

OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

Journal for the A: 10/I1-10/L1 area

Oltreoceano, rivista del CILM (Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti), pubblica saggi in francese, inglese, italiano e spagnolo relativi alla produzione letteraria, linguistica e culturale di soggetti migranti nelle Americhe.

Oltreoceano is the journal of CILM (International Research Center on Migrant Literatures). It publishes essays in English, French, Italian and Spanish on the literary, linguistic, cultural production of subjects migrating to the Americas.

Oltreoceano, revue du CILM (Centre International de recherche sur les Littératures Migrantes), publie des essais en anglais, espagnol, français et italien sur la production littéraire, linguistique et culturelle des migrants dans les Amériques.

Oltreoceano, revista del CILM (Centro Internacional de Investigaciones sobre las Literaturas Migrantes), publica ensayos en español, francés, inglés e italiano alrededor de la producción literaria, lingüística y cultural de sujetos migrantes en las Americas.

OLTREOCEANO

FOUNDER AND EDITOR-IN-CHIEF

Silvana Serafin (Università di Udine)

EDITORS

Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari, Venezia), Alessandra Ferraro (Università di Udine), Antonella Riem Natale (Università di Udine)

EDITORIAL BOARD

Amandine Bonesso (Università di Udine), Rocío Luque (Università di Trieste), Nicola Paladin (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Deborah Saidero (Università di Udine)

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla), † Giuseppe Bellini (Università di Milano), Michele Bottalico (Università di Salerno), Antonella Cancellier (Università di Padova), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Domenico Antonio Cusato (Università di Catania), Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil), Anna Pia De Luca (Università di Udine), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Simone Francescato (Università Ca' Foscari, Venezia), Cristina Giorcelli (Università di Roma Tre), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität Graz), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris-Sorbonne), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari, Venezia), Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Valeria Sperti (Università "Federico II", Napoli), Monica Stellin (Sir Wilfrid Laurier University, Canada)

MANAGING EDITOR AND COORDINATOR OF INTERNATIONAL EXCHANGE

Rocío Luque (Università di Trieste)

MANAGEMENT AND EDITORIAL

CILM-Centro Internazionale Letterature Migranti

Università degli Studi di Udine

Via Palladio 8, 33100 UDINE-ITALIA

<http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm>

info: oltreoceano.digr@uniud.it, silvana.serafin@uniud.it

Collaboration is subject to the invitation of the Management.

The publication of the articles is subject to the positive evaluation of two anonymous evaluators (referees) external to the Editorial committee. In the event of conflicting opinions, a third evaluator is used. The criterion adopted is that of the so-called 'double-blind' peer-review: just as the text subjected to evaluation is rendered anonymous, the judgment is also forwarded to the author anonymously.

The articles are available in an open access electronic version on the Journal's website and on the platform online open source OPEN JOURNAL SYSTEMS (OJS) at the address: <https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano>. When they are cited, it is always necessary to indicate the author and the original source (magazine, publisher, URL); cannot be used for commercial purposes, nor be manipulated or transformed in their contents. Creative Commons attribution-Non commercial 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-ncsa/4.0/deed.it>).

Oltreoceano adopts Publication Ethics and Publication Malpractice Statement (based on Elsevier recommendations and COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors).

Indexes and databases in which *Oltreoceano* is present: ACNP (Catalogo Italiano dei Periodici); BASE; Biblioteca virtual Miguel de Cervantes; CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), DIALNET, ERIH PLUS, GOOGLE SCHOLAR; MLA (Modern Language Association); PLEIADI (Portale per la Letteratura scientifica Elettronica Italiana su Archivi aperti e Depositi Istituzionali); Portal del Hispanismo; REBIUN, ROAD (Directory of Open Access scholarly Resources); SUDOC, SWISSCOVERY (UZH Hauptbibliothek / Zentralbibliothek Zürich + Portail suisse des périodiques (PSP)); Torrossa Editoria Italiana Online (EIO) of the Casalini Digital Division, WORLDCAT, ZDB/EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek)

Registration with the Court of Udine n. 31 of 04/07/2006

July/2022

ISSN 1972-4527

Electronic ISSN: 1973-9370

doi.org

OLTREOCEANO 20

**MÉMOIRE COLONIALE ET FRACTURES
DANS LES REPRÉSENTATIONS
CULTURELLES D'AUTEURES
CONTEMPORAINES**

DIRIGÉ PAR CATHERINE DOUZOU ET VALERIA SPERTI

[LINEA edizioni]

This special issue is published with the support of:
Unité de recherche ICD (Interactions culturelles et discursives, E.A. 6297)
Université de Tours, France.



Università di Napoli “Federico II”



ISBN 978-88-314995-7-6

Copyright © 2022 – LINEA edizioni
First Edition July 2022

Cover Design
Marco Toffanin

Editorial Coordination
Lisa Marra

Management Editorial Board
LINEA edizioni – Padova

Layout
Elisabetta Tiberio

Press
LINEA edizioni – Padova

© Oltreoceano - CILM
Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti
Università degli Studi di Udine
Via Petracco, 8 – 33100 Udine

© LINEA edizioni
mail: redazione@lineaedizioni.it
www.lineaedizioni.it

URL of the Electronic Journal:
<https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano>

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial

- Silvana Serafin
Sguardi femminili sullo scontro culturale » 11
- Alessandra Ferraro
Écrire la 'frontière-monde' » 15

Avant-propos

- Catherine Douzou et Valeria Sperti
*Mémoires coloniales au féminin. Écritures,
entre fractures culturelles et devenirs de la perte* » 21

Regards féminins

- Margareth Amatulli
Un pas de chat sauvage de Marie NDiaye: histoire d'un regard » 33
- Alessandra Ferraro et Valeria Sperti
*Le regard d'une intruse dans l'univers colonial:
Les Pieds-Noirs de Marie Cardinal* » 45
- Faten Ben Ali
*Les traces visuelles d'une mémoire coloniale:
la trilogie autobiographique de Colette Fellous* » 65

Le discours colonial chez les écrivaines contemporaines

Elisa Bricco <i>Une question de regard? La marque coloniale chez les écrivaines afropéennes</i> »	77
Catherine Douzou <i>Le pays sans nom. Dialogue féminin entre Vietnam, France et Indochine (Anna Moï, Marguerite Duras)</i> »	95
Francesca Todesco <i>“Je m’insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé” : le devoir de la mémoire d’Assia Djebar</i> »	107

Théâtre et cinéma

Delphine Robic-Diaz <i>L’Afrique traumatique de Claire Denis dans Chocolat (1988)</i> »	121
Chiara Rolla <i>Mémoires, fractures et stratégies de survie dans l’écriture théâtrale féminine contemporaine aux Caraïbes (Maryse Condé, Gaël Octavia, Marie-Thérèse Picard) . .</i> »	133
Sophie Mentzel <i>Points de non-retour d’Alexandra Badea ou le théâtre des oubliés de l’histoire coloniale</i> »	147

Vies engagées

Samia Kassab-Charfi <i>Gisèle Halimi et la responsabilité anticolonialiste : une avocate à l’intersection des engagements</i> »	161
Camilla M. Cederna <i>Elisa Chimenti (Naples 1883-Tanger, 1969) : écrivaine en exil, arabophile et antifasciste</i> »	171

Les auteures »	187
---------------------------------	-----

ÉDITORIAL

SGUARDI FEMMINILI SULLO SCONTRO CULTURALE

Silvana Serafin*

Le presenti considerazioni nascono dalla necessità di avvertire il lettore sulle motivazioni che hanno spinto a pubblicare il n. 20 della rivista *Oltreoceano* come numero speciale. In esso, attraverso molteplici approcci al femminile, si è voluto offrire un panorama il più completo possibile sulla funzione della memoria riattivata nei secoli XX e XXI, relativa allo spazio culturale, artistico francese e francofono del periodo coloniale. Evidente è la necessità di appropriarsi di valori antichi che il tempo ha modellato attraverso il discorso della globalizzazione per riaffermarne le singole specificità. Un coro di donne, letterate ed artiste, fa sentire la propria voce proponendo modelli culturali alternativi con il risultato di indurre a riflettere sul concetto di frontiera reale, ideologica e sociale.

Parole chiave: Emigrazione, colonizzazione francofona, donne, politica, frontiera

Female Gazes on the Cultural Clash

The present considerations arise from the need to warn the reader on the reasons that led us to publish issue 20 of *Oltreoceano* as a special issue. In it, through multiple approaches to the feminine, we wanted to offer a panorama as complete as possible on the function of memory reactivated in the twentieth and twenty-first centuries, relating to the cultural, artistic French and French-speaking space of the colonial period. Evident is the need to appropriate ancient values that time has shaped through the discourse of globalization so as to reaffirm their individual specificities. A choir of women, writers and artists in a broad sense, makes their voices heard by proposing alternative cultural models. The result is that of making the reflect on the concept of the real, the ideological and the social frontier.

Keywords: Emigration, French-Speaking Colonization, Women, Politics, Frontier

Alcune considerazioni

Il presente numero speciale della rivista *Oltreoceano* si inserisce in un'ampia progettazione del discorso migratorio tutt'altro che strisciante all'interno della

* Università di Udine.

letteratura francofona e in generale di tutte quelle realtà che, nel XXI secolo, rientrano nell'ampio spettro della letteratura post-nazionale. Tra le conseguenze della globalizzazione, accanto alla sporadica figura "storica" del migrante dei secoli precedenti, si registra l'aumento di grandi flussi migratori anche all'interno del medesimo continente, fenomeno impossibile da ignorare per le implicite dimensioni politiche ad esso collegate nel mettere in discussione lo stato-nazione (Blengino, Volpi), passato e presente, memoria storica e sua ricezione nella società attuale.

Non stupisce il crescente interesse per gli studi del settore che affondano nel variegato e sofferto mondo dell'emigrazione nel tentativo di evidenziare il senso più profondo di un'operazione, apparentemente ingenua, all'interno di un progetto culturale e politico di ben più ampio respiro. Inoltre, evidente è la necessità di chiarire l'aporia tra "l'impulso dominante della globalizzazione e il ritorno ossessivo alle tradizioni" (Villoro) che rendono alquanto difficile comprendere la direzione in cui si muovono i continenti americano, europeo ed africano sotto la spinta di velocità diverse. Da qui la pregnante attualità del significato umano, ma anche dell'apporto di cultura in esso compreso, colti da sguardi femminili, attraverso angolazioni ora marginali, ora dirette, ora trasversali, di usi e di costumi socio-culturali, modificatisi esteriormente nel corso del tempo, ma i cui valori permangono invariati.

