« Le livre aurait pu s'intituler *L'Amour dans la rue* ou le *Roman de l'amant* ou *L'Amant recommencé*. Pour finir, on a eu le choix entre deux titres plus vastes, plus vrais : *L'Amant de la Chine du Nord* ou *La Chine du Nord*. »⁶⁸⁵

Duras est consciente que le roman qu'elle va écrire va reprendre les mêmes événements déjà racontés dans le roman précédent, *L'Amant*. Le titre choisi est important car il doit répondre en premier lieu à l'intention de l'écrivaine, c'est-à-dire au but et au vœu qu'elle voudrait réaliser à travers cette écriture : « *J'ai écrit ce livre dans le bonheur fou de l'écrire* ». ⁶⁸⁶ Il s'agit, certes, de l'histoire de *L'Amant* mais aussi d'une autre histoire, plus vraie, celle du Chinois, du petit frère et de Thanh à qui elle a dédié le livre, bref de l'Asie. Ce qui nous pousse à dire qu'il s'agit de la vraie histoire, ce sont les hésitations de Duras quant au titre : *L'Amant recommencé* ou le roman de l'Amant, une réécriture de la première histoire, en vue d'une correction peut-être. Et si c'était le cas,

⁶⁸⁵ ACHN., p.11.

⁶⁸⁶ Idem.

pourquoi Duras avoue-t-elle être redevenue une romancière : « *Je suis redevenue un écrivain de romans* »⁶⁸⁷, alors que dès le début du roman, il y a plusieurs indications relevant de l'écriture cinématographique, ce qui ne manque pas de rapprocher le texte d'un scénario de film.

Cette réécriture est liée en partie à la présentation que Duras voulait donner de la Chine dans ses romans, surtout que le roman de *L'Amant* qui a obtenu le prix Goncourt en 1984 et a été adapté au cinéma par Jean-Jacques Arnaut a été pour Duras un véritable échec. Donc ce qui nous intéresse dans cette analyse c'est de voir les enjeux de la réécriture durassienne et le rôle de cette écriture hybride qu'est l'écriture filmique⁶⁸⁸. Entre les deux textes, *L'Amant* et *L'Amant De la Chine du Nord*, existent plusieurs similitudes mais l'histoire est différente. Il s'agit bien entendu d'un intertexte car la reprise dans *L'Amant de la Chine du Nord* d'éléments déjà racontés dans *L'Amant* est manifestement incontestable. La narratrice elle-même ne manque pas d'attirer l'attention de ses lecteurs sur ce fait, comme elle le dit dans ce passage : « *Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est [...] Folle de lire, de voir, insolente, libre* ». ⁶⁸⁹ Le livre dont parle ici la narratrice, c'est *L'Amant* ; elle cite ce détail pour indiquer qu'elle ne changera pas des faits qui relèvent de la réalité. Une autre fois aussi, la narratrice parle de cette intertextualité avec *L'Amant* dans la description du bac où se rencontrent les amants : « *C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres. Du fleuve.* »⁶⁹⁰

La ressemblance entre les deux textes est indéniable et ce n'est pas la seule de son genre. Même dans d'autres textes, à l'exemple de *Un barrage contre le Pacifique*, la toile de fond est constituée par l'histoire de cette famille, faite de désespoir et de faillite. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, par contre, la narration tente de recréer une poétique à partir de cette histoire, l'accent n'est plus mis sur le malheur de la famille, mais sur la joie et le bonheur de la rencontre avec l'autre et de l'acceptation du métissage. La relation sexuelle entre une fille blanche et un Chinois ouvre les portes à la narratrice pour parler de l'attrance mystérieuse d'un continent enchanteur qui, malgré la différence, peut être

⁶⁸⁷ Ibid., p. 12.

⁶⁸⁸ « L'écriture filmique » est un concept fondé par Madeleine Borgomano.

⁶⁸⁹ ACHN, p. 36.

⁶⁹⁰ Ibid., p. 35.

source d'imagination et d'exaltation. Ainsi le sentiment d'inachèvement et de manque hantent Duras pour la pousser à réécrire l'histoire de *L'Amant*, mais autrement et surtout dans le bonheur des retrouvailles :

*« Cette fois-ci, au cours du récit est apparu tout à coup, dans la lumière éblouissante, le visage de Thanh et celui du petit frère, l'enfant différent ».*⁶⁹¹

Cette lumière qui apparaît soudainement à la narratrice et qui l'éblouit peut renvoyer à l'intensité des souvenirs qui reviennent avec force, clamant et réclamant leur narration. Elle est aussi la métaphore de la vie et de la réconciliation qui permet à l'individu de se voir clairement, d'une part, et de revoir les gens qu'il aime, d'autre part. Si la narratrice insiste sur la figure de deux êtres très proches qu'elle a toujours aimés, c'est aussi parce que ce sont ces deux êtres qui lui rappellent son univers, l'univers indochinois qu'elle n'a cessé de reproduire dans ses écrits. Désormais, elle n'est pas la seule à rêver, d'autres membres de sa famille le font aussi. De ce fait, l'écriture incessante de la même histoire semble vouloir, dès le début, retrouver cette lumière car, même s'il s'agit de narrer la même histoire, le texte produit ne sera jamais le même :

*« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. »*⁶⁹²

Pour Duras, l'écriture sur l'Asie ne vise pas la reproduction exacte de cet univers mais une représentation du rêve de l'écrivaine qu'aucun film ne pourrait reproduire :

*« C'est une Asie personnelle, une Asie de rêve et de fantasme. Il ne s'agit pas, pour ces textes, de donner une représentation plus au moins fidèle, mais de chercher à construire un équivalent imaginaire ».*⁶⁹³

Elle remanie et transforme le même contenu pour assurer cette créativité à laquelle elle tend, comme pour rendre inaccessible et fuyant ce qu'elle veut raconter. Et pourtant, cette écriture qui revient sur les mêmes événements ne les reprend jamais de la même façon car, en voulant dire les choses et les rendre à la fois explicites et intimes, cela pousse l'écrivaine à réinventer le matériel narratif qui oscille, paradoxalement au projet, entre le

⁶⁹¹ Ibid., p. 12.

⁶⁹² Sollers Ph., (textes réunis par) *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1971, p. 75.

⁶⁹³ Borgomano Madeleine, *Marguerite Duras, De la forme au sens*, textes réunis par Claude Borgomano et Bernard Alazet, L'Harmattan, 2010, p. 50.

silence et la rupture. Il s'agit, pour reprendre la formule de Blanchot, d'une écriture de « ressassement »⁶⁹⁴. Le ressassement chez Duras ne se limite pas à une répétition ennuyeuse mais elle est inscrite dans un processus de représentation toujours en procès parce qu'elle est liée non seulement à la mémoire individuelle mais aussi à la mémoire historique et collective :

*« Dans le premier livre, elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, dans ce passage du dehors dans la chambre. Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici. »*⁶⁹⁵

Cela nous amène à examiner cette écriture en procès qui se renouvelle continuellement sur les traces d'autres textes. Elle est répétitive, brève et laisse circuler le vide entre les phrases et les mots, ce vide que symbolisent le blanc et le mot-trou entrent dans cette technique de l'écriture cinématographique que Duras a toujours privilégiée. Ainsi se pose à nous la question de l'écriture et de la représentation : comment Duras va-t-elle réécrire l'histoire de *L'Amant* ? Ou, tout simplement, quels sont les enjeux littéraires, historiques et existentiels d'une telle écriture ? L'incipit de *L'Amant de la Chine du Nord* est d'une importance capitale car c'est le moment où l'écrivaine s'adresse à son lecteur pour s'expliquer sur cette réécriture.

Le rejet manifesté de Duras du film réalisé d'après le roman de *L'Amant* est immédiat et catégorique. En dépit de sa posture de cinéaste, Duras a toujours considéré le cinéma comme une destruction : « *Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire* ». ⁶⁹⁶ L'adaptation cinématographique du roman ne manquait pas d'objectivité et de minutie mais ce qui l'altérait, c'était le fait que le roman soit devenu tributaire du film et qu'il n'en soit même qu'une version simplifiée. C'est ainsi que Duras a refusé cette perversion du roman et qu'elle a écrit *L'Amant de la Chine du Nord* pour mettre en procès la représentation de l'Asie qu'elle proposait. Comment parler de cet

⁶⁹⁴ Idem.

⁶⁹⁵ ACHN, pp. 78-79.

⁶⁹⁶ Marguerite Duras, Deuxième volume de la Collection CA/ Cinéma, dirigée par François Barat et Joel Farges, Editions Albatros, Paris, 1979, p. 107.

autre, qui est l'univers asiatique, si l'image est simplificatrice et que les mots demeurent évocateurs et ne réussissent pas toujours à créer l'imaginaire auquel tend l'écrivain ? Le monde de Duras est un monde compliqué par l'absence de complication car, dans le but de ressusciter et de faire renaître le monde asiatique, selon sa propre conception, Duras opte pour l'élaboration de *L'Amant de la Chine du Nord* dans une écriture épurée de toutes expansions, en sorte que le lecteur se trouve arrêté, à plusieurs reprises, par des blancs et des concisions qu'il doit déchiffrer parce que, comme le note Borgomano Catherine,

« L'écriture durassienne, bien que narrative et parfois, malgré tout, quelque peu descriptive, fonctionne plutôt comme la poésie en tentant d'agir directement au niveau de l'imaginaire et de l'émotion. »⁶⁹⁷

La poésie ne manque pas dans *L'Amant de la Chine du Nord* ; présente dans plusieurs passages, elle pousse le lecteur à participer à l'installation de cet univers fictionnel et onirique. L'économie dans la description est une pause réflexive. Tel un dire poétique, la prose de Duras est onirique et énigmatique. La description de l'amour met en scène paradoxalement la douleur et la force, la mort et la vie :

*« Aussi fort.
Le Chinois avait regardé.
A son tour il avait baissé les yeux.
Mort du désir d'une enfant.
Martyre. »⁶⁹⁸*

Le Chinois aime l'enfant mais il souffre en même temps de cet amour ; cette souffrance du désir qu'il a d'elle. « L'ivresse et la perte dans l'amour », cette dichotomie est révélatrice car, par la concision des phrases et la condensation sémantique que cela induit, elle suggère, de façon parallèle, le sort de l'écriture qui se continue dans sa disparition. L'écriture est comme l'amour du Chinois ; elle s'épuise dans le désir de dire et le bonheur de la présence. Le mot « martyr » qui clôt cette séquence narrative et poétique révèle à lui seul toute la charge symbolique de cet amour qui s'empare du Chinois qui, désormais, devient auteur de sa mort. Ainsi le Chinois est un sujet masochiste qui se plait dans la douleur et la souffrance qu'il recherche auprès de l'enfant. Depuis

⁶⁹⁷ Borgomano C., *Marguerite DURAS, De la forme au sens*, op. cit, p. 52.

⁶⁹⁸ ACHN, p. 61.

leur rencontre sur le bac, le Chinois a ressenti une attirance assez particulière, non pas celle de la beauté et de l'élégance mais celle de la menace qu'il perçoit dans le regard de cette fille française et celle d'un interdit imposé par la culture ancestrale. Cela montre que le Chinois savait déjà que cette relation ne durerait pas longtemps et qu'elle est vouée à l'échec avant même de commencer ; il a cependant consenti à prendre le risque et vivre cette fascination jusqu'à la destruction.

La passion destructrice que vit le Chinois est la même passion que celle de l'écriture chez Duras. Ecrire et réécrire jusqu'à l'épuisement de l'écriture qui, parfois, ne fait que citer l'événement de manière brute, comme on peut le lire dans ce passage :

« Le ciel, on le voit d'un bord à l'autre de la terre, il est une laque bleue percée de brillances.

On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder.

Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les enfants.

Puis on revoit le ciel bleu criblé de brillances.

Puis on entend la Valse sans paroles dite désespérée sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleu du ciel. »⁶⁹⁹

Tel que dans l'écriture automatique, cet extrait est mis en exergue par le connecteur « puis » qui chapeaute quelques phrases et met en scène une énumération qui semble se précipiter à dire les choses avant qu'elles ne disparaissent. La nudité des choses racontées, le manque d'information et de détails confèrent au texte suspens, mystère et incompréhension, qualités qui ne tardent pas à projeter le lecteur dans cet univers fictionnel car l'écrivaine lui octroie le privilège de la description, comme l'écrit Abdelkébir Khatibi :

« Tel est le paradoxe de cette écriture sans style, sans poésie, sans aucune tradition de la langue littéraire de l'amour. Une langue avec une force dévastée, fragmentée, au bout de son énonciation. Pourtant, c'est cette limite qui parle à notre imaginaire. »⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ Ibid., p. 32.

⁷⁰⁰ Khatibi Abdelkébir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, 1987, pp. 89-

Selon Khatibi, l'écriture de Duras est libérée de toute esthétique littéraire pour parler et décrire l'amour, raison pour laquelle elle se renouvelle, se répète et s'amenuise davantage. Dès lors, la perception phénoménologique s'impose au profit d'une écriture inclassable et insaisissable, une écriture phénoménologique qui tente de saisir la réalité dans la maigreur du texte. Observons ce passage sur ce que la mère de l'enfant a subi.

« Et puis la mer est montée.

Et puis elle a abandonné.

*Ça a duré quatre ans peut-être, on ne sait plus très bien. Et puis c'est arrivé : ça a été fini. Elle a abandonné. Elle a dit : c'est fini. Elle a dit qu'elle abandonnait. Et puis elle l'a fait. Elle est partie. »*⁷⁰¹

L'escroquerie dont la mère a été victime est devenue un leitmotiv car elle est l'objet de la narration dans trois romans presque identiques. Dans cet extrait, la narration est elliptique car elle ne donne pas tous les détails sur le fiasco de la mère de l'enfant. Ce qui reste de l'histoire, c'est la douleur et l'anéantissement d'une mère qui a voulu prémunir ses enfants contre la pauvreté, mais hélas ! ses compatriotes l'ont détruite, elle, ainsi que ses enfants. Ce que cette séquence tente de révéler à travers l'accélération du rythme, c'est l'abandon dans lequel vivent tous les membres de cette famille française. En délaissant sa propriété submergée et détruite entièrement par la mer, la mère a abandonné le rêve de vivre en Indochine et d'assurer une vie digne pour ses enfants ; désormais, elle n'est plus que l'ombre d'elle-même puisqu'elle ne vit plus comme les autres. C'est une mère enfermée, taciturne, insouciant ; selon les propos de l'enfant, sa mère est une « reine » avec laquelle le monde a été injuste et cruel. Le passage, quoique bref, dénote bien le malheur qui a frappé cette famille et endeuillé la mère à jamais.

A côté de cette écriture poétique et répétitive, *L'Amant de la Chine du Nord* fait référence à un autre art, le cinéma, qui apparaît dès le début du livre :

« C'est un livre.

C'est un film.

*C'est la nuit. »*⁷⁰²

Cette précision explique et justifie le début du roman qui s'apparente à un scénario qui détaille les directives données lors du tournage d'un film : *« La jeune fille oblique vers le parc, elle va voir le lieu de la fête derrière la grille. On la suit. On s'arrête*

⁷⁰¹ ACHN., p. 99.

⁷⁰² Ibid., p. 17.

face au parc ». ⁷⁰³ Et de rajouter un peu plus loin : « *L'Enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête* ». ⁷⁰⁴ Duras a confirmé dans l'incipit qu'elle était redevenue un écrivain de roman ; pourtant, à plusieurs reprises, elle tente d'appuyer le récit par des notes de bas de page qui décrivent le déroulement de l'action et donnent plus de détails sur l'attitude des personnages ⁷⁰⁵. La fusion entre ces deux types d'écriture, romanesque et cinématographique, a permis à Duras d'offrir au lecteur des images et de veiller à ce que son texte ne soit pas altéré par une adaptation filmique, comme l'a été celui de *l'Amant*. Au-delà de cette crainte, la réécriture cinématographique ne vient pas pallier un manque dans le premier texte, qui est jugé ainsi par l'auteur :

« *C'est le son de la parole qui a changé, par rapport à ce qu'il était avant : comme quelque chose qui aurait acquis une sorte d'involontaire simplicité. L'Amant est un livre tellement plein de littérature qu'elle semble, paradoxalement, très loin. On ne la voit pas, on ne doit pas voir l'artifice, c'est tout.* » ⁷⁰⁶

Duras ne voulait plus retomber dans l'épuisement langagier en voulant tout connaître et tout donner sur son histoire. Derrière cette simplicité, ce manque d'architecture et de cohérence, l'écriture vise l'hétérogénéité générique ; elle épouse les sensations de l'auteur, son silence, son retrait, ses revirements et sa colère pour connoter, « un style « physique » » ⁷⁰⁷. Le privilège accordé au mot « rien » et au verbe « regarder » informe sur le dessein de ce récit où l'auteure n'a pas l'intention d'assouvir la soif de son lecteur. En l'invitant à regarder des images, à voir directement l'action, elle se met face à lui dans la jouissance comme dans le malheur. La simplicité de l'écriture ne réduit pas la valeur du livre ; elle permet au lecteur de se concentrer sur l'histoire elle-même, sans fioriture, sans chercher différentes interprétations. Cela peut expliquer le fait que la même histoire soit répétée plusieurs fois, mais différemment, car elle n'est jamais achevée.

⁷⁰³ Ibid., p. 19.

⁷⁰⁴ Ibid. p. 21.

⁷⁰⁵ Lorsque la narratrice parle de la chambre des amants et de son éclairage, elle donne la note de bas de page suivante : « En cas de cinéma à titre d'exemple. On filme la chambre éclairée par la lumière de la rue. Sur ces images-là on retient le son, on le laisse à sa distance habituelle de même que les bruits de la rue [...]. On filme les amants endormis. [...] On filme aussi la lumière pauvre, navrante, des lampadaires de la rue », p. 81.