Una prospettiva che ne privilegia l'osservazione e la promozione di mutamenti sempre più determinanti per l'evoluzione di una politica migratoria atta a stabilizzare un ordine sociale, di per sé dinamico e complesso, a maggior ragione se violentato da massicci arrivi o partenze. Da qui l'espansione di settori d'indagine vincolati allo spazio culturale ed artistico francese e francofono del periodo coloniale, la cui memoria è riattivata nei secoli XX e XXI in maniera difforme da discendenti di coloni e di colonizzati. Le indagini, per tanto, affondano nella produzione di donne impegnate in ambito letterario, cinematografico e teatrale in una rilettura della storia vivificata dall'utilizzazione di stilemi e di generi correnti affrontati da una situazione di marginalità. Ciò permette, attraverso sfumature del linguaggio e tessendo reti alternative nell'ordine simbolico, di impadronirsi di nuovi spazi, di situarsi nel luogo di produzione, di discussione, di confusione dei significati, per vederli nascere un'altra volta. Frontiere reali e ideologiche considerate come una ferita aperta (Anzaldúa) si frantumano: ricorrendo alla figura retorica dell'*adynaton*, viene presentata una situazione assolutamente irrealizzabile attraverso il confronto con un'altra circostanza, per essere partecipi di un processo in cui immaginazione e realtà si confondono o si permutano, per documentare la realtà come si presenta sia pur filtrata dalla "passione" nella sua valenza di sofferenza.

Sorgono spontanee alcune domande: queste artiste sono davvero riuscite a farsi interpreti della realtà, storica, politica e sociale emancipandosi dalla propria condizione di subalternità? Hanno proiettato visioni alternative del mondo, liberandolo dai modelli dominanti e dai linguaggi del potere? Le conclusioni spettano al lettore anche se da parte mia è d'obbligo un'ultima considerazione: mano a mano che ci si addentra nel complesso e labirintico mondo femminile, in costante evoluzione, si concretizzano solide e differenziate argomentazioni. Esse vengono amplificate dalla polifonia di espressioni che si completano, eco di una voce collettiva, nello sforzo di ubicare la propria testimonianza tra le coordinate più ampie della storia. Una restituzione della realtà, dotata sempre di una propria suggestività evocativa, non meno concreta e la cui portata in ogni senso, anche in quello etico sociale, dipende non solo dal processo della memoria, ma da altri ragioni, in primo luogo dai contenuti che essa è chiamata ad esprimere. Queste affermazioni chiariscono il rapporto tra storia / memoria sia nel senso fenomenologico sia in quello più semplice di diaframma tra coscienza e realtà per fini cognitivi ed espressivi. Da qui la decisione di dedicare l'intero numero, nella versione speciale, all'area francofona.

Bibliografia citata

- Anzaldúa, G. (1987): *Borderlands / La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Blengino, Vanni (2005): Conflitti di identità. Nazioni e regioni nell'immigrazione italiana in Argentina. La città e il mare. In G. Revelli (Ed.), *Dalla Liguria al mondo...* (pp. 467-475). Pisa: Etis.
- Villoro, J. (2008): *De eso se trata: ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama.
- Volpi, J. L. (2006): *No será la tierra*. Madrid: Alfaguara.

ÉCRIRE À L'INTÉRIEUR DE LA "FRONTIÈRE-MONDE"

Alessandra Ferraro*

Ce numéro spécial de la revue se focalise sur des productions artistiques féminines qui gardent des traces mnésiques de la colonisation française. Le regard s'élargit, donc, embrassant d'autres mers et d'autres continents, notamment l'Afrique et l'Asie. La mer, traversée jadis par les colonisateurs et les négriers et aujourd'hui sillonnée à rebours par les migrants, est l'espace que traverse une très dense "frontière-monde" qu'explorent, en utilisant le français comme langue de leur création, les écrivaines, artistes et intellectuelles aux origines multiples dont les œuvres sont analysées ici.

Mots-clés: colonisation française, écriture féminine, francophonie, mer, frontière-monde

Writing within the "World-Border"

This special issue of the journal focuses on women's artistic productions that retain traces of French colonization. The gaze is thus widened towards other seas and other continents, notably Africa and Asia. The sea, once crossed by colonizers and slave traders and today crisscrossed by migrants, is the space crossed by a very dense "world-border" that the female writers, artists, and intellectuals of multiple origins whose works are analyzed here explore, using French as the language of their creation.

Keywords: French Colonization, Women's Writing, Francophonie, Sea, World-Border

Histoire d'un projet

La revue *Oltreoceano* qui dès sa première apparition, en 2007, porte une attention particulière à l'écriture féminine, accueille aujourd'hui un numéro spécial sur la mémoire des auteures francophones dont l'œuvre est issue d'un contexte colonial. C'est sur les traces mnésiques de la colonisation, ce "passé qui ne passe pas", dans la littérature contemporaine que se sont penchées les intervenantes,

* Université de Udine.

des universitaires provenant de trois Pays, l'Italie, la France et la Tunisie. Ce projet est le fruit de la rencontre en février-mars 2019 avec Catherine Douzou qui nous a invitées, Valeria Sperti et moi, au sein de l'Unité de recherche ICD (Interactions culturelles et discursives, E.A. 6297) de l'Université de Tours; par ailleurs, en novembre 2019, avec Elisa Bricco et Margareth Amatulli, nous avons fondé SOFFIA, *Scritture et oralità femminili in francese tra in(ter)disciplinarietà e Accademia*, dans le but de faire entendre la voix féminine, souvent peu représentée dans la création. Le séminaire éponyme qui s'est tenu en ligne le 30 juin 2021 a été la première sortie publique de ce groupe de recherche.

Océans et colonisation

Le terme "océan" qu'on retrouve dans le titre de la revue *Oltreoceano* a jusque-là été lu selon une acception géographique, en suivant des textes et des auteur(e)s tout au long des routes de l'émigration vers les Amériques; dans cette perspective, "océan" est interprété comme hyperonyme de "mer". On rappellera que le parcours aquatique a été la voie privilégiée dans l'aventure coloniale française, comme le témoigne le terme "outre-mer" qui désigne encore des territoires anciennement colonisés par la France. Le regard s'élargit donc ici embrassant d'autres mers et d'autres continents – l'Afrique et l'Asie notamment, à côté de l'Amérique –, marqués par la colonisation française.

C'est autour de la mer Méditerranée que s'agrègent les parcours biographiques d'Elisa Chimenti, Gisèle Halimi, Colette Fellous, Marie Cardinal, Assja Djébar, Hélène Cixous et Leïla Sebbar: leurs textes, souvent des "autosociobiographies", racontent une histoire multiple qui sépare et unit pays européens et pays du Sud.

L'Atlantique – traversé à rebours par les migrants qui veulent atteindre l'Europe – est devenu une frontière invisible pour un certain nombre d'écrivaines afropéennes, Marie NDiaye, Fatou Diome, Léonora Miano et Lisette Lombé ou dans le cas des dramaturges de la Caraïbe, Maryse Condé, Gaël Octavia et Marie-Thérèse Picard, tandis qu'il est encore représenté d'une manière manichéenne par la cinéaste Claire Denis. Un autre Océan, l'Indien, sépare, enfin, de la France l'Indochine de Marguerite Duras et d'Anna Moï. Ces traumatismes multiples de l'histoire coloniale française sont au centre de la création théâtrale d'Alexandra Badea, dramaturge d'origine roumaine.

La mer, une "frontière-monde"

Comme l'ont montré Fernand Braudel et Predrag Matvejević pour la Méditerranée et Paul Gilroy pour l'Atlantique, les espaces aquatiques, étant des lieux privilégiés pour les échanges économiques, les circulations des marchandises, des hommes et des biens culturels, préfigurent des systèmes économiques et culturels à l'échelle mondiale. Il s'agit d'une frontière économique-culturelle où s'imbriquent le Nord et le Sud, à la fois comme types de sociétés et d'économies et comme types de civilisation différentes, il s'agit d'une "frontière-monde".

La frontière devient, dans ces cas, un lieu d'interpénétration. Car, ce qu'Étienne Balibar écrit à propos de l'Algérie, la première colonie française, peut être également appliqué aux autres terres conquises par l'Hexagone: «De part et d'autre, le "corps étranger" est d'autant plus impossible à éliminer qu'il ne tient pas seulement à des présences physiques, mais à la mémoire et à la constitution de l'identité: chacune étant affectée d'une différence intérieure, d'une essentielle non-contemporanéité à soi» (16).

Écrire de l'intérieur de la frontière

La question des langues témoigne de la complexité de cette frontière: le français qu'utilisent nos écrivaines souvent n'est pas leur langue maternelle puisqu'elles possèdent plusieurs langues. C'est aussi pourquoi leurs textes sont le résultat d'un regard stéréoscopique, regard qui a son origine dans des expériences multiples et imbriquées. Pour Balibar ces regards «qui se croisent sont devenus intérieurs l'un à l'autre, et donc en quelque sorte intérieurs à la frontière elle-même» (20).

Les textes littéraires, comme le montrent les exemples des écrivaines, artistes et intellectuelles étudiées ici, représentent une belle complexité de manière saisissante et de perspectives variées.

Bibliographie citée

- Braudel, F. (1949): *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: A. Colin.
- Balibar, É. (1997): Algérie, France: une ou deux nations? *Lignes*, 1, 30, pp. 5-22.
- Gilroy, P. (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Matvejević, P. (1987): *Mediterranski brevijar*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Wallerstein, I. (1974-2011): *The Modern World-System*, I- IV. Oakland, CA: University of California Press.