⁷⁰⁶ Duras Marguerite, *La passion suspendue*, Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, op.cit, p. 57.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 57.

Dans les conversations de l'enfant avec son amant chinois, nous percevons cette métaphore de l'inachèvement et de la rupture qui créent le plaisir et l'attachement. En effet, le Chinois ne comprend pas tout ce que dit l'enfant car elle ne dit jamais tout. Ainsi, les mots deviennent-ils difficiles à prononcer car ils entraînent la disparition. L'enfant répond au Chinois au sujet de son amour :

« *Parce qu'autrement... si tout est donné, c'est comme la mort ?*

Une seule question encore je voudrais te poser. Elle [l'enfant] ne veut pas. Elle dit qu'elle ne sait pas répondre aux gens. »⁷⁰⁸

L'enfant refuse de répondre et de fournir des explications à son amant car elle ne veut pas anéantir le désir de vivre avec cet étranger, le désir de vivre l'amour de l'étranger même dans la douleur. De même, l'histoire de la défaite, de la destruction et de séparation ne peut être évoquée qu'à travers une langue qui renonce à la richesse du vocabulaire et à l'individualité des personnages. La stratégie de Duras puise de l'incomplétude narrative de son récit, ce qui lui permet de revenir sur la même histoire, ainsi le récit de *l'Amant de la Chine du Nord* est toujours comparé au « livre » : « *De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie, il est un peu différent de celui du livre. »⁷⁰⁹*. Ce que Duras appelle « le livre », c'est *L'Amant* auquel elle fait plusieurs fois référence dans le récit, comme pour accentuer, voire même faire l'éloge de son travail de réécriture. Certes, entre l'écrivain et le cinéaste, il n'existe pas une relation directe mais l'écriture de *L'Amant de la Chine du Nord* montre qu'on ne pourra pas lire de façon indépendante et isolée un texte littéraire ; en effet, chez Duras, son œuvre est un ensemble fait de fusion, de correspondance et de références entre plusieurs genres ; elle est à-mi-chemin entre le cinéma et la littérature.

L'écriture cinématographique, ou filmique pour paraphraser Madeleine Borgomano, participe de l'évolution et du devenir de l'écriture romanesque ; c'est une nouvelle façon de présenter des images au lecteur. Mais une question se pose alors sur la critique et le refus que montre Duras pour le cinéma et sur la raison pour laquelle Duras opte pour l'écriture cinématographique si elle la considère comme la mise à mort de la création littéraire et artistique. La critique que formule Duras vis-à-vis du cinéma concerne sa richesse de suggestion et sa volonté de montrer au spectateur un monde de

⁷⁰⁸ ACHN., pp. 139-140.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 35.

parfaite construction ; elle pense que le cinéma ne doit pas tout dire et sans excès. Selon Duras, le cinéma, comme le texte littéraire, doit être exempt des synthèses et des parties de transitions, parties charnières, qui guident le lecteur dans sa lecture avec le sentiment illusoire de se croire gavé de détails et dispensé de tout effort de réflexion. Cela montre que toute l'importance doit être accordée au naturel de l'expression de l'écrivain et du cinéaste et non pas à l'illusion réaliste qu'ils installent chez le lecteur et chez le spectateur. C'est pourquoi Duras affirme que *L'Amant de la Chine du Nord* est la fois un film et un livre.

Par ailleurs, ce n'est qu'après la mort du Chinois que Duras a décidé de réécrire l'histoire de *L'Amant* qui a été dénaturée et vidée de son essence lors de son passage par le cinéma. La réécriture est aussi une sorte de refus de la mort de cet être, le Chinois, qu'elle croyait éternel comme son amour ; elle refuse de vivre la solitude de cet amour lointain mais toujours vif qui symbolise l'amour du pays, du père qu'elle n'a pas connu et du frère qu'elle a perdu ; bref, qui symbolise le rêve asiatique interrompu par l'échec et la séparation : « *Je n'avais pas imaginé du tout que la mort du Chinois puisse se produire. [...]. Je suis restée dans l'histoire avec ces gens et seulement avec eux.* »⁷¹⁰ Désormais, elle n'est plus seule, elle ne souffre plus de la disparition de l'amant chinois ; elle retrouve son passé, cette partie d'elle-même dont elle ne peut courir le risque de la perdre. Il y a une sorte d'urgence faute de temps : « *J'ai abandonné le travail que j'étais en train de faire. J'ai écrit L'Amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans L'Amant, le temps manquait autour d'eux.* »⁷¹¹ Ce temps dont parle la narratrice est celui de la mort et de la disparition. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras sent la menace de la disparition ; elle doit retrouver au plus vite cet être ainsi que les autres pour leur donner, de nouveau, le souffle de la vie et sentir la sienne par corollaire. Alors que dans *L'Amant* l'écriture ne devait pas lutter contre le fantôme de l'oubli, d'autant plus que les détails de cette histoire trouvent un écho dans un autre livre, *Un barrage contre le Pacifique*. Le temps qui manque doit être récupéré dans son intégralité, ce qui pousse Duras à recourir à l'écriture filmique et romanesque à la fois :

« *C'était comme si le mot que j'écrivais renfermait déjà en soi son image. La filmer, c'était poursuivre, amplifier le discours. Continuer à écrire, sur l'image. La*

⁷¹⁰ Ibid., pp. 11-12.

⁷¹¹ Idem.

*question n'était pas de trahir le halo du texte, mais plutôt de l'exalter, d'en découvrir toute la présence physique. »*⁷¹²

Ainsi s'explique la fusion entre le cinéma et la littérature dans le même roman, *L'Amant de la Chine du Nord*, une fusion qui ne vise nullement l'exhaustivité et la profusion narrative. Le texte, qui se voulait réaction contre le temps et l'oubli, a besoin d'images, de son et de silence ; il ne peut les éviter puisque l'auteure y retrouve tout son passé, non réductible aux seuls mots. Ce passé, c'est aussi elle-même, l'enfant métisse qu'elle était, avec ses moments de joie et de détresse, dans un continent qui demeure vivant dans sa mémoire et son cœur. Réécrire s'avère être une entreprise de récupération et de réappropriation toujours en procès, qui est irriguée, paradoxalement, par les différentes mutations et les silences perceptibles dans l'œuvre. Cette nouvelle écriture hybride constitue l'accomplissement et l'aboutissement des efforts de Duras pour assouvir un profond désir de retrouvailles et de rencontre avec toute sa famille, comme le symbolise cette séquence narrative sur l'Eden cinéma, le lieu où tous les personnages se rencontrent et d'où ils repartent ensemble, la famille de l'enfant et le Chinois. Cette rencontre redéfinit chez l'enfant l'amour qu'elle porte à chacun de ces personnages ; son attitude de fille rebelle, insolente et rancunière face à sa mère se mue en chagrin et en tristesse. Ce changement interpelle immédiatement le Chinois :

« Le Chinois dit en souriant :

- Quand ils sont là tu ne m'aimes pas.

Elle prend sa main, l'embrasse. Elle dit :

*- Je ne peux pas savoir. J'ai voulu que tu les voies une fois dans ta vie. C'est vrai, peut-être, que leur présence m'empêche de te voir toi. »*⁷¹³

Alors que le Chinois découvre l'attachement de l'enfant à sa famille, l'enfant, elle, souhaite que la présence de ses frères et de sa mère puisse chasser, bannir son amour pour le Chinois et sa passion destructrice. De la présence de la famille auprès d'elle, naît l'espoir de la séparation sans douleur avec son amant ; elle a voulu cette rencontre pour se débarrasser de la nostalgie préalable à la rupture. D'ailleurs, à la sortie du cinéma, l'enfant avoue ne pas savoir si elle doit aimer ou ne pas aimer le film, *L'Ange bleu*, qui met en scène symboliquement les dangers de l'attirance sexuelle. Dans ce film, il est question de la différence sociale, de la séduction et de la sexualité entre une chanteuse et

⁷¹² Duras Marguerite, *La passion suspendue*, op. cit., p. 108.

⁷¹³ ACHN, p. 152.

un instituteur sévère qui ne peut résister au charme de cette femme. Il s'agit de la même séduction fatale et irrésistible que l'enfant ressent envers le Chinois ; en fait, elle n'aime pas le Chinois – comme nous l'avons expliqué plus haut – mais l'attirance, comme la douleur, les déchire tous les deux. L'intrigue amoureuse et politique qu'aborde le film de *L'Ange bleu* réveille chez l'enfant le dilemme existentiel qu'elle pensait avoir dépassé. Désormais, elle ne sait pas : « *L'enfant dit qu'elle croit ne pas avoir aimé le film, L'Ange bleu, mais que ce n'est pas sûr, qu'elle ne sait pas encore bien* ». ⁷¹⁴ Elle attend les retrouvailles entre ces individus qu'elle aime aussi pour savoir si elle peut se détacher de cette passion qu'elle éprouve pour le Chinois. Finalement, entre la vie de l'héroïne du cinéma (*L'Ange bleu*) et l'enfant, la distance est courte car regarder l'image provoque une forte sensation chez le spectateur qui, désormais, vit avec les personnages qu'il regarde et se sent concerné par l'histoire. Le cinéma a appris à l'enfant à se voir, comme dans un miroir, et à reconsidérer sa relation avec l'autre ; elle commence à se poser des questions sur cet amour et sur ses choix et ses nuits s'éloignent progressivement des conversations sur le désir sexuel :

« Avec notre histoire, je crois que ma vie a commencé. La première fois de ma vie, [...] j'ai envie de mourir, de souffrir, j'ai envie d'être seule – sans toi pour t'aimer et souffrir de toi et penser à des choses que je ferai. » ⁷¹⁵

L'enfant commence à s'intéresser à sa passion et à son devenir et si, au début de sa relation, elle voulait accompagner le Chinois et passer la nuit avec lui, à cette étape de leur relation, elle désire la solitude, la nuit. C'est pourquoi plusieurs questions sur l'autre commencent à poindre, à l'exemple des rumeurs sur des Chinois qui assassinent les femmes à Long-Hai et sur la ressemblance de son frère Paulo à son amant. Ces questionnements révèlent l'angoisse existentielle que vit l'enfant derrière son apparence d'adolescente émancipée et insoumise. De fait, le cinéma agit en amplificateur des souvenirs de Duras et de son héroïne le plaisir visuel se trouve valorisé.

Raconter l'enfance indochinoise en mêlant récit et écriture filmique n'est finalement qu'une manière de regarder et de montrer l'interpénétration entre le plaisir et la souffrance, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le dit et le non-dit.

⁷¹⁴ Ibid., p. 151.

⁷¹⁵ Ibid., p. 181.

L'Amant de la Chine du Nord est un titre qui met en exergue l'importance du lieu ; ce n'est pas uniquement l'amour entre ces deux personnages qui constitue le centre d'intérêt pour Duras mais tout l'univers mythique de la Chine. La dégradation dans la définition de ce « roman », « c'est un livre, c'est un film, c'est la nuit », semble vouloir aiguillonner le lecteur qui ne doit pas considérer cela comme une hésitation sur la classification générique de l'œuvre car le but de l'auteure, c'est de traduire la réalité et celle-ci n'est pas faite d'homogénéité. *L'Amant de la Chine du Nord* est la nuit de solitude et de l'écriture à laquelle l'auteure est condamnée.

III.2.2. Créer son « jardin des délices »

A l'instar de Le Clézio et de Duras, Djébar a bâti son texte sur un autre texte. *Les Nuits de Strasbourg*, histoires de confrontation et de découverte, dresse un requiem pour la voix féminine et masculine ; deux voix qui ont perdu le contact, ou plutôt ne savent plus comment se parler. La femme était et peut toujours être gardienne de l'histoire et l'homme peut descendre de son piédestal et avouer son errance et sa quête de soi. De fait, Djébar fait de cette écriture un vivier où le passé et le présent s'accouplent, s'accusent et s'alternent continuellement.

En Alsace et sur Strasbourg, Djébar brosse le tableau de rencontres intimes, intellectuelles et personnelles que son héroïne et d'autres personnages font au profit d'une reconnaissance individuelle et collective. Plusieurs femmes se rencontrent, des femmes instruites, en l'occurrence photographe, historienne, dramaturge, orthophoniste et actrice, toutes sont hantées par le rêve d'être reconnues comme telles, au-delà des ruptures, de l'ivresse de la liberté et des relations amoureuses et sexuelles, qui sont des motifs récurrents de l'écriture Djébarienne.

Le fleuve, les ponts⁷¹⁶, renvoient aux différents échanges qui jalonnent plusieurs trajets mémoriels. Ce qui explique l'entreprise de Djébar consistant à mettre au milieu du roman un chapitre intitulé *Le fleuve, les ponts*, c'est que cela constitue une manière d'insister sur ces différentes relations qui se tissent entre les personnages et la topographie

⁷¹⁶ Djébar intitule le quatrième chapitre de son roman « Le fleuve, les ponts. ». Ce titre renvoie symboliquement aux différentes relations qui ne cessent de naître et de se lier dans le roman.

des lieux ; il s'agit bien de relations transcendantales car elles ne se limitent pas au désir érotique mais profitent de l'excitation qu'il engendre pour se délier des contraintes et aborder tous les sujets liés à l'existence des personnages. Donc cette relation devient d'ores et déjà vitale telle l'eau. Remarquons que la référence à l'eau n'existe pas uniquement chez Djébar, même Duras et Le Clézio⁷¹⁷ ont démontré la métamorphose de leurs personnages après avoir traversé un fleuve ou un autre élément aquatique, ce qui ne va pas sans dire que l'élément liquide influence le regard et le corps de l'être humain. Dans son œuvre *l'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard décrit le « parler liquide⁷¹⁸ », celui qui influence l'imagination de l'homme en le poussant à être plus spontané et, partant, tendre vers une pureté de sa parole,

« L'eau a aussi des voix indirectes. La nature retentit d'échos ontologiques. Les êtres se répondent en imitant des voix élémentaires. De tous les éléments, l'eau est le plus fidèle « miroir des voix »⁷¹⁹

Ainsi l'eau semble transmettre une énergie positive aux protagonistes en leur insufflant la liberté de la parole et de l'existence. Après cette traversée, les personnages ne sont plus les mêmes, leurs imaginations aiguisent leur regard et les amènent à la réflexion, mais aussi au silence.

Dans *les Nuits de Strasbourg*, c'est le Rhin qui semble exercer une forte influence sur Theldja ; en effet le Rhin a vu passer plusieurs princesses dont les noms marquent toujours l'histoire. Et l'évocation de ces figures féminines ne fait qu'ouvrir l'espace textuel à d'autres sujets, donc à d'autres histoires. La vie de l'héroïne, Theldja, devient tel un livre d'histoire qu'elle feuillette avec avidité :

« Savez-vous, commença Theldja qui, depuis ses rêveries sur l'abbesse, se plongeait plusieurs heures par jour dans le passé de la ville (la moindre bibliothèque de quartier rencontré, une vaste librairie sur une place où elle se trouvait à errer, chaque lieu lui devenait havre familier), je lisais que de nombreuses reines de France ont fait autrefois notre trajet, mais en sens inverse ?... »⁷²⁰

⁷¹⁷ La traversée du Mekong pour les personnages de Duras et la traversée du Conakry, Freetown dans *l'Africain* De Le Clézio.

⁷¹⁸ Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, Le livre de poche, 1993, p. 212.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 216.

⁷²⁰ LNS, p. 194.

Etant férue d'histoire, Theldja analyse les détails et en conçoit indirectement la symbolique. Ces histoires qu'elle évoque avec zèle deviennent des intertextes pour imposer la présence de l'altérité dans toute relation à l'autre. En parlant des princesses qui ont traversé ce fleuve pour changer de vie, Theldja ajoute d'autres visages féminins à ceux qui règnent dans le texte avec leurs discours et leurs histoires. Ainsi, Theldja crée-t-elle une polyphonie dans le texte qui permet d'une part de rendre compte de l'hétérogénéité de l'espace du soi et, d'autre part, de la diversité de l'altérité.

Theldja et François traversent le Rhin, désormais conçu comme fleuve des métamorphoses, des passages et de la séparation. D'ailleurs, c'est le même fleuve qui assiste les amants et témoigne de leur complicité et de leur intérêt pour l'histoire de Strasbourg ; c'est aussi le dernier lieu où ils se voient pour la dernière fois et il devient le fleuve de la séparation. Comme il en a été pour ces reines et princesses qui traversent le fleuve pour une rencontre/séparation, rencontrant leurs maris mais se séparant des leurs, et rencontrer l'étranger implique conséquemment un devenir étranger.

La principale quête de Theldja et de l'auteure est un livre ancien intitulé *Hortus deliciarum*, ou jardin des délices, qui devient une véritable obsession pour l'héroïne et un intertexte pour l'auteure. Ce livre, *Jardin des Délices*, est à l'origine des déambulations de Theldja et de ses réminiscences au cours du plaisir sexuel.