AVANT-PROPOS

MÉMOIRES COLONIALES AU FÉMININ. ÉCRITURES, ENTRE FRACTURES CULTURELLES ET DEVENIRS DE LA PERTE

Catherine Douzou* et Valeria Sperti**

Le numéro 20 de la revue *Oltreoceano* se compose de onze articles abordant, dans une approche transdisciplinaire, la relation entre l'écriture des femmes et la mémoire coloniale. L'étude de l'inscription de la mémoire coloniale au féminin dans le cinéma, les œuvres d'art, le théâtre, les phototextes autobiographiques et la biographie est un sujet qui n'a pas encore été étudié dans sa globalité. Ce numéro se pose comme le premier jalon d'une recherche plus ample qui permettrait de relire d'une manière différente, grâce à l'apport de la création féminine à la mémoire coloniale, l'histoire des rapports entre la culture française et francophone.

Mots-clés: écriture féminine, mémoire coloniale, cinéma colonial, phototextes, littérature pied-noire

Women's Colonial Memories. Writings, between Cultural Fractures and a Loss in Progress

This issue 20 of the journal *Oltreoceano* is composed of eleven articles that address, in a transdisciplinary approach, the relationship between women's writing and colonial memory. The study of the inscription of colonial memory in the feminine in cinema, works of art, theatre, autobiographical phototexts and biography is a subject that has not yet been studied in its entirety. This issue is the first step in broader research that would allow us to reread the history of the relationship between French and Francophone culture in a different way, thanks to the creative contribution of women to colonial memory.

Keywords: Women's Writing, Colonial Memory, Colonial Cinema, Phototexts, *Pied-Noire* Literature

Introduction

Ce numéro d'*Oltreoceano*, entièrement consacré à la littérature francophone, prend comme point de départ la journée d'études qui s'est tenue en juin 2021

* Université de Tours.

** Université de Naples "Federico II".

– *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d’auteures femmes (1945-2020)* – sous l’égide de trois Universités, celles d’Udine et de Naples “Federico II” en Italie et l’Université de Tours en France. Ce fut l’occasion de s’interroger sur la mémoire coloniale au féminin afin de chercher une éventuelle spécificité dans le traitement de cette mémoire par des femmes, en prenant en compte la diversité des productions, y compris géographique, et l’intermédialité. Ces évocations mémorielles peuvent-elles raconter l’histoire de la colonisation sous une autre forme – qui privilégierait par exemple celle d’un témoignage marginal par rapport aux divers conflits armés et politiques pour l’indépendance? Et, pourquoi ne pourraient-elles occuper certains vides inévitables dans les panoramas élaborés par les spécialistes et les historiens? Ce sujet, quoique abordé dans des ouvrages critiques bien connus, tels ceux de Nathalie Edwards, Amy L. Hubbel et Sonia Wilson entre autres, n’a pas encore fait l’objet d’une analyse plus ample, apte à cerner le phénomène. Les onze contributions qui forment ce numéro examinent la question selon quatre points de vue qui proposent autant de perspectives distinctes sur le sujet.

Regards féminins et photographie

La première section, “Regards féminins et photographie”, tout en se concentrant sur des études de cas spécifiques, montre combien la représentation du regard et le recours à l’intermédialité sont des composantes essentielles de la reconstruction mémorielle coloniale au féminin. Celle-ci est le fil rouge qui relie de toute évidence les trois articles de Margareth Amatulli, d’Alessandra Ferraro et Valeria Sperti et de Faten Ben Ali. Qu’il s’agisse du court récit de Marie NDiaye qui accompagne le catalogue d’une exposition historico-artistique ou encore des ouvrages plus ouvertement autobiographiques de Marie Cardinal et de Colette Fellous, le regard féminin, souvent marginal dans sa perspective et posé sur des clichés photographiques, comme des cartes postales relatives à la colonisation, déclenche un mécanisme mnémonique puissamment évocateur.

Colette Fellous est au centre de l’article de Faten Ben Ali, “Les traces visuelles d’une mémoire coloniale: la trilogie autobiographique de Colette Fellous”. Écrivaine juive d’origine tunisienne, vivant à Paris, où elle suit le petit séminaire de Roland Barthes, elle crée une collection d’autoportraits intermédiaux, “Traits et Portraits”, que publie le *Mercure de France*: poètes, écrivains, cinéastes et peintres entremêlent écriture et illustrations pour se raconter. Faten Ben Ali analyse la trilogie autobiographique de l’écrivaine parue chez Gallimard, *Avenue de France* (2001), *Aujourd’hui* (2005) et *Plein été* (2007), trois récits appartenant à la littérature factuelle et tissant les liens entre l’histoire

socio-politique de la Tunisie et la minuscule histoire familiale de l'autrice à travers une lecture où le visible et le lisible s'entrecroisent. Faten Ben Ali interroge dans son essai l'efficacité de ce choix et retrace le parcours d'écriture de Fellous qui, âgée de cinquante ans, se plonge dans l'exploration du passé colonial tunisien dont les signes sont encore visibles. Les documents (photos, archives et objets de famille) qui composent l'iconographie inspiratrice et le support matériel de cette quête, méritent pleinement leur place dans le récit. La chercheuse analyse la démarche archivistique par laquelle Colette Fellous appréhende et l'histoire de son pays, à partir de l'installation du Protectorat français en 1881, et ses répercussions sur la vie quotidienne de ses citoyens musulmans et juifs. Elle se penche ensuite sur les images, et notamment la carte postale, comme ressort mémoriel pour en évaluer l'efficacité dans la trilogie.

La photo se révèle encore être un levier du souvenir dans l'article de Margareth Amatulli "Un pas de chat sauvage de Marie NDiaye: histoire d'un regard" qui se focalise sur l'interrogation de l'imaginaire colonial du corps féminin dans un court récit de Marie Ndiaye – *Un pas de chat sauvage* – qui accompagnait l'exposition de 2019 au Musée d'Orsay, *Le modèle noir de Géricault à Matisse*. Marie Ndiaye, on le sait bien, tout en étant d'origine sénégalaise du côté paternel, ne mentionne jamais son identité noire en tant que telle, de la même façon qu'elle évite la moindre allusion au postcolonialisme dans ses écrits. L'article renoue les fils qui lient ce récit de Ndiaye aux thèmes et motifs de la littérature postcoloniale en montrant que ces éléments sont peut-être profondément enracinés dans le noyau dur de la production de Marie Ndiaye, où le regard de l'autre est essentiel pour la construction de l'identité. "Le corps de la femme noire", titre d'un cliché bien connu de Nadar, devient le lieu d'une interrogation sur la perspective orientaliste, *a fortiori* raciale, qui vise le corps de la femme, topos de l'enquête historique et littéraire sur la colonisation comme en témoigne le volume *Sexe, Race et Colonie* (Paris, La Découverte, 2018). Amatulli montre comment la question identitaire se diffracte à l'intérieur du texte, multipliant les effets de miroir entre personnages, y compris avec l'autrice qui finit par se poser des questions sur sa propre identité de femme noire.

Le même enchevêtrement entre l'histoire coloniale (avec sa grande hache) et les vicissitudes d'une famille de fermiers pieds-noirs se retrouve dans le rapport complexe que Marie Cardinal a entretenu avec l'Algérie, objet de l'étude d'Alessandra Ferraro et Valeria Sperti: "Mots et images: albums de famille et mémoire coloniale au féminin". Les deux chercheuses encadrent l'œuvre de l'écrivaine franco-algérienne dans le genre autobiographique et dans la littérature pied-noire, d'habitude nostalgique à l'égard d'un passé irénique parfois représenté comme légendaire. Mais l'article démontre que Marie Cardinal est loin d'être dupe de ce cliché. L'analyse – qui se focalise sur la contribution

liminaire, un phototexte autobiographique, de Marie Cardinal au volume collectif *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954* (1988) – retrace le désir de la part de l’auteure de mener une enquête personnelle sur une histoire marquée par des fractures importantes tant du point de vue culturel que linguistique. Et cela dans l’optique de relier la représentation de deux traumatismes personnels: un abandon primordial, appartenant au vécu enfantin de Cardinal, est relié à la perte de l’Algérie à la suite de la guerre civile. Même s’il n’est pas aisé de mesurer l’implication de l’auteure dans ce projet éditorial revendiquant une fierté positive dans l’entreprise coloniale française en Algérie, l’analyse montre combien la valence du témoignage personnel de l’écrivaine donne une perspective personnelle, poétique et problématique au volume collectif. Ferraro et Sperti analysent le dispositif phototextuel à l’œuvre dans ce récit de Marie Cardinal pour y repérer non seulement les fractures vécues par l’écrivaine et sa famille en conséquence de l’exode, mais aussi pour détecter la volonté de l’écrivaine de représenter les ambiguïtés de son enfance coloniale, à travers son regard d’intruse qui, de l’extérieur, relève par anticipation les entorses historiques et sociales du monde colonial en questionnant sa présence dans ce pays, l’Algérie, qui est pourtant le sien.

Le discours colonial chez les écrivaines contemporaines

La deuxième section du numéro intitulée “Le discours colonial chez les écrivaines contemporaines” montre que le regard féminin sur le passé colonial et le présent postcolonial anime une richesse d’écritures dont certaines sont présentées dans les trois études qui suivent. Dans son article “Une question de regard? La marque coloniale chez les écrivaines afropéennes”, Elisa Bricco étudie des œuvres de trois écrivaines relevant de cette catégorie: *Black Words* de la belgo-congolaise, Lisette Lomé, livre issu d’une performance mêlant slam, photo, danse, musique et deux recueils de nouvelles qui mettent en scène les aventures de jeunes afropéens, *La Préférence nationale* (2007) de la franco-sénégalaise Fatou Diome et de *Afropean Soul* (2008) de la franco-camerounaise Léonora Miano. Pour rappel, “afropéenne” telle est l’appellation condensée que certains utilisent dans le monde journalistique, de la littérature et des arts, pour désigner des artistes d’ascendance africaine vivant en Europe, afin de gommer la référence explicite à la couleur noire de leur peau, jugé discriminante et infériorisante. Ces autrices veulent mettre en évidence les formes de stigmatisation dans les discours et les comportements sociaux qu’appelle une appartenance ethnique d’origine africaine ou caribéenne, affichée par la couleur de leur peau noire. Elisa Bricco analyse donc à travers quelques exemples le regard porté par

les personnages blancs sur les personnages noirs que ces “afropéennes” mettent en scène à partir d’expériences vécues par elles-mêmes. La fiction dénonce ainsi la persistance d’une matrice coloniale qui se manifeste de manière implicite dans les actions, dans les choix, dans les discours. Par-là, elle appelle le lecteur à une empathie propre à lui faire partager des formes de vie exotique dans son propre pays, qu’il ne pourrait connaître autrement.