Du livre à la ville, Theldja devient hantée par l'histoire de ce livre et de son auteur ; elle s'érige en gardienne de sa voix pour tenter de la préserver et de la ressusciter. Désormais, la ville acquiert une double importance ; ce n'est pas uniquement le lieu de retrouvailles avec l'amour mais aussi avec l'histoire des lieux :

« François arrêta la voiture ; il écoutait son amie dévider sa science neuve avec allant...Il se dit que, restant dans cette ville au passé si riche, elle serait prête à en épouser la mémoire fluctuante, contrastée : il pourrait donc garder cette enfant trop vive, cette étudiante encore...non, simplement cette amante. »⁷²¹

L'engouement de l'héroïne pour l'histoire du lieu et sa manière de l'interpréter réjouit son amant, François. Ce dernier est conscient que l'attachement de Theldja à l'histoire est plus fort que celui qu'elle a pour lui ; il accepte cependant d'être son

⁷²¹ Ibid., p. 195.

partenaire dans la recherche de cette mémoire strasbourgeoise. François est convaincu que l'amour de l'histoire, avec ses secrets et ses oublis, va tenir en haleine son amante, ce qui lui permettra de prolonger sa relation avec elle. L'histoire sera la cause de ce vertige rétrospectif que les deux amants ressentent pendant leurs nuits et au moment de leur désir extrême. « *Bois-moi ou laisse-moi te boire !* »⁷²² est l'expression qui symbolise la soif et l'avidité de Theldja pour l'histoire ; elle frotte continuellement sa mémoire contre celle de son amant et la sexualité n'est plus alors qu'un moteur de recherche : « *Il [François] parla, sans l'avoir voulu. Il parla de la ville. Il dévida ses jours d'enfant dans le Strasbourg d'autrefois*⁷²³ ». Theldja, qui aspire toujours à recueillir tous les détails sur cette ville, est concentrée sur le discours de François, l'encourage à lui dévoiler son passé et ne tolère pas le moindre oubli :

*« Mais je t'écoute, mais oublie-moi ! murmure-t-elle avec un léger baiser sur la main de François, comme si elle désirait, non pas s'insinuer dans ce passé, plutôt lui permettre de s'évaporer... [...] François se laisse embrasser. Il palpe la chevelure de son amie, distraitement, il s'est réimmergé dans ce froid : le couple, mère et garçonnet [...] »*⁷²⁴.

Cela montre que la quête de l'histoire est devenue une priorité dans le couple que forme Theldja et François. Le passé n'est pas évoqué selon sa chronologie mais comme obéissant aux attitudes et aux sentiments de chaque personnage et la restitution de l'ordre des événements incombe au lecteur. Les ressouvenances des personnages oscillent entre hasard et nécessité et, par corollaire, entre imagination et vérité, entre individuel et collectif. On y trouve deux types d'événements, les uns concernent l'histoire comme documents officiels et les autres comme partie de la création de l'univers romanesque et fictionnel. Ainsi, plusieurs histoires, celle de la déportation de la famille de François de sa ville natale, Strasbourg, celle d'Irma dont les parents juifs ont été assassinés par l'armée allemande et celle de bien d'autres personnages constituent des vibrations sur la grande Histoire et elles s'y greffent pour préserver la partie artistique, littéraire et symbolique du texte. Les configurations du passé et du présent historique utilisés dans le texte contribuent à l'élucidation du parcours et de l'errance des personnages. C'est

⁷²² Ibid., p. 89.

⁷²³ Ibid., p.121.

⁷²⁴ Ibid., p. 131.

pourquoi chaque personnage est embarqué dans une aventure souvent indésirable et douloureuse mais nécessaire pour sa personnalité.

Revenons au livre qui semble organiser en filigrane toute l'intrigue du roman, « *Le jardin des délices* ». Telle la poétesse qui est l'auteure savante de ce livre, Theldja s'abandonne à sa quête, « une science neuve » selon les mots de François, pour scruter chaque fait historique. « *Le jardin des délices* », écrit au XII^{ème} siècle, est la première encyclopédie faite par une femme. C'est un manuscrit qui établit un état des connaissances théologiques et profanes du XII^{ème} siècle. Le document original qui se trouvait à la bibliothèque de Strasbourg fut détruit lors de la guerre franco-prussienne. Le livre se compose de deux parties et les enluminures en couvrent plus de la moitié. Son contenu s'attarde sur l'histoire biblique mais n'en fait pas une priorité puisque ce qui fait son originalité, c'est aussi son aspect pratique et sociétal ; il révèle des détails sur la naissance du profane au Moyen-âge et dans les monastères alsaciens ainsi que sur la sagesse et parfois les déviances de l'esprit humain ; son auteure le présente ainsi :

« *Ce livre, intitulé Jardin des délices, je l'ai composé, moi, petite abeille, sous l'inscription de Dieu, du suc de diverses fleurs de l'écriture Sainte et des ouvrages philosophiques !* »⁷²⁵

Dans ce passage, Theldja cite la première phrase de cette encyclopédie, une phrase qu'elle a apprise et qu'elle récite souvent parce qu'elle dessine symboliquement le contenu du livre saint ainsi que la manière dont il a été élaboré. D'abord, son auteure se définit comme « une abeille » dont l'assiduité et la sélection lui ont permis d'extraire le suc de la réflexion humaine. L'élaboration du livre a pris vingt-cinq à son auteure. La loyauté et la probité du *Jardin des délices* prennent toute leur importance dans le travail de cette abeille qui associe l'analyse philosophique et l'histoire biblique pour proposer aux lecteurs « la substantifique moelle » de l'esprit humain. C'est pourquoi cet ouvrage demeure toujours présent malgré sa destruction et Theldja tente d'en recueillir les feuillets et les peintures qui ont survécu aux flammes.

Pour Theldja, venir à Strasbourg c'est pour retrouver son amie Eve et passer quelques nuits avec son amant François. Cependant, elle ne pouvait pas se consacrer

⁷²⁵ Herrade de Landsberg, citée par Theldja, p. 100.

uniquement à ces deux êtres qu'elle chérit parce qu'elle doit répondre à l'appel de l'abbesse, l'auteure du *Jardin des délices*. Elle va jusqu'à se comparer à elle à travers l'adoption de son discours : « *Ce matin donc, l'expression, modeste et tendre, a affleuré à ses lèvres : « moi, petite abeille ».* Sur quoi elle a décidé d'aller consulter une des copies du *Jardin*⁷²⁶ ». Theldja, qui est connue pour ses monologues intérieurs, un type de discours qui s'avère très efficace dans la révélation et la découverte de l'altérité, se glisse indirectement dans la peau de l'auteure du *Jardin des délices*, l'abbesse Herrade de Landsberg. Il faut dire que la volonté des deux femmes est presque identique, étant donné que le désir de connaître l'autre et de le reconnaître tel quel dans l'histoire est leur finalité commune. Quêter, recueillir et analyser est le principe pour connaître l'autre et ses différentes facettes, sans tabou, ni hypocrisie. Partout et à n'importe quel moment, Theldja réfléchit sur l'histoire collective et individuelle ; elle s'intéresse à tout ce qui a pu forger la personnalité de l'homme, l'histoire engloutit Theldja et devient sa véritable préoccupation :

« *"Hortus deliciarum" murmure-t-elle ; elle pense intensément à cette ombre qui soudain s'approche pour l'accompagner – une inconnue si présente s'est mise à la hanter, à Paris tandis qu'elle allait à l'Ecole des Chartes, ou le plus souvent à la bibliothèque nationale. « La jeune abbesse » l'appelle-t-elle depuis des mois. »*⁷²⁷

Theldja se lance à la recherche de son abbesse qui devient une ombre fuyante mais fascinante. Elle refuse de l'oublier et d'admettre que l'histoire pourra un jour l'enterrer. Elle se sent choisie par l'abbesse elle-même pour prendre le relais et faire connaître les secrets de ce livre à ses contemporains. Sur Strasbourg, Theldja voit son désir de l'histoire s'aiguïser jusqu'à réduire le temps qu'elle devait passer auprès de François et auprès d'Eve. Entre le jour et la nuit, une dichotomie apparaît, soutenue par l'écriture à travers le changement de police. En effet l'écriture de nuit est en italique pour décrire les échanges de Theldja avec François, ce qui connote l'ivresse et la fluidité de la mémoire qui retrouve ses souvenirs les plus intimes. Par contre, l'écriture du jour est en droit pour raconter les aventures de Theldja avec des personnages qu'elle rencontre pour la première fois ou avec son amie d'enfance, Eve. Cette écriture montre que les informations données sur de

⁷²⁶ LNS., p. 100-101.

⁷²⁷ Ibid., p. 99.

nombreux personnages sont objectives. Ainsi, cette alternance entre le jour et la nuit, entre la séduction et la rationalité, plonge-t-elle Theldja dans son propre jardin des délices.

« Comment me consoler de ne jamais pouvoir tenir entre les mains l'original du livre d'Herrade ? [...] Je vois, oh oui, comme si j'y étais, j'assiste physiquement à la révolte des Strasbourgeois, sortant peu à peu des caves où ils s'étaient terrés durant les quarante-huit jours de bombardements : ils apprennent avec stupéfaction l'abdication finale de la ville, certains se mettent à appeler à l'émeute patriotique !... Vraiment, cet acharnement désespéré, comme il me plait, comme il me paraît familier : en tout cas, digne vraiment de leur ancienne compatriote, la femme-écrivain la plus admirable de cette Alsace. ⁷²⁸ »

La perte de l'exemplaire original soulève-t-elle la colère et la tristesse de Theldja qui refuse l'échec et tente de ressusciter l'image de la poétesse et de son livre. Désormais, ce manque se transforme en force physique, la force des Strasbourgeois qui se révoltent contre l'abdication de la ville. Theldja s'érige en porte-parole de la ville, qui devient symboliquement la métonymie du livre. En fait, Strasbourg renvoie au livre ; la ville a été son refuge et elle le vénère toujours ; avant d'être à Strasbourg, le livre a échappé à deux incendies, le premier en 1546 et le second en 1870. Ce périple n'a fait que mythifier l'existence du *Jardin des délices*, préservé comme un bijou : « Ce livre donc conservé, en peau de porc repoussé et préservé dans un boitage de velours rouge [...] ⁷²⁹ ». S'ajoute à cela le sentiment qu'éprouve Theldja d'être toujours poursuivie par l'abbesse qui semble vouloir exprimer et prouver quelque chose à travers elle. Face à cette ombre qui la hante, Theldja ne ressent ni effroi ni l'angoisse mais quelque chose d'autre qui la tourmente :

« Or comment se fait-il qu'aujourd'hui, moi, l'étudiante algérienne, je souffre tant pour ce seul livre ?...Les pierres ont été reconstruites, mais l'original du Jardin des délices ? Les copies posthumes que rendirent possibles les reproductions de l'archéologue Bastard d'Estang, lui qui avait gardé, au siècle dernier, le fameux livre, ces copies récemment réactualisés ne sont-elles pas une quasi-résurrection du chef-d'œuvre ?...Elles devraient me suffire, me consoler ! »⁷³⁰

⁷²⁸ Ibid., p.104.

⁷²⁹ Ibid., p. 101.

⁷³⁰ Ibid., p.102-103.

Ce que ressent Theldja, c'est de la souffrance et de la mélancolie à cause du sort qui a été réservé à cet ouvrage d'histoire. Le décalage dans le temps n'a pas diminué l'impact négatif de cette perte sur Theldja ; au contraire, elle considère les faits comme présents et authentiques. En effet, ce qui a permis de briser les limites temporelles entre le présent et le passé, c'est la ville de Strasbourg qui, avec son oscillation entre l'exil et le retour, maintient perpétuellement la réflexion sur l'histoire et ses héros. La ville de Strasbourg ne cesse de se raconter car elle n'a pas révélé tous ses secrets ; ses enfants reviennent et désirent la reconquérir, à l'exemple de François qui tente de lutter contre le sentiment d'exil et d'étrangeté qu'il ressent dans cette ville où il est né. Le passé refait surface et s'immisce sans réponse dans le présent, à tel point que le présent ne vit qu'à travers les souvenirs des personnages et les fantômes qu'ils les hantent. Theldja surveille et constate :

« Theldja épie les traits de celui qui a parlé, alors que sans doute, se dit-elle, il a parlé surtout pour s'entendre, une fois au moins, après cinquante ans de mutisme. Il a parlé pour mettre des mots précis sur tant d'images, tant de fantômes aussi !⁷³¹ ».

Cela montre que la résurgence du passé prend un aspect concret et quasiment physique et que les personnages sentent la présence de leurs ancêtres qui les poursuivent. Ainsi, sentir l'errance du fantôme de l'abbesse n'a pas effrayé Theldja, bien au contraire, cette présence a rendu les frontières entre le passé et le présent labiles. Strasbourg, la ville qui a recueilli le livre, devient à son tour un espace où s'allient les interdits et les couples les plus inconciliables de l'histoire, à l'exemple du couple d'Eve et Hans, la juive et l'Allemand, qui vivent une relation considérée par la société comme contre nature mais qui traduit la manifestation naturelle des pulsions de l'homme et de son désir d'altérité. *Le Jardins des délices* et *Les nuits de Strasbourg* présentent tous deux des tableaux de la vie humaine en Alsace, faite de séduction, de sexe, de rejet, de trahison, de politique, de religion, de conflits socioculturels et de bien d'autres aspects touchant à l'activité de cette vie.

La destruction de l'exemplaire du *Jardin des délices* ne quitte pas Theldja, qui ne cesse de déplorer cette perte. Une perte d'une partie de l'histoire de l'Alsace qui va amener Theldja à disparaître à son tour, à se fondre dans Strasbourg pour tenter de lutter

⁷³¹ Ibid., p. 129.

contre la disparition de l'Histoire. Hans, le compagnon d'Eve, semble anticiper sur la décision de Theldja de disparaître :

« Theldja se surprend à parler, non des rues qu'elle ne parcourt chaque matin ni des sculptures médiévales [...] Elle en vient au manuscrit de l'abbesse Herrade, et c'est l'original, « détruit à jamais », qui la hante !...

Hans, surpris, interroge : Pourquoi s'attarder sur la disparition ? Autant dire sur le vide... Pourquoi pas sur ce qui se transforme, sur ce qui s'est maintenu ? [...] »⁷³²

L'acharnement et la désolation que dégage le discours de Theldja surprend Hans qui ne comprend pas pourquoi elle accorde assez d'importance à ce qui n'existe plus, qui ne fait plus partie de notre monde. L'emploi du mot « vide » renforce celui de la disparition ; il ne s'agit pas du simple passage du temps qui fait que le livre de l'abbesse Herrade appartient à un passé lointain mais du fait qu'il ne peut même pas laisser une trace concrète dans le présent. Selon Hans, ce livre est sans valeur ; il faut s'intéresser à autre chose : « *Pourquoi pas sur ce qui se transforme, sur ce qui s'est maintenu, ou modifié, malgré les guerres ? ...*⁷³³ ». La réaction de Hans est certainement motivée par sa relation avec Eve ; une relation qui a défié le passé et le présent.

L'incendie qui a eu lieu en 1870 a réduit en poussière *Jardin des délices*. Le « vide » qualifie aussi l'inaccessible et l'inimitable, d'où l'insatisfaction de Theldja à propos des copies de l'ouvrage. Les propos de Hans ne persuadent pas Theldja d'oublier sa quête, qui s'accapare entièrement d'elle ; au contraire, la notion de vide attise son désir.

La quête de l'histoire n'est pas facile et l'héroïne du livre de Djébar devient elle-même insaisissable car elle a choisi de faire corps avec ce qui la torture. Dans le but de consulter le livre de Herrade de Landsberg, Djébar fait de son héroïne non pas une passagère et une exilée, mais une femme éphémère (« *Je me sens un éphémère... à Strasbourg !*⁷³⁴ »), qui tente de tout comprendre, et ne peut s'installer dans un lieu précis.

S'ériger en nouvelle Herrade de Landsberg, c'est devenu une réaction quasiment spontanée chez Theldja, qui va raviver la mémoire de Strasbourg avec la renaissance et la résurrection de plusieurs artistes, poètes, écrivains et scientifiques. Face à l'urgence du cri qu'elle entend, Theldja ne peut lutter contre son étrangeté ni contre cette altérité de

⁷³²Ibid., p. 171-172.

⁷³³ Idem, p. 172.

⁷³⁴ Ibid., p.292.

Strasbourg, « cité courant d'air ⁷³⁵ » ; elle devient à son tour un fantôme qui hante la ville et fait parler son passé. Dans le dernier chapitre, Theldja tente de s'expliquer, mais vaguement, sur ce que sera son sort après sa disparition.

Après la visite à la cathédrale avec François, le désir de Theldja s'est accru parce qu'elle a appris que l'œuvre d'Herrade subsiste encore à travers quelques vitraux de la cathédrale qui représentent des enluminures du *Jardin des délices*. Mais il y a un détail dans la cathédrale qui pourrait être lié avec la disparition de Theldja ; il s'agit de la rosace.

« -Pour la rosace que vous apercevez si bien de là, il est rapporté que ce fut un maître orfèvre, le concepteur : il aurait mélangé de la poussière de diamant et de pierres précieuses à sa préparation de verre ! »

- Et pour quel effet ?

- De cette façon, la « rose de la gloire », comme on l'appelle, capte davantage de lumière et, en emprisonnant celle-ci dans la pierre, la fait étinceler à l'intérieur, vers le cœur et l'autel, et tout le temple en est alors baigné ! »⁷³⁶

Dans ce passage, c'est François qui explique à Theldja le secret de l'une des enluminures de la cathédrale, la fameuse « rosace de la gloire » ; faite avec de la poussière de diamant et de pierres précieuses, elle capte la lumière dans ces pierres pour illuminer toute la cathédrale. Les fulgurances que transmet la « rosace de la gloire » rend la cathédrale rayonnante, même la nuit.

Cette rosace de la gloire est reproduite indirectement dans le titre que donne Djébar au chapitre « Neige ou le poudroiement », où l'héroïne décide de disparaître pour errer la nuit dans Strasbourg. Certes, Theldja voulait s'éclipser mais pour renaître et faire étinceler le passé de Strasbourg. C'est elle qui est désormais la rosace de la gloire, non pas de Strasbourg uniquement mais aussi de l'Algérie, de l'Alsagérie ; elle voit dans la disparition la seule voie pour la renaissance. Elle dit :

« -Quelle est la différence entre l'absence et la disparition ?

Quelle différence entre la lumière du jour réfractée par les vitraux, au-dessus du chœur et de la nef centrale, à l'orient, dans la cathédrale là-bas où je n'ai pas encore pénétré et la lumière papillotante, au dehors, d'un jour d'été éclatant [...] »⁷³⁷

⁷³⁵ Ibid., p. 297.

⁷³⁶ Ibid., 371-372.

⁷³⁷ Ibid., p.383.

Tel l'original du *Jardin des délices*, Theldja se dissout dans la ville ; elle se réduit en poussière ; présente partout mais nulle part, elle est la lumière nocturne de Strasbourg. Nous avons déjà parlé de l'enjeu des neuf nuits qu'elle a passées avec François ; nous confirmons, à ce stade de notre analyse, qu'il s'agissait d'une compensation que l'héroïne a cherchée pour se retrouver. Cependant, ce but n'a pas été atteint car Theldja ne peut oublier ses origines pour vivre pleinement sa relation d'amour avec François dont la paronymie du nom, François-Français, lui rappellera toujours le passé colonial

« Neige ou le poudroïement », c'est le titre qu'a choisi Djébar pour décrire la disparition de son héroïne et pour faire parallèlement allusion à la poussière étincelante de la rosace de la gloire. Une allusion significative qui confirme la présence de *Jardin des délices* non pas comme simple obsession ou contrainte narrative mais comme un intertexte. L'allusion comme intertexte a été signalée par Gérard Genette :

« [...] sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. »⁷³⁸

Dans toutes ses manifestations, l'intertextualité consiste à rendre présent et palpable un autre texte dont il reprend les détails ou auquel il fait seulement allusion de façon non littérale ou encore indirectement. Djébar place le livre de Herrade de Landsberg au centre des préoccupations de son héroïne, qui décide de se sacrifier pour l'atteindre. L'écriture poursuit, elle aussi, ce livre, qui est au final, conçu comme la métaphore de la lumière et de la survie. La lumière des enluminures de la cathédrale inspire à Theldja les voyages nocturnes auxquels elle se livre vers la fin du roman. Cette intertextualité a permis à Djébar de refuser l'oubli et les ravages du temps sur la mémoire humaine ; les rapports qu'elle crée à travers les oxymores (« disparition- lumière », « poudroïement-étincèlement ») rendent l'histoire de *Jardin des délices* toujours présente malgré le temps. Ainsi *Les Nuits de Strasbourg* sont-elles des lumières de Strasbourg, véritable jardin des délices dont Theldja interroge les limites des dons et des interdits.

⁷³⁸ Genette G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 8.

Conclusion :

Ce que nous montrent ces trois analyses sur l'intertextualité, c'est le refus de nos auteurs de se soumettre aux archétypes littéraires ; la présentation de la différence et de l'étrangeté ne peut ne pas avoir un impact direct sur l'écriture. Il s'agit là d'une tentative de fuir la généralisation et les codes pour se concentrer sur tout ce qui est particulier et éminemment humain avant d'être artistique. Si l'intérêt des écrivains était de déterritorialiser leurs récits, le nôtre est de mettre au jour les moyens mis en œuvre pour cette déterritorialisation, qui privilégie l'écoute de l'autre dans sa diversité et sa pluralité.

Ces trois écritures renforcent l'analyse faite du roman et tout ce qui a été dit concernant la recherche de la vérité et du mensonge, de la différence et de l'unicité. La complicité du texte et des images, de l'écriture et de la réécriture, du jour et de la nuit met continuellement les mots en procès.

Ainsi, nous dirons que l'hybridité textuelle est à la fois une stratégie de l'écriture de l'altérité et le résultat de cette dernière, une écriture métisse qui ouvre largement le champ de l'interprétation au lecteur et recoupe des thématiques ainsi que des formes. L'analyse de l'hybridité textuelle dans ces trois romans nous a fait découvrir le culte que vouent nos trois écrivains à la création de l'image. En effet, l'image est le but vers lequel tendent Duras, Djébar et Le Clézio qui font se rencontrer la voix et le silence pour aider le lecteur à se faire sa propre image du texte et, partant, sa propre interprétation.

Duras s'est servie d'une caméra pour appeler le lecteur à voir à travers elle et à imaginer le lieu de l'histoire. Djébar, quant à elle, recrée, à travers les réminiscences de son héroïne la mémoire du passé qui fait émerger des images et des scènes qu'elle pensait avoir oubliées. Pour sa part, Le Clézio franchit le cap en intégrant des photographies dans le texte comme preuve à l'appui de cette altérité qu'il réclame. Ce qu'il nous faut souligner, c'est que cette modalité d'écriture insiste sur le lien étroit qui existe entre l'écriture de l'altérité et l'écriture du regard ; autrement dit, l'écriture de l'altérité doit être une écriture du regard, qui appelle à l'observation et à la réflexion. Le texte de Duras est particulier dans la mesure où il est exempt d'explications sur le récit ; seules y figurent quelques descriptions assez superficielles que le lecteur doit, à chaque fois, mettre en relation pour poursuivre sa lecture. Djébar construit son texte sur les images d'un autre

texte *Jardin des délices* ; et c'est ce texte qui donne sens à la vie de son héroïne qui en fait une quête personnelle. Ce qui paraît assez surprenant, c'est que ce livre ancien contient des images, des enluminures, que l'héroïne tente de comprendre et d'élucider alors qu'elle vit à une autre époque et dans un environnement culturel entièrement différent. Le Clézio, lui, a associé à son écriture sur l'Afrique des clichés qui montrent la vie de l'autre dans différents domaines. Chacun de ces auteurs a le souci d'amener son lecteur à méditer, ce qui le renvoie par ricochet à d'autres espaces culturels.

L'hybridité textuelle inscrit les récits de notre corpus dans ce mouvement de déterritorialisation initié par la transcendance des frontières spatiotemporelles. Cela montre que nos trois écrivains refusent d'inscrire leurs écrits dans des territoires précis car l'altérité ne se limite pas : elle doit se propager à d'autres contrées. Nos trois auteurs ont démontré que leur principale occupation est d'installer un dialogue permanent entre le passé et le présent comme seule démarche permettant de réfléchir sur l'avenir du monde.

CONCLUSION GENERALE

Les trois romans de notre corpus, bien que tous axés sur l'altérité, se révèlent d'une grande diversité scripturaire et thématique ; ils représentent une écriture en devenir. Cette dernière tire sa vitalité de l'existence de ses auteurs qui ont depuis toujours privilégié l'hybridité et l'incertitude associées à une narration « en-allée ». S'ajoute à cela le choix de personnages errants, fuyants et rebelles à toute volonté de classification. Ainsi, fond et forme créent-ils conjointement une littérature de l'étrangeté, appelée communément « littérature du métissage ». Celle-ci, loin de dérouter le lecteur par le décentrement qu'elle opère au sein du texte, fait de chaque séquence un lieu de réflexion qui pousse le lecteur à forger sa propre lecture et, partant, sa propre interprétation. Djébar, Duras et Le Clézio ont tenté de produire, à travers leurs romans, toute la diversité culturelle qu'ils ont connue ; ce sont, selon la description d'Edouard Glissant,

*« le sel de la diversité, qui ont traversé les premiers, ils ont dépassé les limites et les frontières, ils mélangent les langages, ils déménagent les langues, ils transbahutent, ils tombent dans la folie du monde ».*⁷³⁹

Cela montre que l'hybridité qui règne dans leurs romans est le résultat de leur vision et de leur réflexion sur un monde où l'hétérogénéité et la transgression sont devenues une réalité. C'est à partir de ces interrogations et de ces hypothèses qu'a commencé à germer notre réflexion sur les soubassements et les enjeux de l'écriture sur l'autre chez ces trois écrivains.

Vu la diversité culturelle qu'ils ont vécue et leur existence dans un entre-deux perpétuel, Le Clézio, Djébar et Duras s'octroient le privilège d'exposer cette altérité, aussi bien au niveau individuel qu'au niveau collectif. Cela nous a poussée à nous interroger sur les présentations de l'altérité, celle du dedans et celle du dehors, qui, à notre avis, est conçue comme une attitude critique vis-à-vis des aberrations et les caricatures qui brodent toujours le discours sur l'autre dont le premier objectif est d'insister sur le propre et l'impropre, le supérieur et l'inférieur, le centre et la périphérie.

Les premières lectures de notre corpus ont été axées sur l'analyse de l'inscription de l'altérité et de ses différentes manifestations dans le discours. Et puisque notre objectif était de comparer les trois textes, nous avons, dès le début, tenté de retrouver les points de divergence et de convergence qui existent entre eux en nous appuyant sur la distinction opérée par Denise Jodelet sur l'altérité du dedans et l'altérité du dehors. L'apport de la

⁷³⁹Glissant E., *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 481-482.

réflexion de Jodelet, à savoir la considération de l'étrangeté du sujet en relation avec ses différentes configurations et émergences dans le texte, nous a permis de sonder la nature du système relationnel qui sous-tend la relation avec l'autre. De plus, cette distinction entre les deux types d'altérité réoriente les analyses sur l'altérité en attirant l'attention sur la nécessité de comprendre l'être qui regarde avant de s'intéresser au regardé. Dans cette perspective, force est de constater que l'étrangeté est d'abord en soi avant d'être un phénomène extérieur.

Chemin faisant, nous avons compris que l'écriture sur l'altérité s'avère être, à la fois, une écriture de dissémination, d'accumulation et de décentrement, mettant l'accent sur une parole nomade et invitant à une conception métisse de l'avenir humain. La connivence qu'elle crée entre l'autre et le moi est une connivence spirituelle qui abolit les frontières, les clivages et les préjugés. Nous avons constaté que le récit, dans les trois romans, met en résonance le moi et l'autre dans l'espace, l'environnement culturel et le questionnement sur l'être. Ainsi, cette écriture ne serait pas une écriture fragmentaire ou, comme l'a qualifiée Marc Gontard, « fragmentale », ce dernier terme impliquant le fragment comme unité textuelle mais non l'incomplétude ou l'inachèvement, comme pourrait le suggérer le voisinage avec « fragmentaire ».⁷⁴⁰

Djebar, Duras et Le Clézio ont présenté différentes figures de l'altérité ; l'univers qu'ils ont créé est un univers hétérogène. Ils ont présenté une palette de personnages différents, rassemblant femmes et hommes, jeunes et adultes dans des situations d'exil et d'immigration, bref des personnages en errance spirituelle. Il est vrai que la façon de présenter l'altérité varie chez les trois auteurs mais la stratégie et l'objectif qu'ils visent sont les mêmes. Il s'agit, pour eux, de prouver l'inexistence d'une homogénéité humaine et l'immanence d'une pensée métisse chez leurs personnages.

La difficulté que nous avons éprouvée au début de la recherche quant à l'inclusion du roman de Le Clézio et à la spécificité qu'il présente en tant qu'autobiographie et biographie s'est vite estompée quand nous avons défini les axes de lecture qui nous ont amenée à une exploration analytique et dialectique du thème de l'altérité. Les deux auteures, Djebar et Duras, ont toujours voué un culte à la femme, d'où sa présence

⁷⁴⁰ Gontard Marc, *Le moi étrange, Littérature marocaine de langue française*, l'Harmattan, 1993, p.49.

récurrente dans leurs textes. Le Clézio, lui, dans *L'Africain*, a choisi de mettre en avant la figure paternelle ; autrement dit c'est le sexe masculin qui est mis à l'épreuve cette fois-ci. Cependant, et en contrepartie de cette figure paternelle, gravite une figure féminine, celle de l'épouse et de la mère dont le silence et la patience jouent un rôle indéniable dans l'héroïsme du père. La mère du narrateur a toujours fait en sorte que ses enfants s'ancrent naturellement dans ce nouveau lieu, l'Afrique, et elle a été la première à encourager son mari à s'exiler en Afrique. Elle est ainsi décrite par son fils :

« [...] ma mère, en vivant loin de mon père, avait pratiqué du fait de la guerre un héroïsme sans emphase, non par inconscience ni par résignation [...], mais par la force que faisait naître en elle une telle inhumanité ». ⁷⁴¹

L'analyse de l'altérité chez les trois auteurs nous a dirigée vers plusieurs pistes de recherche, aussi nombreuses que diverses. Mais, en nous servant des données que chaque écrivain a introduites dans son récit, nous avons pu cerner le mode opératoire selon lequel l'altérité humaine et l'altérité spatiale se rejoignent pour dessiner le monde. Les trois écrivains considèrent l'étrangeté comme une quête en soi avant d'être une observation de l'autre. Chaque être humain recèle en lui sa propre altérité qui détermine sa relation avec les autres et lui permet de s'ériger en tant qu'être hybride. En effet, cette particularité que partagent les trois écrivains ne provient pas uniquement d'une observation mûre du monde mais d'une existence qui a toujours été marqué par la présence de l'autre, que ce soit au niveau linguistique, humain ou culturel. Cela montre que parler de l'autre engage immédiatement un discours sur soi car les deux instances sont intimement liées. Duras, Djébar et Le Clézio tendent, selon les mots d'Edouard Glissant, de « désindividuer la relation », expression qu'il explicite ainsi :

« [...], c'est rapporter la théorie au vécu des humanités, dans leurs singularités. C'est revenir aux opacités, fécondes de toutes les exceptions, mues de tous les écarts, et qui vivent de s'impliquer non à des projets, mais à la densité réfléchie des existences. » ⁷⁴²

Nous avons vu au cours de notre analyse des personnages des trois romans que l'errance, l'exil, le nomadisme et la marginalisation dans lesquels ils vivent est le résultat de leur moi étrange. La mise en scène de cette étrangeté varie d'un texte à l'autre mais

⁷⁴¹ L'AF., p.47.

⁷⁴² Glissant Edouard, *Poétique de la relation*, Editions Gallimard.1990, p. 211.

toujours est-il que le point de départ est l'errance et le mal être que ressent le personnage et qui l'encouragent à vouloir s'affermir, non pas en fuyant sa propre intériorité pour sombrer dans la dérégulation mais en tentant de s'assumer en tant que tel malgré les écueils. La création de l'altérité ne représente pas un but en soi chez les trois écrivains car eux-mêmes sont issus d'une culture hybride ; leur objectif, c'est plutôt de mettre au jour et de revendiquer l'altérité comme un processus naturel, notamment pour les êtres humains qui ont été confrontés à plusieurs cultures dès leur jeune âge. De ce fait, les personnages des trois romans, tels que Theldja, Irma, François, l'Africain, son fils et l'enfant sont des êtres persécutés par leur propre altérité et qui militent pour une reconnaissance en trouvant chez l'autre la concrétion de leurs espoirs.

Dans les trois romans, parler de l'altérité est inséparable d'une remise en cause de l'Histoire et du monde entier. Tout se questionne et s'interroge, personnages et espace, comme si la vérité cherche toujours à être vérifiée auprès d'un autre, qui apportera, par sa contribution, un témoignage ou une interprétation capable de faire basculer l'ordre des choses. Ainsi, Le Clézio tente-t-il, tout au long de son récit, de comprendre et de déchiffrer l'étrangeté de son père. Il est face à un mystère qu'il doit résoudre : cet homme est-il vraiment son père ? Et si c'était le cas, pourquoi n'est-il pas comme les autres membres de sa famille ? L'aspect vestimentaire concourt, avec l'aspect comportemental, à créer l'image de cet autre, un père qui ne cesse d'intriguer ses enfants par sa différence. Ainsi, tout au long des pages de ce texte, Le Clézio se fixe-t-il un objectif, celui d'analyser et de disséquer l'étrangeté et le silence de son père. Cependant, le fait de ne pas le reconnaître et, conséquemment, de vivre dans le doute par rapport à son existence, nous pousse à élargir le champ de l'analyse pour pouvoir comparer la démarche de la reconnaissance à celle de l'écriture. En effet, remettre en cause la paternité du père et se poser ensuite des questions sur sa propre existence, ne sont-ce pas des questions que se pose toute écriture qui met à l'épreuve le langage, le texte et la pensée, des moyens qui lui sont intrinsèques ? Dé-sédimer la pensée, déroger aux règles, dessoler les cultures sont autant de caractéristiques d'une écriture qui refuse l'évidence et la résignation au gré d'une réflexion sur l'incompatible, l'incertain et le paradoxal. Chez Le Clézio, la quête du père se joint à une quête de l'homme et de sa représentation.