Nous passons de l’Afrique au domaine sud-asiatique avec l’étude “Dialogue féminin entre Vietnam, France et Indochine” de Catherine Douzou concernant l’Indochine coloniale et postcoloniale – donc le Vietnam – telle que l’évoque l’écrivaine franco-vietnamienne Anna Moï dans “*Le pays sans nom*” (sous-titré *Déambulations avec Marguerite Duras*, 2017, selon un dispositif très original, entièrement et doublement animé par des dynamiques mémorielles. Alors que le récit superpose déjà une mémoire collective coloniale du Vietnam et celle personnelle de l’auteure, Anna Moï fait un détour explicite par l’œuvre, mémorisée à force de lectures, d’une autre écrivaine, Marguerite Duras, dont l’écriture s’est nourrie elle-même de la mémoire de son pays natal, l’Indochine. L’article interroge les interactions entre ces strates mémorielles complexes et leurs rapports avec les pertes des deux autrices, liées à leur vie personnelle comme aux drames de l’Histoire. Le travail de l’écriture chez Anna Moï est animé par une force de dépassement et de réconciliation qui met en évidence le pouvoir guérisseur de la littérature face aux traumatismes et aux fractures tant historiques qu’existentielles. Émerge de ce compagnonnage littéraire entre deux autrices un territoire mythique par la puissance de ses capacités de régénération et sa liberté qui défie son assignation identitaire à toutes frontières comme à toutes appartenances politiques. La fracture entre l’Indochine, la France et le Vietnam s’y résout dans l’avènement de ce “pays sans nom”, pays dont l’anonymat fonde en fin de compte toute la force littéraire, pacifiée et matricielle.

À travers “Je m’insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé: le devoir de la mémoire d’Assia Djébar”, Francesca Todesco déplace géographiquement le propos du côté maghrébin, puisqu’elle livre quelques réflexions sur la représentation de la mémoire coloniale dans l’œuvre de l’écrivaine et cinéaste contemporaine algérienne Assia Djébar. C’est en tant qu’intellectuelle entre deux cultures que celle-ci écoute les voix secrètes des femmes algériennes qu’elle fait entendre au lecteur au fil d’une écriture sonore et imagée, qui expose sa préférence pour la langue française, langue de l’Autre, certes imposée, mais langue qui lui permet de raconter le malaise enduré à l’intérieur d’une société patriarcale douloureusement arriérée du point de vue des droits des femmes. L’article analyse quelques fragments du recueil de nouvelles d’Assia Djébar *Femmes d’Alger dans leur appartement* (1980), éclairant ainsi cet *ut pictura poesis*, soit l’utilisation faite de la peinture pour inspirer une écriture

littéraire engagée. La logique du recueil de textes brefs tendus par un fil familial féminin se déploie en effet entre le tableau de Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1832) qui peint, d'un regard intrusif, un espace clos réservé à quelques femmes algériennes cloîtrées, en plein XIX^e siècle, et ses reprises par Picasso (1955) qui représente, finalement, alors que débutait la guerre d'indépendance en Algérie, l'ouverture de la porte du harem, soit une libération de la voix et du corps dénudé des femmes dans l'espace. Le recours à des strates temporelles et mémorielles multiples, aux articulations de l'écrit et du peint, de l'individuel, du familial et du collectif tant historique que sociétal est ici au service d'une littérature provocatrice et dérangeante en défense de l'univers des femmes.

Théâtre et cinéma

La troisième section de ce numéro "Théâtre et cinéma" regroupe trois articles qui explorent le regard féminin sur la colonisation à travers des fictions cinématographiques et dramatiques. Delphine Robic-Diaz s'intéresse au premier long-métrage de fiction de Claire Denis en tant que réalisatrice, *Chocolat* (1988), qu'elle consacre à l'Afrique subsaharienne en but au processus de colonisation. "L'Afrique traumatique de Claire Denis dans *Chocolat* (1988)" aborde un sujet peu traité au cinéma à l'inverse des colonisations indochinoise et maghrébine, car l'article traite le passé colonial français grâce au personnage d'une jeune femme, France, qui se remémore son enfance africaine au Cameroun avec ses parents et son *boy* Protée dont elle est très proche. Il s'agit en réalité d'une autofiction pour Claire Denis qui pose la question de la possibilité de son retour à l'Afrique et qui parle de la part africaine en elle, tout en gardant la conscience du traumatisme colonial vécu par le peuple du Cameroun à cette époque. Delphine Robic-Diaz analyse le dispositif filmique qui repose sur des *flash-backs* entre l'enfance du personnage féminin, symboliquement prénommée France, et son âge adulte. La particularité du traitement par Claire Denis du sujet postcolonial à l'écran tiendrait au choix de l'ancrage du récit dans un point de vue féminin et contemporain qui remonte aussi au passé à travers une perception enfantine qu'elle tente de retrouver: cela permet d'aborder l'époque du point de vue de l'enfant sans éviter la mise en cause du système colonial notamment par l'utilisation du contraste, très fort à l'image, entre les peaux noires et celles blanches et de poser la colonisation comme une cicatrice partagée, un passé commun.

Qu'en est-il du traitement par le théâtre de la mémoire coloniale féminine? La contribution de Chiara Rolla "Mémoires, fractures et stratégies de survie

dans l'écriture théâtrale féminine" s'intéresse au théâtre des Caraïbes à travers trois pièces écrites par des femmes avec des protagonistes féminins: *La Faute à la vie* de Maryse Condé (2009), *Rhapsodie* de Gaël Octavia (2020) et *La Médaille* de Marie-Thérèse Picard (2014). Ces œuvres s'insèrent dans une très riche production dramatique caribéenne où les femmes autrices tiennent une place majeure. Comme Chiara Rolla le montre, les trois pièces retenues sont emblématiques de cette production sans cesse croissante qui se situe à la croisée de traditions multiples (amérindiennes, africaines, occidentales). Elles illustrent à quel point ce théâtre contemporain au féminin parle de l'exil, du difficile rapport aux origines, et des fractures sociétales où subsistent les conflits entre les sexes et les races, mais qu'il entend sauver le monde par la beauté. Le théâtre des créatrices de la scène caribéenne y devient un théâtre-carrefour qui catalyse de nouvelles relations et des formes originales toujours en contact avec la France où il rencontre un large public. L'article postule que cet art ainsi conçu se veut lieu et instrument d'une expérimentation du dévoilement intime de l'altérité, qui vise à la place des idéaux religieux et politiques à réparer les traumatismes des mémoires individuelles ou collectives. Le théâtre féminin caribéen s'inscrit ainsi dans une visée de remédiation qui utilise l'empathie pour s'orienter nettement vers l'éthique du *care* observable dans la littérature française du début du XXI^e siècle.

Une visée réparatrice du théâtre contemporain est également mise en évidence dans la contribution de Sophie Mentzel, "Points de non-retour d'Alexandra Badea ou le théâtre des oublis de l'histoire coloniale". Roumaine d'origine et française d'adoption, l'autrice et metteuse en scène Alexandra Badea organise ses trois dernières pièces autour d'une idée commune: représenter certains impensés de l'histoire coloniale française. Elle compose ainsi un triptyque, *Points de non-retour*, où le personnage féminin d'une documentariste, Nora, qui apparaît dans chacune des pièces, *Thiaroye* (2018), *Quais de Seine* (2019), *La Diagonale du vide* (2021), interroge respectivement trois scandales coloniaux passés, sinon sous silence, à travers les filtres de la mémoire historique nationale. Tout en se défendant de pratiquer un théâtre documentaire, en vogue depuis les années 1960, et revendiquant une démarche de création poétique, l'autrice articule mémoire nationale, familiale et individuelle pour mettre en scène trois histoires de violence coloniale ou néocoloniale en liant l'intime et le collectif, le documentaire et la fiction. L'article interroge donc le statut dramatique, dramaturgique, scénographique de la mémoire dans la trilogie. Ce faisant, Sophie Mentzel analyse les moyens mis en œuvre, comme une superposition des temporalités, pour transformer les vides de l'histoire coloniale en matière artistique, et faire du théâtre un lieu privilégié de reconstruction d'une mémoire fracturée. Car, comme dans l'article précédent, ces trois spectacles sont fondés sur une vision politique et éthique du théâtre, chargé de commémorer et de réparer les fractures de l'histoire.

Vies engagées

Enfin, une ultime section, “Vies engagées”, est réservée à la biographie de deux intellectuelles hors du commun, confrontées à la colonisation. À partir de l’œuvre autobiographique de la première, Gisèle Halimi, Samia Kassab-Charfi prend en compte la relation qui s’y déploie entre la lutte anticolonialiste et la cause des femmes. Avocate et militante, Halimi dans *Le lait de l’oranger* (1988) enchevêtre avant l’heure le statut de femme et de colonisée, que l’article examine à la loupe de la théorie et de la pratique féministes contre la discrimination, telles que développées par la juriste américaine Kimberley Crenshaw. En parcourant *Le lait de l’oranger*, Kassab-Charfi approfondit deux aspects de la posture d’activiste intersectionnelle de Gisèle Halimi en montrant à quel point sa dissidence s’alimente aussi bien de sa marginalité en tant que fille dans une culture judéo-musulmane foncièrement patriarcale, où toute femme est perçue comme un fardeau. La lutte anticolonialiste de Gisèle Halimi est donc inséparable du droit des femmes: tutelle impérialiste et domination masculine sont pour elle les deux faces d’une même médaille. Selon Samia Kassab-Charfi la posture d’avocate militante de Gisèle Halimi, sensible à l’injustice, serait la résultante directe de l’appréhension d’un substrat tunisien, celui des intellectuels progressistes Tahar Haddad, César Benattar, Hédi Sebaï et Abdelaziz Thaâlbi. Même si, ne parlant pas l’arabe, elle n’avait pas accès à leurs essais, le *Zeitgeist* issu de leur pensée intransigeante, empathique et inclusive a été déterminant pour la formation de Gisèle Halimi qui revendique le concept d’“inséparabilité”, créé par Hélène Cixous dans *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000).