Chez Assia Djebar, la réflexion sur l'autre est inséparable d'une réflexion sur l'exil et sur la disparition. *Les Nuits de Strasbourg* effectue symboliquement cette déterritorialisation dans laquelle Djebar a vécu ; sans jamais s'éloigner de sa vie et

notamment de son père, elle prend tout de même de la distance mais c'est pour se rapprocher de ses souvenirs. Elle crée le personnage de Theldja dont le nom suggère la mélancolie, la froideur, le vide et surtout la couleur blanche qui rappelle celle de la page qu'elle tente de remplir en récupérant ses souvenirs enterrés. Theldja a quitté sa famille et sa progéniture ; elle ne les renie pas parce que « el wehch », comme elle l'appelle, existe toujours, mais elle renonce à l'idée de les revoir parce qu'elle se sent incapable d'assumer son rôle de mère et encore moins celui d'épouse. Sa relation avec l'autre l'a réconciliée partiellement avec son soi-même en transformant les sentiments de mal-être et d'angoisse en une grande capacité de parole qui discourt et oscille entre le passé et le présent sans difficulté. Dans cette optique, nous ne pouvons pas nous empêcher de poser la question suivante : l'autre n'incarne-t-il pas le désir de l'impossible ? En effet, chez Djébar, l'ouverture à l'autre est concomitante à une ouverture sur soi, surtout qu'elle est entamée selon le principe de l'aimance. Dans sa relation avec l'autre, Theldja ne s'impose pas de limites et ne semble pas respecter son partenaire, François, qui se perd fréquemment dans les histoires de son amante. Cependant, ces réminiscences sont entrecoupées par un rêve étrange où elle revoit, enveloppé dans un linge blanc, son père défunt, mais sans jamais pouvoir regarder son visage. Ce rêve est toujours vécu comme une frustration, voire même une torture, car il est vécu comme un interdit et une privation. Theldja tente de lever le voile pour voir le visage de celui qui git à même le sol et elle veut le découvrir. C'est son père qu'elle n'a jamais connu et dont la mort demeure toujours un mystère qu'elle tente d'éclaircir pour accéder en fin à la sérénité à laquelle elle aspire. La récurrence de ce rêve fait croître l'angoisse de Theldja quant à son altérité qu'elle a vécue tantôt comme une trahison tantôt comme nécessité, voire même une urgence. C'est pour cette raison qu'elle tente, dans son rêve, de découvrir le visage de l'homme mort, son père, pour assouvir sa nostalgie et arriver, peut-être, à oublier le traumatisme de son enfance de fille orpheline, délaissée par sa propre mère et élevée par sa grand-mère paternelle. Ainsi, Theldja est-elle incapable de découvrir entièrement le visage de son père et doit opter pour une alternative, vivre dans l'entre-deux. Theldja forge cet entre-deux en faisant se télescoper les deux lieux, l'Algérie et l'Alsace pour former un tiers espace, celui de « l'Alsagérie ! » :

« Dis-le maintenant à ton tour. Je me souviens, il y a longtemps, ou un jour à venir, il ya longtemps, ou un jour à venir, peut-être, dans un lointain, dans un venir de

*l'avenir, je me souviendrai, en tout cas – dans l'un de mes rêves dont il ne me reste souvent qu'un bruit, à l'aube – toi, oui toi, tu apprenais ma langue !...Alors tu aurais dit, si nous l'avions inventé – ni chez toi, ni chez moi, ou dans les deux parlars à la fois : « el za djé rie » ! »*⁷⁴³

Dévoiler la réalité dans l'entre-deux est l'objectif d'Assia Djebar qui dépasse les frontières linguistiques et territoriales pour forger une écriture qui réunit le même et l'autre. Le bouillonnement des identités ainsi que les différentes figures que revêt l'autre représentent, dans *Les Nuits de Strasbourg*, le cosmopolitisme dans lequel vit le monde et pas uniquement les pays du Maghreb. C'est pourquoi les guerres contre la différence ne font que promouvoir la valeur de celle-ci qui navigue, d'ores et déjà, entre l'ineffable, l'inaccessible et l'innommable.

De son côté, Marguerite Duras place la réflexion sur l'autre au centre de ses préoccupations littéraires, artistiques et idéologiques. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, qui est une réécriture de *L'Amant*, Duras s'attarde sur l'altérité comme figure du métissage. Elle y présente le personnage de l'enfant qui brave tous les interdits de la société coloniale, en l'occurrence la société française, pour vivre son rêve d'un devenir métis. Orpheline de père, l'enfant reproche à sa mère sa distanciation et son absence, un traumatisme qu'elle veut rendre toujours vivant car les séquelles sont constamment présentes ; entre l'enfant et sa mère, un fossé se creuse, renvoyant l'enfant dans le monde des adultes. Ainsi les rôles sont inversés : c'est la fille qui devient libératrice et protectrice de la famille, et notamment de son jeune frère à qui elle voue un amour incomparable. La mère, elle, demeure inerte dans son silence et sa tristesse. Dans ce contexte où l'incompréhension, l'injustice et le déni s'infiltrèrent partout, l'enfant tente de trouver une issue à sa vie ainsi qu'à celle de sa famille et son premier défi est de prouver sa différence, autrement dit son rejet de la société française.

Comme chez Le Clézio et Djebar, Duras a montré que le recours à l'autre provient d'un sentiment d'étrangeté qui harcèle l'être humain. L'histoire de l'enfant reprend la vie de l'auteure, une histoire qu'elle relate pour la troisième fois car le contenu de l'intrigue figurait déjà, dans deux autres romans, à savoir *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*. Ce qui constitue un leitmotiv dans ces trois narrations, c'est la relation de la jeune fille française avec un homme, une relation qui dépasse la passion amoureuse pour

⁷⁴³ LNS, p. 373.

exprimer un autre désir, celui d'une fusion qui va jusqu'à la disparition, comme nous le confirment ces propos : « *La passion absolue ne trouve à s'assouvir que dans l'anéantissement [...]* ». ⁷⁴⁴ De fait, l'enfant s'engage, malgré plusieurs obstacles, dans cette relation avec l'étranger, convaincue que son altérité ne pourrait souffrir de ce manque de reconnaissance. Elle se perd et s'anéantit en bravant tous les interdits pour dévoiler son existence métisse, un choix de vie qui reflète celui de son auteure qui a opté pour une écriture dépouillée et réduite à des phrases ne contenant souvent qu'un seul mot ⁷⁴⁵.

En effet, la réflexion sur l'altérité chez Duras apparaît beaucoup plus sur le plan formel, « scripturaire », que sur le plan thématique. Il est vrai que sa détermination de mettre en avant son métissage physique et linguistique est manifeste mais cette situation ne peut être vécue comme telle qu'à travers l'écriture. Cela pourrait expliquer le travail de réécriture que Duras effectue à partir d'une seule histoire. La répétition entérine le désir illimité d'un devenir autre ; elle ne se base pas uniquement sur la reprise des mêmes éléments narratifs mais s'ingénie à les rendre encore plus flous, voire même à les détruire grâce à l'écriture. Donc, le métissage se transmue, ou prend forme, dans cette écriture illimitée.

Une histoire qui écrit et raconte ce qu'elle veut écrire, c'est là l'objectif de Duras. Cela provient d'un sentiment d'inassouvissement poussant l'auteure à créer une autre auteure dans son récit, qui tentera de raconter la même histoire dont elle est l'héroïne. L'enfant veut écrire sur son identité à elle, sur son amour de l'Indochine, sur sa haine de la colonisation et surtout sur la différence avec son frère, Paulo ; l'enfant ne veut pas oublier son passé car, même s'il lui rappelle des souvenirs douloureux, il détient l'histoire de son origine hybride. Ainsi, la douleur et l'amour contribuent-ils à la création d'une écriture qui efface et restitue à la fois, une écriture de l'ambivalence, de l'indicible et dont l'intérêt réside dans « *la primauté de la chose la moins énoncée sur la chose énoncée* ». ⁷⁴⁶

Nous pouvons dire que l'écriture de l'altérité est une écriture en devenir qui nécessite un destinataire particulier. Ce dernier doit être attentif au tissage de l'histoire, à ses silences, à ses incohérences et à ses ruptures. Nous pouvons trouver les

⁷⁴⁴ Tonnet-Lacroix E., *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, op.cit., p. 63.

⁷⁴⁵ Cela est récurrent dans *L'amant de la Chine du Nord* car plusieurs phrases ne contiennent qu'un seul mot. Nous en avons cité quelques exemples dans la troisième partie de notre analyse.

⁷⁴⁶ Duras M., *Des journées entières dans les arbres*, Editions de Minuit, 1954, p. 220.

caractéristiques de ce destinataire dans les romans de notre corpus, car nous pensons que Le Clézio, Duras et Djébar ont tenté, à travers l'échafaudage de l'intrigue, de dresser le portrait de celui qui sera face à leurs écrits. Les relations binaires instaurées au sein de chaque roman dessinent, tout d'abord, la relation qu'entretiennent le destinataire et le destinataire. D'emblée, le destinataire nous apparaît comme un personnage incarnant le doute et l'incompréhension car il n'arrive à comprendre ni le discours ni le silence de son destinataire. Mais, au fur et mesure la narration, nous le retrouvons plus attentif et plus intéressé par l'étrangeté que lui inspire son destinataire.

Prenons l'exemple de *L'Africain*, dans ce roman, le fils vit pendant des années dans le déni de l'identité d'un père silencieux et étranger. Ce déni persiste jusqu'au jour où le fils décide d'approcher le silence de ce père et de s'attarder sur les détails de sa vie ; le rejet se transforme alors en une curiosité accrue à connaître et à analyser les circonstances qui ont amené son père à s'éloigner de la société. Nous notons aussi, dans *Les Nuits de Strasbourg* et dans *L'Amant de la Chine du Nord*, que le destinataire se trouve contaminé par l'étrangeté de son destinataire. François, l'amant de Theldja, et le Chinois, l'amant de l'Enfant, sont tous les deux considérés comme des otages des discours de leurs amantes. Theldja raconte sa vie par bribes sans se préoccuper de la cohérence de son discours ; ainsi François ne doit-il pas seulement écouter mais aussi réfléchir pour pouvoir suivre la locutrice et trouver des liens entre les fragments historiques qu'elle lui livre. De même, l'enfant s'entretient avec le Chinois de sa vie et de la vie des membres de sa famille. Cependant, elle n'est jamais assez claire, allant jusqu'à mentir parfois, et se contente de donner au Chinois quelques indices qu'il doit interpréter pour connaître la vérité sur elle et sur leur relation, placée sous le signe de l'interdit par toute la société. Par conséquent, l'auteur ne peut pas signer un pacte avec un lecteur si ce dernier ne participe pas au déroulement des événements et à la réflexion engagée dans le texte. Autrement dit, face à une écriture empreinte de silence, d'incertitude et d'hybridité, nos trois écrivains exigent un destinataire qui saura, par sa lecture, comment collaborer à la dialectique du texte et sauver son existence en tant que lieu de rencontres informelles.

Pour finir, nous voudrions revenir sur les trois parties qui ont constitué notre travail de recherche. Dans la première partie, intitulée « Espaces de la rencontre avec l'autre », nous avons tenté d'élucider la relation entre l'espace et l'altérité humaine, autrement dit à préciser le rôle de l'espace dans la définition de l'Autre et du soi et à savoir comment s'opère la sectorisation de ce dernier, qui transcende toute définition

géographique pour se loger dans l'imaginaire symbolique et fantasmatique des personnages. Pour cette analyse, nous nous sommes appuyée sur la sémiotique des textes et sur la narratologie pour pouvoir mieux circonscrire l'émergence et le fonctionnement de l'altérité spatiale. Les résultats auxquels nous sommes arrivée nous permettent de confirmer que l'espace de la rencontre avec l'Autre est un espace de déterritorialisation dans la mesure où il éveille la mémoire des personnages, les entraînant ainsi dans des pérégrinations spirituelles. En effet, dans les deux chapitres qui constituent cette partie, nous nous sommes attelée à la description de l'univers spatial de chaque roman, et ce à travers des monographies afin de souligner la diversité et la richesse de chaque espace et, partant, les convergences et les divergences entre eux. Les espaces sont similaires aux personnages, à leur exil, à leur marginalisation et à leurs errances ; ils deviennent rapidement des espaces de rêve qui favorisent la création d'un ailleurs. Cette analyse nous a aidée à montrer que la déterritorialisation spatiale n'est pas autant un changement spatial qu'une ouverture sur le monde, qui déclenche l'imaginaire des sujets en les confrontant à l'étranger. Enfin, cette déterritorialisation est aussi celle de l'écriture qui, au lieu de s'égarer dans des descriptions pittoresques, trouve refuge dans le nomadisme des personnages. La mobilité spatiale et énonciative supplée à plusieurs obstacles tels que l'exil, la marginalisation et le passé colonial en laissant s'installer, progressivement, un tiers-espace où prime l'interrelationnel. Dans cette optique, nous pouvons revenir sur la notion de l'ailleurs abordée dans le deuxième chapitre de cette partie. L'ailleurs se pose comme un espace propice à l'épanouissement de l'ipséité et de l'altérité à la fois car il tend à rapprocher et à rendre moins étanches les frontières culturelles, politiques et géographiques entre elles. La création de cet ailleurs a permis à chaque personnage des trois romans de reprendre confiance en lui et de d'expérimenter tous ses sens afin de se connaître et de connaître l'autre dans la durée.

Après avoir mis l'accent sur l'espace de la rencontre avec l'autre, notre analyse s'est portée sur l'analyse de la rencontre avec l'autre, ou ce que nous avons appelé le système de relations. En effet, c'est à l'aide de ce que nous avons trouvé dans la première partie que nous avons procédé pour identifier l'altérité et ses différentes figures. Écrivains engagés, Djébar, Duras et le Clézio puisent leurs histoires de l'actualité et même de leur vie personnelle,⁷⁴⁷ dotant ainsi leur œuvre d'une réalité historique et d'une force poétique

⁷⁴⁷ Rappelons que Marguerite Duras et J.M.G. Le Clézio retracent une partie de leur vie dans les romans retenus.

incontestables. En ce sens, les relations tissées entre les personnages font directement écho à la réalité des conflits mondiaux. Ce que quêtent ces écrivains, c'est la reconnaissance de l'autre, qui ne peut avoir lieu sans la confirmation de l'altérité liée au soi-même. Dans cette perspective, Paul Ricœur affirme que

« [...] la polysémie de l'ipséité, la première remarquée, sert en quelque sorte de révélateur à l'égard de la polysémie de l'Autre, qui fait face au Même, au sens de soi-même »⁷⁴⁸.

De ce fait, la première altérité que nous avons décelée dans le texte est celle qui est liée à l'individu, à son soi-même. La polysémie dont parle Ricœur, c'est cette étrangeté que recèle chaque individu en lui-même et qui participe à la révélation de la figure de l'autre, autrement dit, le soi-même sert d'amplificateur à l'altérité de l'autre. Notre objectif était de mettre au jour l'opacité du soi-même puis d'analyser la relation herméneutique entre l'ipséité et l'altérité. Dans cette analyse, nous avons traité plusieurs figures liées à la problématique de l'altérité telles que le métissage et le dédoublement, qui ont permis aux personnages de vivre des expériences et des aventures inédites. S'ajoute à cela un autre élément dont ces écrivains ont tenu à montrer tout l'intérêt : le corps humain, qui a longtemps été fustigé pour la différence qu'il présente aux yeux du même. Le corps, dans les textes qui ont fait l'objet de notre analyse, sort de son silence pour réagir au mutisme auquel il a été souvent condamné ; c'est pourquoi il est devenu un entre-deux où se discutent le discours politique et les représentations sociales et culturelles. Autrement dit, penser le corps, pour nos écrivains, c'est penser une poétique de la relation car, dans les trois textes, le corps et son langage ont permis d'avancer et d'ouvrir le dialogue avec l'autre, quelles que soient sa nature et son appartenance. Aussi le corps est un espace de révolte et de subversion. Nous avons vu au cours de notre analyse comment les Africains faisaient de leurs corps une parole érigée contre les mensonges et les mystifications que les occidentaux ne cessent d'ourdir et de maintenir comme seules vérités. De même, la liberté sexuelle chez Djébar et Duras représente-t-elle une façon de contrevenir aux traditions et aux normes sociales imposées sur le corps de la femme.

Plusieurs femmes défient ces lois pour vivre l'altérité, telle l'enfant qui a fait de son corps un lieu de passage et de purgation, ou aussi telles Theldja et Hawa qui ont renoncé à leur maternité pour vivre le nomadisme qu'elles ont tant espéré.

⁷⁴⁸ Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, op.cit, p. 368.

Au terme du deuxième chapitre, nous avons conclu que l'ipséité et l'altérité sont deux composantes inséparables dans la construction identitaire de l'individu et de la société, comme l'écrit Edouard Glissant :

« *Pensée de soi et pensée de l'autre y deviennent caduques dans leur dualité. [...] Le droit à l'opacité n'établirait pas l'autisme, il fonderait réellement la Relation, en libertés* ». ⁷⁴⁹

Avant de passer au contenu de la troisième partie, nous nous permettrons de parler, dans cette conclusion, d'un autre terme qui pourrait résumer les visions de nos trois écrivains sur le rapport entre altérité, ipséité ; c'est le concept d'« intérité » fondé par Jacques Demorgon, dans son ouvrage, *L'histoire interculturelle des sociétés*. En effet, le mot « intérité » rejoint, par l'explication qu'en donne Demorgon, la conception de la Relation et de l'identité rhizome définies par Edouard Glissant. C'est un concept qui permet de sortir des antagonismes que supposent les relations binaires pour imaginer un espace qui laisse émerger une connaissance sur l'homme, un espace qui nomme l'altérité au lieu de la faire taire. D'ailleurs, la formation de ce terme vise l'exclusion de tous les présupposés qui s'installent entre l'identité et l'altérité. Le concept d'intérité est aussi très proche de celui du tiers-espace de Bhabha dans la mesure où il insiste sur l'importance du produit communicationnel et cognitif de la rencontre entre l'ipséité et l'altérité. Jacques Demorgon, philosophe et sociologue français, tente de tracer l'histoire interculturelle des sociétés à travers la description des situations et des problèmes qui lui sont liés, sans prétendre y trouver des solutions, considérant ainsi l'incompréhension comme faisant partie de la nature humaine. En clair, le concept d'intérité s'avère utile dans la mesure où il réduit la distance et les limites entre l'altérité et l'identité en les incluant dans un même concept capable de souligner les particularités de chaque domaine pour les exposer et les confronter continuellement. L'intérité serait le but vers lequel tendent nos trois écrivains qui ont dédramatisé les relations humaines et ont élucidé la nature des rapports entre les êtres humains, quelle que soit leur appartenance ; il s'agit également de faire comprendre l'importance de la dimension temporelle dans toute rencontre pour attirer l'attention sur l'accomplissement de l'intérité dans la durée. Nous avons noté aussi, au cours de nos analyses, que le facteur temps est largement présent

⁷⁴⁹ Glissant E., *Poétique de la relation*, op. cit, p. 204.

chez le soi et l'autre ; il y apparaît à travers la durée que prennent la rencontre et la reconnaissance.