Bien que différent, le parcours d’Elisa Chimenti (1883-1969) tracé par Camilla M. Cederna est tout aussi original. D’origine napolitaine, Chimenti, italo-marocaine, s’est installée avec sa famille en Tunisie et par la suite à Tanger, entamant des activités sociales et politiques accompagnées d’une production littéraire encore pour la plupart inédite. Camilla M. Cederna reconstruit dans son article le regard complexe que Chimenti avait à l’égard de la société et des femmes marocaines dont elle admirait la culture et les traditions. Ce regard est dépourvu de l’attitude orientaliste qui était le lot des femmes occidentales et voyageuses au Maroc à l’époque. La chercheuse décrit le vaste ensemble d’ouvrages de l’écrivaine – aujourd’hui au centre d’un projet international de publication – qui témoignent du large éventail d’intérêts historiques, anthropologiques et littéraires d’Elisa Chimenti. Cette dernière a mis en évidence la dimension internationale mais aussi bien foncièrement méditerranéenne de Tanger, qui jouissait à l’époque d’un statut indépendant et international, en tant que carrefour des civilisations berbère, marocaine, d’Afrique Noire, du Moyen Orient et de l’Europe. Toutefois, malgré ce statut, Chimenti ne manque pas de

souligner qu'on y retrouve la même exclusion des musulmans "indigènes". Cerdana retrace notamment la création de l'école italienne, exemple d'un antifascisme qui confère de l'envergure à la personnalité de Chimentí, qui s'adonnera également à la cause nationaliste marocaine, dans l'exécration de l'oppression coloniale de son pays.

Pour conclure

Ces articles offrent donc des perspectives variées, par leurs points de vue, leurs modes d'approche et leur ancrages géographiques, sur l'écriture féminine face à la mémoire coloniale dans le monde francophone. Ils constituent des jalons et des vecteurs au service d'une recherche transdisciplinaire, qui entend interroger la manière dont la mémoire coloniale, controversée et multiple, est présente dans les œuvres d'art, dans le débat intellectuel des écrivaines, des réalisatrices et des artistes françaises et francophones. Ce domaine féminin encore peu exploré et mal connu permet de revisiter par la production d'artistes-femmes et d'écrivaines l'histoire de la culture française et francophone des XX^e et XXI^e siècles en lien avec son passé colonial, sous un nouveau jour. Celui-ci pourrait être plus intime, plus sensible aux corps, aux jeux de la pluralité linguistique et à cette forme proche d'une domination coloniale, qu'est l'ordre patriarcal.

**REGARDS FÉMININS
ET PHOTOGRAPHIE**

UN PAS DE CHAT SAUVAGE DE MARIE NDIAYE: HISTOIRE D'UN REGARD

Margareth Amatulli*

Publié dans le cadre de l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, organisée au musée d'Orsay en 2019, *Un pas de chat sauvage* de Marie NDiaye interroge l'imaginaire colonisant du corps féminin par le biais de la femme noire Marie l'Antillaise, photographiée par Nadar en 1850. Je me propose de démontrer que le véritable enjeu de ce court récit est la question d'une identité qui passe à travers le regard: le regard des autres, le regard sur soi-même de la part d'une autrice qui s'est toujours considérée comme étrangère à la question coloniale, enfin le regard de la littérature.

Mots-clés: regard, identité, modèle/copie, postcoloniale.

Un pas de chat sauvage by Marie NDiaye: *History of a Glance*

Published as part of the exhibition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, organised at the Musée d'Orsay in 2019, Marie NDiaye's *Un pas de chat sauvage* questions the colonising imagination of the female body through the lens of the black woman Marie l'Antillaise photographed by Nadar in 1850. I propose to show that the real focus of this short story is the question of an identity that passes through the gaze: the gaze of others, the gaze on oneself from an author who has always held herself alien to the colonial question and finally the gaze of literature.

Keywords: Gaze, Identity, Model/Copy, Postcolonial.

Introduction

Selon Marie-Claude Smouts, l'approche postcoloniale ne correspond pas à une théorie unique, mais elle s'impose comme une «démarche critique qui s'intéresse aux conditions de la production culturelle des savoirs sur Soi et sur l'Autre, et la capacité d'initiative et d'action des opprimés (*agency*) dans un contexte de domination hégémonique» (Smouts 33). *Un chat de pas sauvage* de Marie Ndiaye (2019), semblerait mettre en texte cette démarche. Ce court récit

* Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

se place à l'intérieur d'une production très fertile et difficile à classer, signée par une écrivaine française d'origine sénégalaise qui a toujours refusé la part dévolue à ses origines partiellement africaine et l'inspiration postcoloniale de sa production. Contrairement à ces propos, la critique a souvent interprété le malaise indicible des personnages qui habitent ses romans, leur identité floue, ou plutôt rhizomatique, et le processus de déterritorialisation à l'œuvre, sous l'angle d'un problème racial. Sans vouloir entrer dans le débat sur la portée postcoloniale du *corpus* des œuvres de Marie NDiaye (Kersting; Thomas; Asibong), je démontrerai qu'*Un chat de pas sauvage* reprend beaucoup de thèmes et de motifs qui traversent la production postcoloniale, à commencer, par exemple, ceux de la peau, de l'imaginaire féminin et de la difficulté d'écrire une histoire par l'absence de documents. Tous ces motifs concourent dans ce court récit à nourrir une question bien plus essentielle: le regard sur soi et sur l'autre, bref ce qui stipule notre identité. Il s'agit en fait d'un thème central de toute la production de l'autrice qui, dans ses romans, interroge l'identité et la relation avec l'autre contribuant à la transformation du sujet: une question dont ce texte propose une lecture sociale et raciale, ailleurs délibérément refusée, ainsi qu'une dénonciation du regard social et colonisateur de l'Occident, et de ses clichés, sur le corps de la femme noire.

De l'exposition au texte

Un chat de pas sauvage est un texte écrit sur commande, à l'occasion de l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, qui a eu lieu au musée d'Orsay du 26 mars au 21 juillet 2019. L'exposition, comme le précise le site web, adopte «une approche multidisciplinaire, entre histoire de l'art et histoire des idées» et «se penche sur des problématiques esthétiques, politiques, sociales et raciales, ainsi que sur l'imaginaire que révèle la représentation des figures noires dans les arts visuels, de l'abolition de l'esclavage en France (1794) à nos jours» (*Le modèle noir de Géricault à Matisse*)¹. L'exposition trace donc un parcours chronologique. Trois périodes clés sont envisagées: l'ère de l'abolition de l'esclavage (1794-1848), la période de la nouvelle peinture (Manet, Degas, Cézanne) et la période contemporaine à partir des avant-gardes du XXe siècle. Les œuvres exposées ne nous restituent pas seulement les corps représentés, mais tout l'inter-texte culturel, artistique et symbolique que ces corps impliquent, et qui va de la présence des Noirs à Paris, et de leur rapport ambigu avec les Français à travers

¹ Les catalogues de l'exposition montrent très bien l'itinéraire proposé (Ndiaye & Madinier; Dufour & al.).

les époques, à l'évolution des recherches plastiques, en passant par la construction/déconstruction des stéréotypes. À travers la peinture, la lithographie, la caricature, la photographie, l'affiche, la sculpture, l'exposition retrace donc les étapes progressives d'une iconographie qui s'affirme en même temps qu'une identité noire. Dans cette iconographie et parmi ces modèles, les femmes jouent un rôle privilégié.

Au-delà de l'exposition, on connaît les différentes appellations de la femme noire à travers les époques: la négresse, la mulâtresse, la "peule" (Le Bihan) montrent le regard occidental sur la femme noire et contribuent à créer des stéréotypes de femmes à la fois prostituée, servante, odalisque, etc. C'est la photographie, qui a joué un rôle important dans le colonialisme à commencer par la diffusion des cartes postales (Acquarelli), qui a contribué à créer et à diffuser le regard sur la femme noire, notamment à travers le portrait.

Le portrait nous fait revenir sur la dimension polysémique du mot "modèle", mot qui n'a pas été choisi par hasard dans l'exposition de Paris. De ce mot se dégage une forte pluralité sémantique. Le mot fait d'abord référence au modèle qui pose pour l'artiste ou le photographe. Il en ressort donc la question du regard: l'individu qui pose regarde l'artiste, qui, à son tour, le représente tandis qu'il le regarde. Mais le mot "modèle" fait songer aussi au représentant-type d'une catégorie dont il porte les valeurs. L'exposition questionne donc le statut des modèles et le rapport entre le modèle et l'artiste qui, en ce qui concerne les modèles féminins noirs, pourrait être un rapport de genre.

En même temps, l'exposition entend faire sortir de l'oubli ces modèles noirs qui ont été célèbres pendant une courte période et leur restituer une identité à partir de leur nom. Il s'agit de figures souvent anonymes, ou désignées à travers des noms d'invention, ou avec un nom suivi d'un terme évoquant leur origine géographique (Maria l'Antillaise, par exemple), ou la couleur de leur peau (La Malibran noire).

L'exposition sous-entend aussi une interrogation: comment déconstruire le stéréotype et se rapprocher de l'individu? Bref, comment s'éloigner du modèle, en tant que catégorie généralisante, pour se rapprocher enfin du modèle, en tant qu'individu spécifique?

De la photographie au texte

Un chat de pas sauvage de Marie NDiaye donne une forme écrite à toutes ces problématiques, et à la pluralité sémantique qui se dégage du mot "modèle"²,

2 N'oublions pas que le mot contient aussi d'autres acceptions: le modèle peut incarner des qua-

tournant en réalité autour d'une question centrale, celle de l'identité, et qui, comme toute question identitaire, doit passer à travers le regard: le regard des autres, les regards sur les autres, le regard sur soi, dans un labyrinthe kaléidoscopique de miroirs, dont le regard ultime, comme je vais le montrer, est celui de la littérature.

Le récit lui-même est d'ailleurs inspiré d'un acte de regard: les portraits de Nadar avaient suscité chez la narratrice du récit un «désir de récit et de romance» (10). Nadar, pseudonyme de Gaspard Félix Tournachon, rappelons-le, est le photographe qui a fréquenté toute la bohème littéraire, artistique et musicale parisienne de la fin du siècle, celle de Baudelaire, de Delacroix et de Berlioz. Ses portraits sont caractérisés par l'absence d'accessoires inutiles, la pose classique et la volonté de scruter la personnalité des sujets qui posent et leur caractère à travers un contact empathique avec eux. Il juge la photographie «une découverte merveilleuse [...] dont l'application est à la portée du premier des imbéciles», car ce qui ne s'apprend pas, c'est le sentiment de la lumière et encore moins «l'intelligence morale (du) sujet», «le côté psychologique de la photographie» (Nadar 1857).

Pas moins de trois portraits de Nadar représentent Maria l'Antillaise: montrés dans l'exposition, ils sont reproduits dans le texte de Marie NDiaye. Il s'agit de *Maria l'Antillaise tenant un éventail*, reproduit sur la couverture du récit, *Maria l'Antillaise*, reproduit en deuxième de couverture; Maria, reproduit en troisième de couverture. Dans les mêmes années où Maria pose pour Nadar, une autre (ou la même?) Maria, originaire de La Havane, triomphe sur la scène musicale parisienne sous le nom de “La Malibran noire” (en hommage à Maria Malibran, d'origine espagnole, l'une des cantatrices françaises les plus célèbres du XIX^e siècle), admirée par Théophile Gautier et par Charles Baudelaire. De nombreux points communs inciteraient à identifier les deux femmes, qui seraient, mais sans aucune certitude, la même Maria. Animée par la volonté de rendre justice à cette “vie minuscule” qui n'a pas eu le temps de devenir une personnalité iconique, Marie NDiaye plonge dans l'image et cherche à percer les apparences pour découvrir la vie humaine qui se cache derrière.

Comme l'autrice, la narratrice d'*Un pas de chat sauvage* est «intimement persuadée» (10) qu'il s'agit de la même personne, et elle aimerait lui consacrer un texte d'après une recherche minutieuse dans les archives, qui l'empêche malheureusement d'établir scientifiquement cette correspondance. La question de l'identité se pose donc dès le départ comme la question de l'identification,

lités, un comportement vertueux à suivre et, en même temps, il peut faire référence à un concept de ressemblance et d'imitation.

et elle concerne directement l'écriture, car il s'agit d'écrire sur quelqu'un que l'on ne connaît pas, sur qui l'on n'a que quelques rares repères biographiques et aucune certitude.

Le modèle et la copie

Entre la narratrice anonyme du texte et son sujet de recherche, Maria l'Antillaise, alias Maria Martinez, intervient dans la fiction du texte une troisième Marie: une certaine Marie Sachs, qui s'interpose de manière insolente dans la vie de la narratrice en lui demandant où en est son travail d'écriture sur Maria Martinez. D'abord agacée par l'intrusion de cette inconnue, qui la contacte par courriel à propos d'un travail en cours dont elle n'a parlé à personne, la narratrice finira par céder à la tentation de rencontrer cette femme, dans l'espoir de pouvoir donner suite à son travail qui semble au point mort. Marie Sachs lui donnera trois rendez-vous dans trois endroits différents: elle s'y produit dans des spectacles de danse et de chant correspondant aux étapes de la carrière artistique de Maria Martinez, dont elle est la copie conforme. Ainsi est retracé son itinéraire artistique: de la gloire au déclin. "Comment les gens que tu vois me regardent-ils?" semble demander Marie Sachs à la narratrice spectatrice, en interrogeant avant tout son regard. En assistant aux spectacles de Marie Sachs, la narratrice fait l'expérience directe des regards du public de tous les âges, car la réaction du public contemporain à ses performances s'identifie à la réception des spectacles de la Malibran noire, rapportée dans la presse de l'époque. Le texte articule donc la réaction de la narratrice, la réaction du public contemporain face à la performance de Marie Sachs à travers les yeux de la narratrice, et la réaction du public du passé face à la performance de Maria Martinez à travers des extraits d'articles, de lettres et de documents d'archives qui sont cités dans le texte de manière appropriée, entre guillemets, avec des notes de bas de page, pour souligner la dimension documentaire du récit.

Ce qui frappe, c'est la quantité de Marie et Maria qui nourrit ce texte et la formation de deux couples: l'un formé par les deux Maria (Maria l'Antillaise et Maria Martinez), qui ne sont peut-être qu'une seule et même personne, et l'autre par les deux Marie, Marie Sachs et Marie NDiaye, si l'on considère le nom de l'auteur sur la couverture du texte. Elle partage avec la narratrice anonyme du récit deux éléments: elles sont toutes les deux des écrivaines et elles sont noires³.

³ Et, j'ajouterais, toutes deux aiment la couleur verte: «Il me semblait que le vert, un vert sombre, glauque, était le ton dominant de cette jupe qui s'arrêtait juste au-dessus des pieds de Marie

Marie Sachs, la narratrice, est partagée entre fascination et rejet face à une inconnue qui s'était un jour insinuée dans sa vie et dans son sommeil, et dont elle sent la nécessité de la présence: «Il me sembla aussi qu'elle seule (la découverte de son visage, la perception de son être) saurait me permettre d'habiter de nouveau là d'où je m'étais moi-même bannie» (14). Il est important donc de définir le rôle de Marie Sachs dans le texte pour découvrir le lieu d'où elle avait été bannie.

Le regard des autres: la Noire ou la chanteuse?

Qu'il s'agisse du spectacle à l'Alhambra, où Marie Sachs affiche un style de chant inhabituel pour la race à laquelle elle appartient, du spectacle chez les Bastier où, élégante et raffinée, elle chante une chanson écrite par Théophile Gautier, revendiquant son être femme noire et invitant la France à l'accueillir, ou de son dernier spectacle dans un bistrot délabré, où son visage montre la détresse, la mélancolie d'une carrière finissante, les trois performances de la chanteuse ont le pouvoir de mettre en lumière le regard de l'autre sur la femme qui chante et qui danse, de la narratrice sur le personnage dont elle veut écrire, ainsi que sur Marie Sachs et, en particulier, sur elle-même.

Dans les trois spectacles, qui reproduisent les spectacles joués par la Malibran noire, l'appréciation du public sur le génie de la chanteuse cède la place à des considérations de tout autre nature touchant des marqueurs identitaires, symboliques et sémantiques, s'articulant autour de l'isotopie de la dissonance et du faux. Elles concernent, par exemple, la façon de s'habiller de la chanteuse, qui s'éloigne des codes esthétiques vestimentaires de la femme noire; la douceur de sa voix, peu conforme au cliché vocal de la femme étrangère; la couleur noire de sa peau même, tendant à s'éclaircir au niveau du cou et des épaules, n'adhérant pas à l'image préétablie et à la fantasmatique exotique. Tout ce qui trahit la catégorie symbolique du groupe ethnique est sujet de critique, comme s'il y avait une morphologie étrangère à respecter: d'où l'image de la "fausse négresse" car, comme le fait remarquer Yann Le Bihan, «lorsqu'elle s'habille "à l'occidentale", "la femme noire" devient "une fausse Négresse" avec la prostituée comme figure limite» (523). Les critiques du public soutiennent donc l'imaginaire permanent de la femme noire, un système de valeurs immuables qui participent à la catégorisation raciale. Le vêtement parisien, la robe à fleurs, ainsi qu'une voix douce ou la coloration de la peau tendant à s'éclaircir, n'appartiennent pas à cette catégorisation et risquent de perturber l'imaginaire occidental.

La femme est symboliquement invitée à rentrer dans son milieu d'appartenance et à garder les traces d'exotisme qui garantiraient son succès. La beauté de la voix, l'émotion qu'elle suscite ne suffisent pas à la déconstruction du cliché. Il s'agit d'un cliché rassurant, comme tout cliché, et qui cherche à marquer la différence entre la France et l'étranger. Ce qui inquiète, c'est le métissage qui représente une menace pour l'identité française. Les critiques expriment donc la toute-puissante domination de l'Occident qui exige que l'autre reste immuable et qu'il garde les caractéristiques de son origine.

La chanteuse reste un modèle noir et non pas une individualité. Aux yeux des autres, peu importe si elle chante de façon admirable: le regard de l'autre s'arrête sur l'aspect esthétique et bannit tout ce qui est jugé discordant avec le corps et la race. Pour les autres, elle n'est pas une chanteuse, mais une "femme noire".

Ce dont la narratrice fait donc l'expérience, c'est le regard colonial, qui ne tolère pas la mixité et qui cherche à tenir l'autre à distance.

Le regard sur soi: se regarder à travers le regard de l'autre et le regard posé sur l'autre

En lui donnant la possibilité de faire l'expérience directe du regard des autres de manière répétée, Marie Sachs invite la narratrice à interroger un univers qui est émotionnel avant d'être artistique: elle l'invite à quitter le modèle catégorisant et à s'approcher de l'humain pour enfin se rapprocher du moi le plus profond. C'est à travers l'expérience de l'art et du regard que la narratrice arrive à comprendre les émotions de la chanteuse à travers lesquelles poser un regard neuf sur sa propre vie intime, dont elle découvre la faiblesse. Il voit en Marie Sachs / Maria Martinez de l'entêtement, de la fierté et de la force, des qualités qui lui font défaut.

Je voyais chez Maria Martinez probité, véhémence, obstination, hardiesse et fierté, toutes qualités que j'avais abdiquées depuis longtemps. Qui était Maria Martinez modèle de Nadar? Je l'ignorais.

Mais elle était fatalement, en toute chose, plus valeureuse que moi, plus vaillante et plus rude, et sa fréquentation, si je parvenais à m'approcher d'elle, me détournerait de moi-même, me disais-je, de ma misère, de ma sottise, de mon néant de femme amère, sardonique et froide et qui trop peu dormait, trop peu rêvait des images simples et bénignes (14-15).

L'autre devient un modèle, pris dans un autre sens du mot: un modèle à suivre.

Mais je crois qu'une autre problématique identitaire est l'enjeu de ce transfert: elle concerne l'identité ethnique. Dans le couple Maria Martinez / Marie Sachs, la narratrice trouve une surface pour réfléchir sa propre négritude, son

fantôme. C'est Marie Sachs qui oblige la narratrice à accepter l'identité noire de la chanteuse et, par conséquent, la sienne propre: cette identité qu'elle a du mal à reconnaître.