Dans la troisième partie de notre travail, nous avons axé notre analyse sur l'hybridité textuelle, autrement dit sur l'étude du corps scripturaire de l'altérité. Comme nous l'avons déjà précisé, c'est grâce à ce corps que nous avons pu cerner les modulations qui régissent l'image de soi et de l'autre. Dans ce cas, nous avons essayé de voir quels sont les procédés qui ont permis à nos trois écrivains de dépasser les frontières esthétiques et génériques pour mettre en œuvre une écriture éclatée et transgressive. En effet, le choix de cette écriture nous a amenée à faire l'analyse entre les parties qui reflètent la diversité, le nomadisme et l'indicible. Force est de constater que le désir de rendre compte d'un monde hybride a encouragé nos trois écrivains à exploiter l'oralité, le silence et la réécriture ; en d'autres termes, à faire état des différents rythmes, voix et histoires qui régulent leurs imaginaires littéraires en les transperçant. Il nous a été donné de constater que l'oralité détermine nos trois écrivains dans leur hétérogénéité, comme pour témoigner d'une parole cosmique. Ainsi, le recours à l'oralité, sous ses différentes formes : mythe, rythme ou encore langue d'origine, crée-t-il les contours d'une écriture en procès portant la marque d'une poétique de l'altérité qui vise à s'ouvrir à d'autres genres et à d'autres disciplines dans la représentation de l'Histoire. Nous avons aussi noté, chez nos écrivains, le refus du romanesque kitch⁷⁵⁰ où le réalisme coïncide avec une organisation chronologique des faits et une abondance des analyses psychologiques ; ces éléments laissent la place à d'autres formes de représentation telles que la photographie et l'écriture cinématographique qui imposent l'hybridité du discours comme une nouvelle manière de dire le tout-monde.

Pour conclure, il faut dire que notre recherche ne constitue qu'une lecture personnelle des œuvres car les résultats auxquels nous sommes parvenue font émerger d'autres interrogations. En effet, quand on fait une recherche, comme l'écrit Kenneth White,

« [...] ce n'est pas pour arriver à une conclusion mais pour nous maintenir exposés à ce que nous ne savons pas, pour confronter nos désirs et nos besoins au-delà de l'habitude et de l'habiletés acquises, au-delà de ce qui "va de soi", pour nous situer

⁷⁵⁰ Terme utilisé par Kundera M. dans *l'art du roman*.

*toujours au bord même de nous-mêmes, à l'extrême limite du toucher et du penser, là où jaillissent l'impulsion et la nouveauté ».*⁷⁵¹

L'analyse des trois parties a attiré notre attention sur plusieurs autres questions en relation avec l'écriture et la thématique de l'altérité. Aussi, aurions-nous voulu ajouter d'autres textes au corpus que nous avons utilisé mais cela aurait exigé le recours à d'autres critères d'analyse que ceux que nous avons définis dans notre introduction. De plus, le thème de l'altérité est tellement divers et complexe que le rajout d'autres textes ne nous aurait pas aidée à bien cerner notre problématique car, même s'il est vrai que le rapprochement de textes plus nombreux aurait enrichi notre travail, il aurait été aussi source de dispersion.

Comme nous l'avons déjà dit, l'analyse des différents points de notre plan de travail a fait émerger plusieurs autres questions. La première de ces questions concerne la problématique de l'ailleurs dans sa relation avec l'altérité. L'ailleurs, dans les trois romans de notre corpus, invite le lecteur à distinguer ses différentes manifestations sous deux grandes catégories, l'ailleurs dans le passé et l'ailleurs dans le présent. Il aurait cependant été intéressant d'examiner, dans d'autres textes, la relation entre l'ailleurs et l'altérité pour voir s'il s'agit d'une simple coïncidence ou si le discours sur l'autre inclut toujours la création d'un ailleurs. La deuxième question qui est venue à l'esprit est celle de la corporéité. En effet, cette notion qui accapare les discours sur l'altérité est polysémique ; elle dépasse la dimension ethnologique et anthropologique pour revêtir un sens littéraire, philosophique et politique ; le corps est un signe qui attire l'attention sur la parole humaine et aussi sur l'espace. Le corps, thème ou foyer de sens, forme, selon le contexte de son apparition, un corps complexe avec le corps scripturaire ; les deux figurent un bloc hermétique qu'il faut décoder et analyser car,

*« [...] le corps, écrit David Le Breton, produit continuellement du sens, il insère ainsi activement l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné. »*⁷⁵²

De plus, la production du sens par le corps n'est pas facile à démêler car, en plus de sa réalité sociohistorique qu'il faut comprendre, le corps présente de la complexité de par sa texture imaginaire, verbale et temporelle, d'où l'importance d'une analyse

⁷⁵¹ White K., *La Figure du dehors*, Editions Grasset et Fasquelle, 1982, p.90.

⁷⁵² Le Breton D., *La sociologie du corps*, op.cit., p. 201.

pluridisciplinaire. La relation entre la corporéité et le métissage et entre la corporéité et le nomadisme est aussi cruciale dans la mesure où elle permet de dessiner un terrain d'entente avec l'autre, ou plus exactement un tiers espace qui ouvre largement la porte aux échanges linguistiques et culturels. Ceci nous conduit à se poser la question sur la réalité de la relation entre l'écriture et le corps : toute écriture n'est-elle pas corporelle avant d'être spirituelle ?

Une autre question revêt aussi de l'importance, c'est celle qui concerne le sujet de l'écriture qui ne cesse de bousculer les limites de la représentation afin d'incarner la réalité du monde. Ainsi, l'insertion de la photographie, du cinéma et même des livres considérés comme sacrés ne fit-elle pas partie d'une littérature postmoderne qui vise à renarrativiser le texte littéraire selon d'autres perspectives ? S'agit-il décidément d'un processus qui interroge le lecteur et sollicite son aide devenue impérieuse pour la transmission et l'écriture même du texte littéraire ?

La relation entre la photographie et la littérature est vivement sollicitée par les trois romans retenus, notamment chez Le Clézio qui en a fait une partie indissociable du discours narratif ouvrant, par-là, une autre voie à l'exploration du réel. La photographie ne constitue-t-elle pas une nouvelle esthétique de la mise en page et de la textualité ? La photolittérature serait elle l'aboutissement de la fragmentation et de l'hybridité dans l'écriture ?

En fait, cette conclusion est un prolongement de notre réflexion sur le thème de l'altérité. Nous sommes consciente que ce travail aurait pu être plus étoffé, surtout que les auteurs de notre corpus ont consacré leur production littéraire aux thèmes de l'altérité. Ils tentent, depuis leurs premiers écrits, de donner voix et visage à l'inconnu...

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus d'étude :

- Djébar A., *Les Nuits de Strasbourg*, Editions Gallimard, 1997
- Duras M., *L'Amant de la Chine du Nord*, Actes Sud, 1997.
- Le Clézio J.M.G., *L'Africain*, Mercure de France, 2004.

2. Œuvres d'écrivains citées ou consultées :

- Ben Djelloun T., *La plus haute des solitudes*, Paris, Seuil, 1997.
- Djébar A., *Les alouettes naïves*, Arles Babel, 1997.
 - ., *Ces voix qui m'assiègent : En marge de ma francophonie*, essai, Paris, Albin Michel, 1999.
 - ., *La femme sans sépulture*, Livre de Poche, 2004.
 - ., *Le Blanc de l'Algérie*, Le livre de Poche, 2002.
 - ., *Oran Langue morte*, Actes Sud, 1991.
- Duras M., *Ecrire*, Editions Gallimard, 1993
 - ., *L'Amant*, Editions de Minuit, 1984.
 - ., *La douleur*, P.O.L. éditeur, 1985.
 - ., *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943- 1993*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997.
 - ., *Les Enfants maigres et jaunes*, Outside, Paris, éd. POL, 1984.
 - ., *Des journées entières dans les arbres*, Editions de Minuit, 1954.
- Glissant E., *La lézarde*, Editions du Seuil, 1958.
- Jemia et J.M.G Le Clézio, *Gens des nuages*, Editions Stock, 1997.
- Le Clézio J.M.G., *La fièvre*, Gallimard, 1991.
 - ., *Le livre des fuites*, Gallimard, 1969.
 - ., *L'extase matérielle*, Editions Gallimard, 1967.
 - ., *L'inconnu sur terre*, Editions Gallimard, 1978.
 - ., *Ritournelle de la faim*, Editions Gallimard, 2008.
- Mallarmé S., « *La musique et les lettres.* », Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, 1945,
- Quignard P., *La vie secrète*, Gallimard, 1998.
- Rilke R.M., *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Paris, Flammarion, 1994.

- Roques Ph., Donnadiou M., *L'Empire Français*, Paris, Gallimard, 1940.

3. Ouvrages et articles sur les écrivains cités :

Travaux sur Assia Djébar :

• Ouvrages :

- -Asholt W. Calle-Gruber M. Combe D. (dir)., « Assia Djébar, littérature et transmission », Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.
- -Beida Ch., *Assia Djébar, Histoires et fantaisies*, Presses de l'Université Paris - Sorbonne, 2007.
- Calle-Gruber M., *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve & Larose, 2001.
- Calle- Gruber M., (dir)., « *Assia Djébar, Nomade entre les murs... pour une poétique transfrontalière* », édition Maisonneuve& Larose, 2005.
- Clerc J-M., *Assia Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister*, L'Harmattan, 1997.
- Fischer D, D., *Ecrire l'urgence. Assia Djébar et Tahar Djaout*, L'Harmattan, 2007.
- Husung K, *Hybridité et genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui*, l'Harmattan, 2014.
- Leservot Th., *Le corps mondialisé : Marie Redonnet, Maryse Condé, Assia Djébar*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Redouane N. Bénayoun Y. (dir)., *Assia Djébar*, SZMIDT, collection autour des écrivains maghrébins, L'Harmattan, 2008.

• Discours :

- Discours de Mme Assia DJEBAR. [en ligne] . [www.lefigaro.fr](http://www.lefigaro.fr/pdf/Assia_djébar) Assia djébar. Consulté le 14/10/2009.

• Articles :

- Ali Nancy, *Assia Djébar et la réécriture de l'histoire au féminin*, [en ligne], <https://journals.openedition.org/multilinguales/835>. Consulté le 13-09-2016.
- Benghabrit- Bouallalah R., *Du monologique au polyphonique : analyse du discours sur l'écriture de l'Histoire chez Assia Djébar*, in Résolang, n : 1, 2008, pp 35-39.

- Bouanane K., *Le parcours des protagonistes dans la langue française d'Assia Djébar et A quoi revent les loups de Yasmina Khadra*, in Résolang, n : 1, 2008, pp 41-45.
- Josie –Fanon, « *Nouba des femmes du mont Chenoua* », Demain l'Afrique, n 1 Septembre 1977.
- Ménager Serge D., *Assia Djébar, de l'écriture au cinéma*, Litterator21(3), Nov. 2000.
- **Entretiens :**
 - Assia Djébar et Lise Gauvin, « Territoires des langues. » *Littérature*, n° 101,1996, pp73-87.(Consulté le 03-03-2015)
 - Mortimer M., « Entretien avec Assia Djébar », *Research in African Literatures*, 1988, vol. 19, no. 2, p. 197-205. .(Consulté le 03-03-2015)
 - "Assia Djébar, au coeur des mots" réalisé par Florida Sadki en 1990, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=zlsyp1VwpMw>, .(Consulté le 03-03-2015)
 - Assia Djébar : Entretiens avec Laure Adler (2006 - À voix nue / France Culture), [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=OUIJDaxDADQ>. .(Consulté le 03-03-2015)

Travaux sur Marguerite Duras :

- **Ouvrages :**
 - Anderson S., *Le discours Féminin de Marguerite Duras : un désir pervers et ses métamorphoses*, Droz, Paris, 1995.
 - Bouthors-Paillart C., *Duras La métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Librairie roz S.A, 2002.
 - Borgomano M., *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Edition Albatros, 1985.
 - Michel D., *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance*, Desclée de Brower, 1996.
 - Killeen M.CH., *Essai sur l'indicible, Jabès, Blanchot, Duras*, PUV, 2004.
 - Laguian J.F., *La douleur du chaos et de la subversion dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Lettres & langues, « Lettres modernes », publi Look, 2012.

- Limam- Tnani N.(dir), *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Presses Universitaires de Rennes.2013.

., *ROMAN et cinéma chez MARGUERITE DURAS*, Tunis, les Editions de la Méditerranée, 1999

- Pagès- Pindon, J., *Marguerite Duras l'écriture illimitée*, Ellipses Marketing, 2012.
- Proulx, C. Santini, S., (dir.), *Le cinéma de Marguerite Duras*, Bruxelles, Editions scientifiques, 2015.
- Barat F, Farges J. (dirigée par.), *Marguerite Duras*, Deuxième volume de la Collection CA/ Cinéma, Editions Albatros, Paris, 1979.

- **Entretiens :**

- Apostrophes: Marguerite Duras répond à Bernard Pivot | Archive INA[en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BidilIrlVGo>
- Marguerite Duras, *La passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina Pallotta Della Torre, Editions du Seuil, Janvier 2013.
- Marguerite Duras, Xavière Gautier, *Les parleuses*, Les éditions de Minuit, 1974.

Travaux sur Jean.Marie. Gustave Le Clézio :

- **Ouvrages**

- Cavallero C, *Le Clézio, notre témoin*, Paris, Calliopées, 2009.
- Cortanze G, *J.M.G. Le Clézio, le nomade immobile*, Paris, Editions du chêne- Hachette livre, 1999.
- Dutton J, *Le chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.M.G. Le Clézio*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Labbé M, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Kouakou J.M, *J.M.G. Le Clézio Accéder en vrai à l'autre culturel*, Paris, L'Harmattan,2013.

- Onimus J, *Pour lire Le Clézio*. Paris, PUF, 1994.
- Ruth, Amar, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G Le Clezio*, Editions Publisud, 2004.

- **Articles :**

- Roussel-Gillet I., « Le Clézio, fables des origines- paroles du doute », Thibault B, Moser K., (sous dir.), *J.M.G Le Clézio, Dans la forêt des paradoxes* L'Harmattan., 2010, pp.87-97.
- Meynard C., « L'Africain de Le Clézio : Une quête des origines entre images et mots. », [en ligne], consulté le 10/05/2017. *Arborescences* 4(2014) : 44-64. DOI : 10.7202 /1027431ar.
- Entretien réalisé par Cortanze Gerard de, Magazine littéraire, avril, 2004, cité par Roussel-Gillet isabelle, in *J.M.G Le Clézio, écrivain de l'incertitude*, Ellipses Editions, 2011

- **Entretiens :**

- Ezine J. L., J.M.G. Le Clézio. *Ailleurs*, Arléa, Mai 1995.
- Lhoste P., *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Mercure de France, 1971.

4 . Etudes sur la littérature maghrébine et francophone :

- Ahnouch F., *Littérature francophone du Maghreb. Imaginaire et représentations socioculturelles*, l'Harmattan, 2014.
- Attalah M., (sous la dir), *Approches littéraires*, « Le culte du moi dans la littérature francophone », l'Harmattan, 2012.
- Ben Abda S., *Figures de l'altérité : Analyse des représentations de l'altérité occidentale dans des romans arabes et francophones contemporains*, l'Harmattan, 2011.

- Ben Abda S., « Altérité et écriture du décalage » in Kassab Charfi S. (dir.), *Altérité et mutations dans la langue : pour une stylistique des littératures francophones*, Louvain-la-Neuve, Bruylant –Académia, 2010.
- Bessière J, Pageaux D-H, (réunis par), *Perspectives comparatistes*, Champion Varia, Paris, 1999.
- Bijon B, Clavaron Y, (sous la direction), *La production de l'étrangeté dans la littérature francophone*, Paris, Champion, 2009.
- Bonn Ch., *Lectures nouvelles du roman algérien, essai d'autobiographie intellectuelle*, Paris, Classique Garnier, 2016.
- Bonn Ch., *Problématiques spatiales du roman Algérien*, Alger, ENAL, 1986.
- Bonn Ch, Boualit F, (sous la direction), *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* Paris L'Harmattan, 1999.
- Brahim D., *Langue et littératures francophones*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 2001.
- Buci- Glusksmann CH., *Imaginaire de l'autre : Khatibi et la mémoire littéraire*, Volume, l'Harmattan, 1987.
- CHAUDET Cloé, *Ecritures de l'engagement par temps de mondialisation*, 2016, Classiques Garnier, Paris.
- Combe D., *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1995.
- De Toro A., *Epistémologies « Le Maghreb »*, l'Harmattan, 2009.
- De Toro A., « *Post-colonialisme, post colonialité, hybridité, concepts et stratégies dans la Francophonie et dans le Maghreb francophone* », [en ligne], paru sur Internet, 2005, www.limag.refer.org/DeToro/Lyonpostcol/pdf. Consulté le 10/10/2015.
- Fisher D., *Ecrire l'urgence : Asia Djebar et Tahar Djaout*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Gauvin L., *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, Paris, 1997.
- Gontard M., *Le moi étrange, Littérature marocaine de langue française*, l'Harmattan, Paris, 1993.

- Khatibi A., *Figures de l'étranger dans la littérature française. Louis Aragon, Roland Barthes, Marguerite Duras, Jean Genet, Claude Ollier, Victor Segalen*, Editions Denoël, 1987.
- Oteng Y., *Pluralité culturelle dans le roman francophone*, coll. Approches littéraires, L'Harmattan, Paris, 2010.
- Ndiaye Ch., (sous la direction de) *Introduction aux littératures francophones, Afrique. Caraïbe. Maghreb*, Presses universitaires de Montréal, 2004.
- Sémujuanga Josias., *Configurations de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone. Elément de méthode comparative*, Nuit Blanche éditeur, Montréal, 1996.
- Tonnet-Lacroix E., *La littérature Française et francophone de 1945 à l'an 2000*, L'Harmattan, 2003.