Marie NDiaye, fille d'un père sénégalais et d'une mère beauceronne, comme nous l'avons rappelé n'avance jamais son ascendance africaine, contrairement à son frère, l'historien Pap Ndiaye, qui a fait de la question noire le centre de ces recherches, une problématique que l'écrivaine semblerait aborder à chaque fois qu'elle collabore avec son frère, qui est d'ailleurs le conseiller scientifique de l'exposition *Le modèle noir*.

Dans la nouvelle "Les sœurs" (NDiaye 2008), en guise d'introduction à *La Condition noire*, l'essai de Pap Ndiaye, l'histoire de deux sœurs métisses témoinne, à travers la présence de Paula, «la fille quasi blanche» (12) à la peau claire et aux «cheveux châains et souples» (12), et de Victoria, «la fille presque noire» (12), le «teint foncé et le cheveu noir et frisé» (12), d'une condition minoritaire que chacune des deux sœurs vit à sa façon et qui se traduit dans la vie professionnelle ou privée. Dans le même texte l'autrice fait référence à la question du regard, au regard que les autres posent sur les deux filles et au fait qu'il exprime une conviction politique⁴.

À propos de l'engagement de son écriture dans ce sujet, voici ce que l'autrice répondit à l'occasion d'un entretien:

Le Point: Vous n'avez pas pour habitude d'écrire sur des sujets touchant la condition noire. Comment vous êtes-vous retrouvée "embarquée" dans l'aventure du "Modèle noir"?

Marie Ndiaye⁵: Ce n'est pas la première fois que j'aborde ce sujet puisqu'à la demande de mon frère j'avais déjà écrit une préface, sous forme de nouvelle, à son livre *La Condition noire*. Et, de nouveau, c'est lui, comme historien, qui m'a fait parvenir la demande de l'équipe du musée d'Orsay de m'associer à l'exposition en écrivant un texte à partir d'œuvres choisies, une ou plusieurs. Je n'étais pas sûre d'être à l'aise, même si j'avais déjà écrit sur des images: un texte sur Turner paru aux éditions Flohic (*La Naufragée*, 1999) dans une collection sur l'art de textes d'écrivains, Michon, Échenoz... ("Musées secrets", NDLR). Je ne me pose pas la question de savoir si l'on fait appel à moi parce que je suis une femme noire et je ne vois pas l'équipe me dire qu'elle m'a sollicitée (sourire) pour ce qui peut paraître un arbitraire et non pour mon travail. On n'en sort pas si l'on commence à penser ainsi, et cela ne m'intéresse pas de creuser cette question. Peut-être parce que je suis d'une autre génération (c'est moi qui souligne) (Marin La Meslée s.p.).

Lisons maintenant dans *Un pas de chat sauvage* la réaction de son person-

4 «On ne pouvait apprécier parallèlement les deux filles, [...] la préférence qu'on devait marquer pour l'une ou l'autre équivalait à une conviction politique» (NDiaye 2008: 13).

5 Pap et Marie écrivent leur nom de famille avec une graphie différente et dans cette interview le nom de famille de l'autrice est écrit de la même manière que la signature de son frère.

nage à la performance de Marie Sachs chez les Bastier. Ici, la chanteuse exhibe sa jeunesse dans un environnement de personnes âgées dans lequel la narratrice se sent comme le narrateur de la *Recherche* dans le fameux bal de têtes:

Une domestique à la peau très noire m'introduisit dans un salon déjà rempli de visiteurs et lorsque cette domestique s'en alla Marie Sachs, assise sur une courte estrade, demeura seule femme noire et seule femme jeune de l'assemblée, ce que je remarquai dans un trouble sentiment de tristesse jalouse car j'aspirais violemment et sobrement, depuis que Maria Martinez s'était établie dans mon existence, à devenir une jeune femme noire (c'est moi qui souligne) (25).

Comment lire ces sentiments? Regret de l'autrice de ne pas s'être s'affirmée en tant que femme noire et, comme elle le souligne, d'appartenir à une autre génération?

En identifiant la narratrice avec l'auteur, je fais la même expérience d'une identification non certifiée faite par la narratrice à propos de la Malibran noire et du modèle de Nadar.

Le modèle du doute et du questionnement est, entre autres, le modèle narratif choisi par la narratrice, qui lui permet de sortir de l'impasse de l'écriture. C'est le dernier point que je souhaite aborder.

Le regard de la littérature et la littérature du regard

Le Point: Comment avez-vous choisi Maria Martinez photographiée par Nadar?

Marie Ndiaye: Je ne suis à l'aise que dans la fiction, je ne pouvais qu'imaginer à partir des personnages représentés, et j'ai choisi Nadar non par préférence pour l'œuvre, mais parce que je pouvais obtenir des éléments biographiques. De fait, la conservatrice d'Orsay, Isolde Pludermacher, m'a transmis tous les documents concernant cette Maria, articles de journaux, lettres de Théophile Gautier, extraits de lettres de Baudelaire. Et, d'emblée, j'ai été convaincue de l'hypothèse que Maria l'Antillaise et Maria Martinez ne faisaient qu'une seule et même personne. En tout cas, c'est celle que j'ai choisie comme auteure de fiction (Marin La Meslée s.p.).

Tout en confirmant l'identification possible entre narratrice et autrice, ces mots insistent sur l'alliance entre réalité et fiction, une dichotomie oxymorique qui constitue un autre enjeu narratif du texte. «Comment pourrais-je, comment oserais-je inventer ce dont je n'avais pas connaissance?» (9), s'interroge la narratrice alors qu'elle s'efforce d'écrire son texte. Là encore, la présence de Marie Sachs s'avère indispensable, non seulement parce qu'elle lui donne l'occasion d'expérimenter directement le regard des autres, mais aussi parce qu'elle représente une autre surface du miroir, une autre que soi vers laquelle il faut d'abord se battre: la tentation de la littérature facile qui relègue le sujet à traiter au se-

cond plan, surtout quand on dispose de peu d'informations, afin de montrer la plume de l'écrivain.

Avant de rencontrer directement Marie Sachs, la narratrice, qui est historienne et universitaire, pense «non sans acrimonie, que Marie Sachs, elle, ne s'embarrasserait pas de tels scrupules et qu'elle ferait sans doute de Maria Martinez un personnage à sa façon, qu'elle exploiterait à ses propres fins artistiques et non pour lui rendre justice ainsi (qu'elle) aspirai(t) quant à (elle)» (9). Cette méfiance est dictée par la jalousie que la narratrice éprouve pour Marie Sachs qu'elle considère comme sa rivale pour la simple raison que celle-ci a manifesté de l'intérêt pour son travail, intérêt ressenti en terme de persécution et de compétition. Sans même la connaître, elle la considère comme la promotrice d'une "littérature facile". L'image que la narratrice se fait de Marie Sachs, vue en ennemie, contribue, en tout cas, à créer un contre-modèle littéraire, qui, pour être imaginaire, n'en est pas moins utile à l'évolution de sa propre écriture⁶.

Deux extraits du livre que la narratrice est en train d'écrire, reproduits en italique dans le texte, témoignent de l'évolution qui s'est produite. Le premier se limite à raconter en une vingtaine de lignes quelques données biographiques, de la naissance de Maria Martinez à La Havane, son éducation musicale à Séville, son rôle à la cour de la reine Isabelle II: «*À La Havane, vers 1825, naquit Maria Martinez, de parents qui n'étaient pas des esclaves bien qu'ils fussent d'origine africaine [...]*» (32).

Quelques pages plus loin le deuxième extrait est bien différent:

Le nom de Maria Martinez disparut complètement des rubriques culturelles des journaux et revues quelques années à peine après qu'elle y eut fait sensation. Qu'est-elle devenue? À quel âge, dans quelles conditions, où et comment est-elle morte? A-t-elle, jusqu'au bout, travaillé, c'est-à-dire chanté. Dansé, joué? De quelle sorte était la misère dans laquelle, probablement, elle a fini? (41-42).

Entre les deux ébauches du texte, la narratrice a découvert les lacunes et les incertitudes sur le devenir de son personnage. Le récit n'est possible qu'en recourant à une fiction, même si la narratrice estime ne pas en avoir le droit.

Dans l'impossibilité de savoir ce qui s'est passé réellement, il ne reste plus qu'à chercher à donner corps à une vision, et c'est de cette vision que nous parle ce texte. Qu'est-ce qu'une vision, sinon l'image que nous nous sommes faite de quelque chose, et qu'est-ce que la littérature, sinon le corps que nous donnons à cette image, la visibilité que nous donnons à cette vision?

Pour conclure, je reviens sur une phrase du texte que j'ai déjà citée, où la

⁶ En formulant un jugement formé à l'avance, la narratrice fait elle-même l'expérience de la force irrésistible du préjugé, qui sera démenti par la rencontre personnelle avec l'autre.

narratrice fait référence au rôle de Marie Sachs dans sa vie et dans son écriture: «Il me sembla aussi qu'elle seule (la découverte de son visage, la perception de son être) saurait me permettre d'habiter de nouveau là d'où je m'étais moi-même bannie» (14).

Il me semble que le lieu d'où elle se sent bannie n'est pas seulement le monde intime de l'autre auquel elle ne peut accéder par la simple biographie, mais aussi sa propre identité de femme noire qu'elle découvre précisément par le truchement de l'altérité.

L'écriture d'un texte sur une inconnue lui permet donc de modifier son rapport à soi et à l'autre, comme elle lui ouvre la voie à un lien renouvelé à la littérature. Ainsi habite-t-elle enfin l'univers littéraire non plus comme un espace de certitudes, mais en tant qu'un univers de questionnement, un espace d'interrogations, un lieu où se poser des questions.