5. Théories et esthétiques de la littérature, philosophie, anthropologie, sociologie et autres.

- Amalric., J.L., *Ricœur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, Presses Universitaires de France, 2006.
- Amselle J-L., *logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.
- Attali, J., *L'homme nomade*, Fayard, 2003.
- Auger M., *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Avril, 1997.
., *Le sens des autres*, actualité de l'anthropologie, Paris, Fayard, 1994.
- Bachelard G., *Le droit de rêver*, Presses Universitaires de France, 1970.
., *L'eau et les rêves*, Le livre de poche, 1993.
- Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, 1977 ;
., *La chambre Claire*, Paris, Gallimard, 1980.
., *Le plaisir du texte*, Paris, Point/Seuil, 1973.
., *Mythologie*, Seuil, Paris, 1957.
- Bataille G., *La littérature et le mal*, Editions Gallimard 1957. Paris, Les éditions de Minuit, 1957.
., *L'érotisme*, Editions de Minuit, 1957.
- Baudrillard J, Guillaume M., *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard (Folio/ Essais), 1998.

- ., *Les figures de l'altérité*, Descartes et Cie, 1994.
- Bérnabé J, Chamoiseau P, Confiant R., *Eloge de la créolité*, Edition Gallimard/P.U.C., 1989.
 - Bertholet F., *Le corps du héros, pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Editions Nathan, Paris, 1997.
 - Bhabha H., *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Editions Payot et Rivages, 2007.
 - Blanchot M., *Entretien Infini*, Editions Gallimard, 1969.
 ., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
 ., *L'espace littéraire*, Editions Gallimard, 1955.
 - Borgomano C., *La forme et le sens*, L'Harmattan, 2010.
 - Boyer A-M., *Le corps Africain*, Paris, éditions Hazan, 2007.
 - Brohm J-M, Larrère C, Lascoumes P, (présenté par), *Le corps I. Société, sciences, politique, imaginaires*, éditions Belin, 1992.
 - Calvino, I., « Leçons américaines : six positions pour le prochain millénaire. », *Défis aux labyrinthes : Textes et lectures critiques*, t. II, trad. Yves Hersant, Paris, Ed du seuil, 2003.
 - Carron Jean-Pierre., *Ecriture et identité, Pour une poétique de l'autobiographie*, Editions OUSIA, 2002.
 - Casmos K.M.B, *Le même et l'autre. Espace et rapport de pouvoir dans le roman français (1871.1914)*, New York, Peter lang publishing Inc, 1998.
 - Chanson Ph et alli., *Variations métisses : Dix métaphores pour penser le métissage*, Academia, Paris, 2012.
 - Chauvin D, Chevrel Y., *Introduction à la littérature comparée. Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996.
 - Cohn D., *la transparence intérieure, Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Le Seuil, 1981.
 - Conio G, *Figures du double dans les littératures européennes*, l'AGE D'HOMME, 2001.
 - Chakravorty Spivak, Gayatri, *Les subalternes peuvent -elles parler*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Editions Amsterdam, 2009.

- Courtine-Denamy S., *L'exil dans l'exil, les langues de l'ailleurs, l'ailleurs des langues*, Hermann, 2014.
- Dallenbach L., *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977.
- Descombes V., *LE MEME ET L'AUTRE*. Quarante cinq ans de philosophie Française(1933-1978), Les éditions de Minuit, 1979.
- Delacroix M., *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, DUCOLOT, 1987
- Derrida J., *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996.
 ., *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 1998
- Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, les éditions de Minuit, 1980.
 ., *Qu'est-ce que la philosophie ?* Minuit, 1991.
- Dugast- Porte F., *Le nouveau roman*, Nathan, 2001 ;
- Dinouart A., *L'art de se taire*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 1996.
- Freud S., *L'interprétation des rêves*, eBox éditions, 2013
 ., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985
- Fintz C., *Les imaginaires du corps, Arts, sociologie, anthropologie, Pour une approche interdisciplinaire du corps*, t2, l'Harmattan 2000.
 ., *Les imaginaires du corps en mutation, du corps enchanté au corps en chantier, Nouvelles études anthropologiques*, l' Harmattan 2008.
- Fromilhague Catherine, *Les figures de style*, Armand Colin, 2013.
- Garric H., *Parole muette, récit burlesque : les expressions silencieuses aux XIX-XXsiècle*, Classic Garnier, Paris, 2015.
- Genette G., *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.
 ., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982
 ., *Fiction et diction*, Paris, Edition du Seuil, 1982.
 ., *Figures II*, Seuil, 1979.
- Glissant E., *Introduction à une poétique du divers*, Editions Gallimard, 1996.
 ., *Le discours antillais*, Editions Gallimard, 1997.
 ., *La poétique de la relation*, Editions Gallimard. 1990

., *Le tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.

., *Philosophie de la relation*, Editions Gallimard, 2009

., *Soleil de la conscience*, Seuil, 1956.

- Goulet A., (sous la direction), *Le stéréotype*, PU de Caen, Paris, 1994.
- Héritier F, Xanthakou M., (sous la direction de), *Corps et affects*, Odile Jacob, Octobre 2004.
- Horcajo A, Horcajo C., *La question de l'altérité du XVI -ème siècle à nos jours*, Ellipses Editions Marketing S.A., 2000.
- Jullien F, *DE L'UNIVERSEL, De l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Librairie Arthèmes Fayard, 2008.
- Killeen M.CH., *Essai sur l'indicible : Jabes, Duras, Blanchot*, PUV Saint Denis, 2004.
- Kundera M., *Les testaments trahis*, Editions Gallimard, 1993.

., *L'art du roman*, coll. Folio, Gallimard, 1995.

- Kwong C H-Y., *Du Langage au silence, l'évolution de la critique littéraire au XXème siècle*, L'Harmattan, 2011.
- Laplantine F & Nouss A., *Métissage d'Arcimboldo à Zombi*, société nouvelle des Editions Pauvert, département de la librairie Arthème Fayard, Paris, 2001.
- Laplantine F., *Je, nous et les autres*, Paris, Poche- Le Pommier, 2010.

., *Son, Images et langage, Anthropologie esthétique de la subversion*, Beauchesne éditeur, 2009.

- LE Breton D., *Anthropologie du corps et modernité*, Presses Universitaires de France, 1990.

., *La sociologie du corps*, Presses Universitaires de France, 1992.

., *Du silence*, Editions Métailié, 1997.

., *Signes d'identité, Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Editions Métailié, 2002.

- Le Bris M et Rouand J., (sous la direction de), *Pour une littérature monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- Leiris M, Delange J., *Afrique noire, la création plastique*, Paris, Gallimard, 1967.
- Levinas E., *Totalité et Infini*, essai sur l'extériorité, Martinus Nijhoff, 1990.
., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1978.
- Lotman Y., *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- Krause Gunter, *l'AUTRE, création et médiation*, Peter Lang, SA, Editions scientifiques internationales, Bern 2008.
- Kristeva J., *Etrangers à nous même*, Librairies Arthème Fayard, 1988.
- Mallarmé M., « *La musique et les lettres* », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- Maingueneau D., *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris, 2004.
- Massoumou O., (sous la direction), *L'image de l'autre dans la littérature Française*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- Mattiussi L., *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, DROZ, 2002.
- Meschonnic H., *Politique du sujet politique du rythme*, Editions Verdier, Lagrasse, 1995.
- Miller J-A., (réuni par) *Jacques Lacan, Le Séminaire, livre XX, Encore*, (1972-1973) Paris, Seuil, coll, Champ freudien, 1975.
- Miraux J-PH., *Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture*, Nathan, Paris, 1997.
- Momar D K., *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain.*, l'Harmattan , 2004.
- Moura J.M., *exotisme et lettres francophones*, PUF, 2003.
., *L'Europe Littéraire et l'ailleurs*, PUF, 1998.

., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, 2013.

- Merleau –Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- Mura- Brunel A., *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Editions RODOPI, 2004.
- Née P., *L'ailleurs en question*, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 2009.
- Onfray M., *Théorie du voyage, Poétique de la géographie*, Librairie Générale Française 2006.
- Ortel PH., *La littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Editions Jacqueline Chambon, 2002.
- Pageaux D-H., *La littérature générale & comparée et sciences humaines*, Armand Colin, Paris, 1994.
- Pavese C., *Littérature et société*, suivi de mythe, éditions Gallimard, 1999

- Phu Phong N., *Le syntagme verbal en vietnamien*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etude en Sciences Sociales, Nguyen et Mouton & Co, 1976
- Propp V., *Morphologie du conte*, Editions du Seuil, 1970.
- Ricœur P., *Amour et justice*, Paris, Points, 2008.
La métaphore vive, Editions du Seuil, Paris, 1975.
., *Soi-même comme un autre*, Editions du seuil, 1990.
- Roche R-Y., *Photofictions, Perec, Mondiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Presses universitaires du septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2009.
- Roger J., *La critique littéraire*, Nathan, 2001.
- Roques PH., Donnadiou M, *L'Empire Français*, Paris, Gallimard, 1940.
- Samoyault T., *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001.

- Sander L. G., *L'Autre et le Moi. Stéréotypes occidentaux de la Race, de la Sexualité et de la Maladie*, Cantoni-Fort C, trad, Presses Universitaires de France, 1996.
- Seys E., *Ces femmes qui écrivent, De madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Ellipses Marketing, 2012.
- Shéridan A., *Discours, sexualité et pouvoir : initiation à Michel Foucault*, édition Pierre Mardaga, 1995.
- Sollers Ph, (textes réunis par) *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1971.

- Smadja R., *De la littérature à la philosophie du sujet : Baudelaire, Henri Michaux, Thomas Mann, Faulkner, L'Harmattan, PARIS, 2010.*
- Todorov T., *La conquête de l'Amérique : la question de l'Autre*, Paris, Seuil, 1982,
 ., *Le jardin imparfait, La pensée humaniste en France*, Editions Grasset&
 Flasquelle, Paris, 1998.
 ., *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de
 Bakhtine*, Editions du Seuil, 1981.
 ., *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris,
 Edition du Seuil, 1989.
- Thélot J, *Les inventions Littéraires de la Photographie*, Presses universitaires de
 France, 2003.
- Toumson R., *Mythologie du métissage*, Presses universitaires de France, Paris, 1998.
- Touya A., *La polyphonie romanesque au XX siècle*, Editions classiques Garnier, Paris,
 2015.
- Van Den Heuvel P, *Parole, mot, silence, pour une poétique de l'énonciation*, éditions
 José Corti, 1989.
- Valéry P., *Regards sur le monde actuel, et autres essais*, Editions Gallimard, 1945.
- White K, *La figure du dehors*, Editions Grasset et Fasquelle, 1982.
 ., *L'Esprit nomade*, Editions Grasset& Flasquelle, Paris, 1987.
- Zourabichvili F., *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipse, coll. « Vocabulaire
 de... », Ellipse, 2003.

6. Articles de revue et actes de colloque :

- Alligier J Sergent-chef., rédacteur au CESA, « Merleau-Ponty, le corps »
www.ifsi Dijon. Info< uploads< 2015/0.1/ Corps-pour-Merleau-Ponty. Consulté le 07/03/2016.
- Arrouye J., (sous la dir de), « La photographie au pied de la lettre », Actes du colloque
 international d'Aix-en- Provence 24, 15 et 16 janvier 1999, Publications de
 l'Université de Provence, coll. « Hors champ », 2005.

- Arrouye, J., Un indicible extrinsèque, communication présentée lors de la journée d'étude Photographie et Indicible, Université Rennes 2, labo Cellam, publié sur Phlit,2011/05/12 : URL : <http://phlit.org/press/?p=1288>. (Consulté le 02/12/2017.)

- Ait Mekideche, M, « L'écriture de l'ailleurs dans Laezza et Habel de Mohammed Dib. ». Ghebalou Y., (coordonné par), Littérature-monde. *Enjeux et perspectives*, actes de colloque du 23 au 26 février 2009, HIBR EDITIONS, Béni-Messous, Alger, pp,161-174.

- Ali Ben Ali Z, « Une nouvelle région du monde, encore une théorie, celle de la littérature- monde ? », Ghebalou Y., (coordonné par), *Littérature –Monde. Enjeux et perspectives*, actes de colloque du 23 au 26 Février 2009, HIBR EDITIONS, Béni-Messous, 2009, Alger, pp.11-121
- Benaminou M., « Littérature-monde et passeurs culturels : mondialisation et Littérature », Ghebalou Y., (coordonné par), *Littérature –Monde. Enjeux et perspectives*, actes de colloques du 23 au 26 Février 2009, pp.37-55
- Boëtsch, G. Savarese, E., « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion », in *Cahiers d'études africaines* » [en ligne], Vol. 39 N°153. 2017/01/18 Doi :10.3406/cea.1999.1967http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1999_num_39_153_1967, pp. 123-144. (consulté le 13-02-2017)
- Boenisch G, « Daniel Castillo Durante, Les dépouilles de l'altérité » , questions de communication, [en ligne], 19/2011, mis en ligne le,<http://questions de communication. Revues.org/2843>. (Consulté le 12-04-2016)

- Caune, J., « Le corps, objet de discours, moyen de relation », *Hermès, Cognition-communication-politique, L'Autre n'est pas une donnée Altérité, corps et artefact.*, n : 68, Paris, CNRS Editions, 2014, pp. 53-58.
- DAHAN-GAIDA L., « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire. », *Littérature & espaces*. Actes du XXX Congrès de la société Française de Littérature Générale et Comparée-SFLGC- Limoges, 20-22 septembre 2001, pp.105-116.

- Dugas, G., « Autour de quelques concepts et de leurs prolongements dans la littérature judéo-maghrébine », [en ligne], *Carnets*, 2017/04/30 : URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2178> DOI :10.4000/carnets.2178, pp.1-14. (Consulté le 16-12-2017.)

- Edouard S., « Dire les silences- De la subversion à l'identité », Cambon V., Chemain-Degrange A., Gastaldi (Textes réunis par), *Littérature-monde. Francophonie en mutation. Ecritures en dissidence*, L'Harmattan, 2009, pp. 119-127.

- Focillon H., « La vie des formes » [En ligne] http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/44-categories-fr/site/722-La_main_de_l_objet_au_symbole. (Consulté le 02/02/2017.)

- Gafaiti H., « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle », Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants, ITINERAIRE & CONTACT DE CULTURES, volume 27, 1er semestre 1999.

- Gastaldi M., « Géopoétique insulaire et arc transculturel « Antilles, Mascareignes, Afriques » », Cambon V., Chemain-Degrange A., Gastaldi (Textes réunis par), *Littérature-monde. Francophonie en mutation. Ecritures en dissidence*, L'Harmattan, 2009, pp.21-30.

- Geets, C., « La peur de la différence »[en ligne], *Pensée plurielle*, 1/2003(no 5), p. 716.URL: <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle2003-1-page-7.htm>DOI: 10.3917/pp.005.0007, pp.7-16.

- Ghébalou Y., « Littérature- monde et imaginaires : tensions créatrices et utopie », *Littérature- Monde. Enjeux et perspectives*, actes de colloque du 23 au 26 Février 2009, HIBR EDITIONS Béni-Messous, 2009, pp.217-235.

- Gontard, M., « La rhétorique chinoise dans l'univers formel de Victor Segalen. Stèles, Une poétique de l'intertextualité », in, *revue de la littérature comparée*, t.51, 1977, pp. 192-201.

- Guellil N, La quête de l'identité féminine dans la différence, [en ligne], <http://ouvrages.crasc.dz/pdfs>, (consulté le 10-10-2017.)
- Gujabidze, D., Procédés de M. Duras, *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, Mai 2008 : URL : <http://www.fabula.org/acta/document4130.php> (Consulté le 03/11/2015.)
- Holanda L., « La mouvance des choses culturelles et la circulation du sens. Une poétique du mouvement », AURAIJ-JONCHERE, P, MONTANDON A, (rassemblé par), *Poétique des lieux*, CRLMC, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, France, 2004, pp.325-332.
- Le Bozec Yves. Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique. In : *Littérature*, n°111, 1998. pp. 111-124.
DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.2493>
www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_111_3_2493. (Consulté le 12/01/2018.)
- Jodélet D., « Formes et figures de l'altérité. », Sanchez-Mazas et Laurent (sous la dir), *L'Autre : Regards psychosociaux*, chapitre 1, Presses de l'Université de Grenoble, Collection : Vie sociales, 2005, pp. 23-47.
- Kovacshazy C., « Simplement double : le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle », Gély V & Franco B, (sous la dir), *perspectives comparatistes*, n14, Paris, Editions Classiques Garnier, 2012.
- Meynard C., « L'Africain de Le Clézio : Une quête des origines entre images et mots », in *Arborescences* 4,2014, pp. 44-64.
- Moura J-M., « Postcolonialisme et comparatisme », SFLGC, Bibliothèque comparatiste, URL : <http://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme/>, consulté le 18-09-2018.
- Nyikos J., « Image et invisibilité. Le Chef-d'œuvre inconnu et la question de l'« ekphrasis » », *Marges* [En ligne], 03 | 2004, mis en ligne le 15 novembre 2005, (consulté le 07 juillet 2018). URL : <http://journals.openedition.org/marges/759> ; DOI : 10.4000/marges.759

- Pageaux D.H., « Exotismes d’hier et d’aujourd’hui », Aubès F, & Marcillo F., (sous la dir), *Si loin si près : l’exotisme aujourd’hui*, Klincksiek, 2011, pp.99-109.
- Panic M., « Le continent-énigme : l’Afrique vue par les yeux de Kourouma et de Le Clézio » [en ligne]. *Fabula / Les colloques, Les moralistes modernes*, 2014/1/11 : URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1340.php>. (Consulté le 24/02/2015.)
- PERRISSIN-FABERT O., « Marguerite Duras et le motif de l’exil ». *Marguerite Duras. Perspectives de réception, Œuvres critiques*, 2, XXVIII, 2, 2003, Vigarello, G. (Février 1982). *Histoires de corps. Entretien avec Michel de Certeau. Esprit, Le corps entre illusions et savoirs*, n° 2. pp. 179-185.
- Taplin J-M., « Poétique de l’espace durassien : A partir de la chambre », AURAIJONCHERE P, MONTANDON A., (rassemblé par), *Poétique des lieux*, CRLMC, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2004, pp.153-159.
- Villela-Petit M., « Compte rendu ». *Diogène*, n° 206, 2004 : URL : <http://www.cairn.info/revue-diogen ,2-page-157.htm>, pp. 157-164. (Consulté le 02/09/2016.)

5. Revues :

- Le Magazine littéraire, « J.M.G. Le Clézio : l'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix », propos recueillis par Gérard de Cortanze, 2008/28/10.
- « La grande guerre des corps. », revue interdisciplinaire, n : 12, CNRS éditions, Paris, 2015.
- Kessab- Charfi S., Zlitni- Fitouri S., (coordonnée par), *AUTOUR D’EDOARD GLISSANT, lecture, épreuves, extensions d’une poétique de la relation*, avec la collaboration de LOIC Céry, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, Académie Tunisienne des Sciences, des lettres, et des arts Béit al-Hikma, Carthage, 2008.

- « Edouard Glissant, La pensée du détour », Littérature, n : 174, revue trimestrielle, Ed, Larousse/ Armand Colin., Juin 2014.
- Crepon M & De Launay M., (sous la dir), Ricœur Paul, « La promesse d'avant la promesse », *La philosophie au risque de la promesse*, Paris, Bayard. 2004.

7. Dictionnaires et encyclopédies :

- Andrieu B., (sous la dir), *Le dictionnaire du corps, en sciences humaines et sociale*, Paris, CNRS 2ditions, 2006.
- Aron P, Saint Jacques D,Viala A, (sous la dir), *Le dictionnaire du littéraire*, Presses universitaires de France, 2002.
- *Le grand dictionnaire encyclopédique du XXI siècle*, Editions Philippe Auzou, Paris, 2001.
- ChevalierJ, Gheerbrant A, *Le dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1997.
- Philibert Myriam., **Dictionnaire des mythologie**, Maxi-Livres, 2002.

8. Thèses consultées :

- Hsieh Ch.L., Autoportrait littéraire ou l'écriture de l'autre : sur les œuvres de Marguerite Duras et de Assia Djébar. Thèse de doctorat en littérature, soutenue le 8 Juin 2005 à Paris 8.
- Oucherif L, Pour une poétique de la relation père/ fille. Thèse de doctorat en littérature soutenue en 2010.
- Mack Constanze, A la rencontre de l'Autre : L'écriture de l'Altérité dans « Les Nuits de Strasbourg » d'Assia Djébar. Mémoire de Master, université Lumière- Lyon 2.
- Saim B., Des modes de signifiante du nom propre l'exemple de M.Mammeri, Y.Kateb et J.-M.-G. Le Clézio. Thèse de doctorat en littérature soutenue le 04-10-2013 à Grenoble.

- Yosr Bellamine Ben-Aissa, Altérité et marginalité dans les œuvres de Jean Marie Gustave Le Clézio et Amin Maalouf. Thèse de doctorat soutenue le 03-12- 2013. A l'université d'Angers.

9. Sitographie :

- [https://fr.m. Wikipedia. Org/ wiki/Altérité.](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Altérité)
- [Http //fr.m.Wikipedia.org/Wiki/Nostalgie_\(sentiment\).](http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Nostalgie_(sentiment))
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis.](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis)
- <https://www.erudit.org> › ... › Volume 51, numéro 2, 2015, p. 5-232 › Ekphrasis
- <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio>
- https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877
- <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances->
- [ttps://www.cairn.info/revue-etudes-2005-7-page-5.htm](https://www.cairn.info/revue-etudes-2005-7-page-5.htm)

ANNEXES

1. Résumés des œuvres romanesques du corpus :

- *Les Nuits de Strasbourg* :

Les Nuits de Strasbourg est un roman d'Assia Djebar publié en 1997 aux éditions Gallimard. Le roman s'ouvre sur un prélude qui raconte les circonstances de l'évacuation des habitants de Strasbourg après la déclaration de guerre en 1939. La ville de Strasbourg est décrite comme une ville vide où planent l'exil, la souffrance et la disparition. Un cadre idéal pour la narration de faits qui interviennent cinquante ans après cette guerre.

Nous rencontrons plusieurs protagonistes qui n'ont pas peur de dévoiler leur altérité tout en dévoilant les secrets de l'Histoire. Le personnage principal de ce roman est Theldja, une étudiante algérienne en histoire qui a laissé son mari et son fils en Algérie pour venir à Paris puis à Strasbourg où elle passe neuf nuits fulgurantes de désir et de mémoire avec son amant François, veuf et de vingt ans son aîné. Les nuits de Theldja avec son amant ne sont pas des nuits d'amour seulement mais des nuits où l'histoire, la culture et l'enfance se confrontent et se conjuguent sans se mêler.

Le séjour à Strasbourg est aussi pour Theldja l'occasion de rencontrer son amie d'enfance, la juive Eve-Hawa qui est en relation avec un Allemand, Hans, dont elle est même tombée enceinte. La discussion entre ces deux amies ouvre les portes du passé pour éclairer celles du présent, tout en essayant de justifier leur vie de femmes nomades. Mais contrairement à Theldja, Eve-Hawa tend à protéger son couple de la violence de l'Histoire et recourt aux serments de Strasbourg pour sceller la réconciliation avec son passé ainsi qu'avec son amant.

D'autres personnages, à l'exemple de Touma, de Djamila, d'Irma et de Karl, évoluent en toile de fond et dévident l'écheveau de leur vie faite d'exil, d'immigration et de marginalisation. Un autre personnage dont la présence est assez symbolique est celui de Jacqueline, une Française qui dirige une troupe d'acteurs composée de jeunes émigrés et d'Alsaciens qui se préparent pour la représentation d'Antigone. Jacqueline est assassinée par son ex-amant algérien, Ali. La mort de cette dernière a ravivé plusieurs déceptions et douleurs au sein de sa troupe qui lance, à travers la figure d'Antigone incarnée par l'algérienne Djamila, un appel d'urgence contre l'intolérance et l'exclusion de l'autre.

Le roman s'achève sur la disparition de Theldja qui vit comme errante à Strasbourg n'osant sortir que la nuit pour profiter du vide de la ville.

- ***L'Amant de la Chine du Nord :***

L'Amant de la Chine du Nord est un roman de Marguerite Duras qui reprend plusieurs de ses écrits, notamment *L'Amant*, paru en 1984. Publié en 1991, ce roman est écrit sous la forme d'un scénario de film ; il raconte la naissance de la sexualité chez une jeune enfant française âgée de 16ans. L'histoire de ce roman tourne autour de la relation à l'autre. Une famille française composée d'une mère institutrice et de ses trois enfants, Pierre, l'enfant et Paulo, qui sont victimes d'injustice suite à une arnaque opérée par les Français du cadastre. Vivant dans la misère, l'endettement et l'exclusion, la mère sombre dans le désespoir et néglige ses enfants qui tentent de chercher un soutien à l'extérieur du foyer familial. Ainsi, l'enfant, la seule fille de la mère, refuse de vivre dans l'anonymat que cette dernière leur impose et œuvre pour prouver sa différence et son métissage. Sa rencontre avec un riche Chinois sur le bac du Mékong fut décisive car elle est convaincue qu'elle ne peut ignorer son métissage pour longtemps. Pour cela, l'acte sexuel, « sa défloration », tant appréhendé par le Chinois était pour elle le seul moyen pour entrer dans l'autre et s'approprier son altérité.

Après plusieurs rendez-vous de désir et d'échange dans sa la garçonnière, le Chinois décide d'interrompre sa relation avec l'enfant car sa famille ne pourra jamais l'accepter. L'histoire s'achève sur une rupture tragique entre ces deux amants : l'enfant rentre en France avec sa famille et le Chinois attend son mariage avec une femme de sa race. A la fin du roman, et après plusieurs années de séparation, le Chinois appelle l'enfant mais il ne peut lui parler, laissant la place au silence et à la mélancolie.

- ***L'Africain :***

L'Africain est un roman de Jean-Marie Gustave Le Clézio, publié en 2004. Dans ce roman autobiographique, Le Clézio raconte l'histoire de son père qui a vécu sa vie professionnelle en tant que médecin de brousse en Afrique du sud.

Organisé en thèmes, ce petit livre est aussi focalisé sur les relations qu'entretenaient Le Clézio avec son père, décrit comme un homme autoritaire, voire même agressif ; un père qu'il n'a pas connu durant les premières années de son enfance. Les événements narrés pointent du doigt les situations difficiles et douloureuses que les deux personnages ont vécu après plusieurs années de séparation à cause de la guerre. Mais ce que ce livre raconte aussi, c'est la vie auprès des Africains, en pleine nature. Le Clézio dessine des tableaux resplendissant de bonheur, d'harmonie et de liberté auprès des indigènes avec qui il jouait. L'émerveillement continue avec

l'évocation du mythe des termites et des légendes sur la violence de la nature qui lui ont appris à connaître son corps ainsi que le corps des autres ; en effet, il s'agit bien d'une liberté corporelle et spirituelle que Le Clézio a acquise pendant les quelques années passées en Afrique.

De retour en France, père et fils sont confrontés à plusieurs déceptions ; leur statut d'étrangers accentue leur isolement au milieu de ceux qu'ils ont considérés comme les leurs. Le père retraité garde toujours les mêmes habitudes que celles qu'il a adoptées en Afrique et il marque toute son altérité, c'est un Africain. De même, le fils doit aussi faire face à son étrangeté. Ainsi, père et fils se trouvent-ils en fin de compte liés par le rêve africain.

2. Liste des abréviations :

Dans ce travail nous avons utilisé les abréviations suivantes :

ACHN : L'Amant de la Chine du Nord.

LNS : Les Nuits de Strasbourg.

L'AF : L'Africain.

3. Photographies :

4. Résumé en français :

Dans ce travail, nous nous sommes penchée sur l'analyse des figures de l'altérité dans trois romans, *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar, *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras et *L'Africain* de J.-M. G. Le Clézio. Tout notre intérêt a porté sur l'analyse du système relationnel entre des hommes d'appartenance diverse ainsi que sur le rôle joué par l'écriture dans la transcription de l'altérité.

Pour ce faire, nous avons organisé notre travail en trois parties. Dans la première, nous nous sommes intéressée à l'étude de l'espace de la rencontre en tant que frontière et déterritorialisation et en tant qu'ailleurs. Nous avons scindé cette partie en deux chapitres, le premier intitulé « Frontières de l'autre, métamorphose de soi » et le second « Création de l'ailleurs. ». Le but de cette partie est de montrer la relation étroite entre l'altérité spatiale et l'altérité humaine.

La deuxième partie est axée sur l'étude de la relation entre le Même et l'Autre. Intitulée « Vivre avec l'autre », elle est constituée de trois chapitres : « Différence et étrangeté », « Soi-même et l'Autre », et « Toucher l'Autre, la symbolique du corps ». L'intérêt de cette partie est d'approcher l'altérité du soi-même et de l'autre comme faisant partie d'une identité-relation qui appréhende la nature humaine selon ses différences et son étrangeté.

Enfin, la troisième partie, intitulée : « Traduire l'hybridité », s'articule autour des modalités scripturaires. Elle comprend deux chapitres : « Entrecroisement des voix » et « Entrecroisement des textes ». Cette partie traite des moyens esthétiques déployés par les écrivains et qui fournissent une poétique de l'altérité qui trouve son accomplissement dans l'hybridation des formes scripturaires.

Chemin faisant, nous avons conclu que l'altérité du soi et l'altérité de l'autre dessinent les contours d'un monde du Divers. Nos trois écrivains ont fait de l'écriture de l'altérité un lieu de rencontres, de reconnaissance et de transgression. Leurs textes traduisent la déterritorialisation et l'étrangeté comme des composantes individuelles avant d'être relationnelles. Les différences de sexe, de race et d'âge s'estompent au gré d'opacité assumée et reconnue par le soi et par l'autre et cela ouvre champ à plusieurs entrecroisements, passages et correspondances entre le Même et l'Autre.

5. Résumé en arabe :

ملخص البحث

في هذا العمل ، نظرنا في تحليل وجوه و مكان الآخر في ثلاث روايات

Les Nuits de Strasbourg- ، اسيا جبار

l'African - ، لوكليزيوجون ماري غوستاف

l'Amant de la chine du nord- لمارغريت دوراس

وقد ركزنا كل اهتمامنا على تحليل النظام العلائقي بين الرجال ذوي الانتماءات المتنوعة ، وكذلك على الدور الذي تلعبه .
الكتابة في نسخ الألفة

للقيام بذلك ، قمنا بتنظيم عملنا في ثلاثة أجزاء. في البداية ، كنا مهتمين بدراسة مساحة المواجهة كواجهة حدودية
وتقليدية ، كما في أي مكان آخر. لقد قسمنا هذا الجزء إلى فصلين ، الأول بعنوان "حدود الآخر ، التحول الذاتي" والثاني
.. "إنشاء الآخر". الغرض من هذا الجزء هو إظهار العلاقة الوثيقة بين المكانية والآخر

الجزء الثاني يركز على دراسة العلاقة بين النفس والآخر. تحت عنوان "العيش مع الآخر" ، يتكون من ثلاثة فصول:
"الفرق والغربة" ، "الذات والآخر" ، و "لمس الآخر ، رمزية الجسد". مصلحة هذا الجزء هو الاقتراب من الآخر
نفسه والآخر كجزء من علاقة الهوية التي تفهم الطبيعة البشرية وفقا للاختلافات والغربة

أخيراً ، الجزء الثالث ، بعنوان "ترجمة التهجين في الكتابة" ، يركز على الطرائق الكتابية. وهو يتألف من فصلين التقاء
النصوص و التقاء الأصوات

يتناول هذا الجزء الوسائل الجمالية التي ينشرها الكتاب والتي تقدم شاعرية للأخوية التي تجد استيفانها في تهجين .
الأشكال الكتابية

على طول الطريق ، خلصنا إلى أن الآخر من الذات والآخر من الآخر يرسمان ملامح عالم من التنوع. جعل كتابنا الثلاثة
كتابة الآخر مكاناً للقاء ، تقبلاً وتجاوزاً. إن نصوصهم تترجم الاختلاف و التنوع كمكونات فردية قبل أن تكون ذات علاقة
مع وجود الآخر. ان الاختلافات في الجنس والعرق والعمر تتلاشى لاجل العديد من التبادلات الاجابية بين الذات والآخر ،
وهذا يفتح الطريق أمام العديد من التقاطعات والممرات والمراسلات بين الواحد والآخر

Table des matières :

INTRODUCTION	6
PREMIERE PARTIE : ESPACE DE LA RENCONTRE	25
CHAPITRE 1 : Territoires de l'autre, métamorphose de soi.....	27
I.1.1. Strasbourg, ville de passage.....	28
I.1.2. L'Indochine : espace du même et de l'autre.....	41
I.1.3. L'Afrique : terre d'exil, espace de brassage.....	53
CHAPITRE 2 : Dépasser les frontières : La création de l'ailleurs.....	65
I.2.1. Neuf chambres.....	66
I.2.2. « La garçonnière »	78
I.2.3. L'Afrique, un lieu exotique.....	88
DEUXIEME PARTIE : VIVRE AVEC L'AUTRE : système de relations...104	
CHAPITRE 1 : Différence et étrangeté.....	105
II.1.1 Des immigrants /émigrés nomades.....	107
II.1.2 Des colons, métissés/marginalisés	117
II.1.3 le voyageur solitaire.....	127
CHAPITRE 2 : Soi-même et l'autre : système de relations.....	138
II.2.1Soi-même comme un autre.....	139
II.2.2 Les figures de l'autre.....	160
II.2.2.1 L'autre, un dérivatif.....	160
II.2.2.2 L'autre, un double :	174
II.2.2.2.1 Le double, objet du métissage.....	174
II.2.2.2.2 Le double, un substitut.....	182
II.2.2.2.3 Le double, un étranger absolu.....	187

II.2.2.2.4 Le double, un héros mythique.	193
II.2.3 L'autre, un ennemi allié.....	199
CHAPITRE3 : Toucher l'autre.....	218
II.3.1 Le corps- miroir.....	220
II. 3.2 Le corps tatoué.....	231
II. 3.3 Le corps métissé.	243
TROISIEME PARTIE : ESTHETIQUE DE L'HYBRIDITE.....	257
CHAPITRE1 : L'entrecroisement des voix.	258
III.1.1: Les lieux de l'oralité :.....	259
III.1.1.1 Traduire l'écho de sa voix.....	260
III.1.1.2. En creux de la musique originelle.....	270
III 1.1.3 L'Afrique se conte.....	281
II.1.2 Duplicité énonciative.....	295
II.1.3 Le silence, une esthétique de l'indicible.	301
CHAPITRE 2 : L'entrecroisement des textes :	320
III.2.1 La création de l'image.....	321
III.2.1.1La photographie, métaphore de la mémoire	321
III.2.1.2 L'ekphrasis, métaphore de la présence.....	340
III.2.2 L'Asie à l'épreuve.....	345
III.2.3 Créer son « Jardin des Délices».....	357
CONCLUSION GENERALE.....	370

Bibliographie.

Annexes.

- 1. Résumés des œuvres romanesques du corpus.**
- 2. Liste des abréviations.**
- 3. Photographies.**
- 4. Résumé en français.**
- 5. Résumé en arabe.**