Bibliographie citée

- Acquarelli, L. (2008): La fotografia e il colonialismo. Visioni sul Congo. In L. Acquarelli, M. Baraldi, M. C. Gnocchi, & V. Russo, *Tenebre Bianche, immaginari coloniali* fin de siècle (pp. 171-228). Reggio Emilia: Diabasis.
- Asibong, A. (2013): *Marie NDiaye. Blankness and Recognition*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Dufour, A. & al. (2019): *Le Modèle noir, de Géricault à Matisse*. Paris: Flammarion.
- Kersting, Ph. (2019): Perspectives postcoloniales sur Marie NDiaye et son œuvre. *Lendemain*, 173, pp. 100-110.
- Le Bihan, Y. (2006): L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire. *Cahiers d'études africaines*, 183, 3, pp. 513-537.
- Marin La Meslée, V. & Ndiaye, M. (2019, mars): Je ne suis à l'aise que dans la fiction. *Le Point Culture*. Tiré de https://www.lepoint.fr/culture/marie-ndiaye-je-ne-suis-a-l-aise-que-dans-la-fiction-29-03-2019-2304706_3.php. (Consulté le 15/10/2021).
- Musée d'Orsay (2019): *Le modèle noir de Géricault à Matisse*. Tiré de <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/le-modele-noir-47692.html?cHash=74dcf14e5f>. (Consulté le 20/10/2021).
- Nadar (1994 [1857]): Profession de foi. In B. Peeters, *Les Métamorphoses de Nadar* (pp. 44-46). Auby-sur-Semois: Marot.
- Ndiaye, M. (2008): Les sœurs. In P. Ndiaye, *La Condition noire. Essai sur une minorité française* (pp. 9-15). Paris: Calmann-Lévy.
- Ndiaye, M. (2019): *Un pas de chat sauvage*. Paris: Musée d'Orsay et de l'Orangerie / Flammarion.
- Ndiaye, P. & Madinier, L. (2019): *Le Modèle noir. De Géricault à Matisse. La chronologie*. Paris: Musées d'Orsay / Flammarion.
- Smouts, M.-Cl. (2007): Le postcolonial. Pour quoi faire? In M.-Cl. Smouts, *La situation postcoloniale* (pp. 25-66). Paris: Presses de Sciences Po.
- Thomas, D. (2012): The "Marie NDiaye Affair" or the Coming of a Postcolonial Evoluée. In A. G. Hargreaves, Ch. Forsdick & D. Murphy, *Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-monde* (pp. 146-163). Liverpool: Liverpool University Press.

LE REGARD D'UNE INTRUSE DANS L'UNIVERS COLONIAL: *LES PIEDS-NOIRS* DE MARIE CARDINAL¹

Alessandra Ferraro* et Valeria Sperti**

En 1988 Marie Cardinal participe avec un long texte autobiographique agrémenté de photographies à l'album collectif *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*. Ce témoignage liminaire imprime une perspective personnelle, poétique et problématique au volume. En se focalisant sur son expérience autobiographique, l'auteure, issue d'une famille matriarcale, condense l'histoire de quatre générations de femmes pieds-noires en mettant en perspective tous les stéréotypes et les rapports de force à l'œuvre dans cet échantillon colonial privé et intime. Deux perspectives s'entrecroisent dans le texte: celle des images qui ont un rôle de témoignage et celle de la narratrice qui met en question par son regard oblique, la légitimité de sa présence dans un Pays qui est pourtant le sien. La photobiographie de Marie Cardinal, loin d'être un album de famille, devient ainsi l'instrument de représentation des déchirements schizoïdes liés à la fin de l'entreprise coloniale.

Mots-clés: phototexte, écriture féminine, littérature pied-noire

The Gaze of an Intruder in the Colonial World: Les Pieds-Noirs of Marie Cardinal

In 1988 Marie Cardinal contributed a long autobiographical text with photographs to the collective album *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*. This introductory testimony gives a personal, poetic and problematic perspective to the volume. By focusing on her autobiographical experience, the author, who comes from a matriarchal family, condenses the history of four generations of Pieds-Noirs women by putting into perspective all the stereotypes and power relations at work in this private and intimate colonial sample. Two perspectives intersect in the text: that of the images, which have a testimonial role, and that of the female narrator, who questions, through her oblique gaze, the legitimacy of her presence in a country that is nonetheless her own. Marie Cardinal's photobiography, far from being a family album, thus becomes the instrument for representing the schizoid tears linked to the end of the colonial enterprise.

Keywords: Phototext, Women's Writing, *Pieds-noirs* Literature

¹ Alessandra Ferraro et Valeria Sperti ont élaboré conjointement les contenus de cet article. Alessandra Ferraro en a rédigé les trois premiers paragraphes et Valeria Sperti les deux derniers.

* Università di Udine.

** Università di Napoli "Federico II".

Photoautobiographies féminines en contexte colonial

En 1997, dans son étude *Racines de papier: essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs* consacrée à l'ensemble de textes écrits par les Français rapatriés en 1962 à la suite de l'indépendance de l'Algérie², Lucienne Martini utilise le terme "nostalgérie" pour décrire le sentiment d'attachement à un pays perdu qui est le commun dénominateur d'une production littéraire éminemment autobiographique (Hureau). Quelques années après, en 2003, Benjamin Stora consacrera un long article à l'écriture des Françaises d'Algérie pendant la période des guerres qui ont ravagé ce Pays: après avoir remarqué que cette production, plus abondante que celle des hommes, a longtemps été oubliée, il met lui-aussi l'accent sur son caractère intimiste et autobiographique, apte à représenter une «mémoire religieuse», où tous les événements évoqués visent à restaurer un passé légendaire. Amy L. Hubbel, dans deux articles (2011; 2015a) qui interrogent l'exploitation du patrimoine visuel pied-noir dans la production artistique contemporaine, s'est penchée sur le rôle qu'ont joué les images dans cette remémoration collective.

Si donc la présence de l'écriture féminine, la prédominance du genre autobiographique ainsi que le recours à l'image dans la littérature de l'Algérie française ont déjà été mis en évidence par la critique, nous croyons qu'un texte où ces trois caractères s'interpénètrent présente un intérêt accru, puisque leur accumulation permet l'émergence de quelques noyaux particulièrement significatifs de cette littérature.

Soulignons tout d'abord que la rencontre entre texte et photo dépasse de très loin la simple juxtaposition: elle crée des interactions, mais aussi des interférences, qui font qu'aucun des deux éléments ne peut sortir indemne de la relation photobiographique, chacun étant en effet tributaire de l'autre dans sa construction du rapport au réel. Voilà pourquoi la photographie perd assez vite, dans les textes autobiographiques, sa valeur d'illustration ou de preuve pour acquérir une dimension heuristique. De plus, du point de vue sémiotique, le choix de faire interagir dans la page le texte et l'image a une signification particulière et change la valence du texte ainsi que celle de l'image. Chaque photo se charge d'une valeur poétique et poétique dans l'interaction entre le verbal (légendes et récit) et le visuel (le regard)³. Dans le cas de l'autobiographie

2 L'usage du terme "Pieds-Noirs" ne serait attesté en France qu'à partir de 1954 pour désigner des "Français rapatriés d'Algérie ou ceux qui pourraient l'être: les Juifs y sont inclus par l'opinion générale". Ce néologisme, si mal accepté au début, a été relevé comme un défi par les Français d'Algérie (Costantini 151).

3 McLuhan affirme que de l'intermédialité, en tant que rencontre entre deux médias, naît une

associée à l'image, comme le rappelle Véronique Montémont, le récit confère à l'iconographie une valeur polysémique, tout en questionnant le statut de témoignage de la photographie.

Nous avons identifié un ensemble de phototextes autobiographiques rédigés à partir de la fin des années 1980, dans la période que Benjamin Stora considère comme la plus féconde pour l'éveil de la mémoire dans les écrits des femmes européennes sur l'Algérie (2003). Les textes de notre corpus ont été écrits par quatre écrivaines nées au Maghreb à l'époque de la colonisation qui ont dû prendre la voie de l'exil pour des raisons liées à la fin de cette époque. Cette série voit le jour en 1988 quand paraît le récit pionnier, sans titre, de Marie Cardinal qui ouvre le volume collectif *Les Pieds-Noirs* et sera l'objet de notre article; Cardinal est l'une des premières écrivaines pieds-noires à représenter le deuil de sa patrie (1980); quelques années plus tard, en 1994, Hélène Cixous édite *Photos de racines* dans le recueil éponyme où elle est interviewée par Mireille Calle Gruber; entre 2001 et 2007 Colette Fellous publie une trilogie autobiographique émaillée de photos (*Avenue de France, Aujourd'hui, Plein été*); enfin, à partir de 2005, Leïla Sebbar commence à s'appuyer de manière récurrente sur des images dans sa production littéraire, d'abord dans sa tétralogie (*Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, 2004; *Journal de mes Algéries en France*, 2005; *Voyage en Algéries autour de ma chambre*, 2008; *Le Pays de ma mère. Voyage en France*, 2013), puis dans la réédition de *Je ne parle pas la langue de mon père* (2016) jusqu'à *Lettre à mon père* (2021).

Nous avons déjà montré par ailleurs que ces textes partagent bien des éléments avec l'autobiographie dans l'écriture féminine contemporaine, courant qui privilégie le modèle de l'album de photos et s'appuie sur des instantanés familiaux dans le but de restaurer une ligne généalogique personnelle dans le cadre d'une histoire collective (Ferraro & Sperti). Dans cet ensemble de textes de Cardinal, Cixous, Fellous et Sebbar, l'instrument photoautobiographique, alliant le visible au lisible, devient le moyen pour conduire une enquête personnelle sur une histoire marquée par des fractures linguistiques et des tensions culturelles importantes, et ce dans le cadre de la fin de la colonisation. Apparaît là, à notre avis, une coïncidence non aléatoire: ces textes voient le jour dans les années mêmes où la société française tente de se réconcilier avec un passé lour-

forme nouvelle qui représente un moment de vérité et de révélation (55). Quelques années plus tard, Peter Wagner définit l'iconotexte: «an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images» (16). Comme le souligne Nachtergaele, la critique littéraire tend souvent à assimiler texte et image, introduisant en fait un vide méthodologique qui empêche le lecteur de saisir le sens du dispositif photo-littéraire qui naît au croisement entre du visuel et du textuel.

dement marqué par l'entreprise coloniale et par l'amnésie sociale qui l'entoure à travers des débats publics et des controverses juridiques, animés par l'activisme des Pieds-Noirs et des Harkis. L'État français a fini même par promulguer des lois mémorielles, dont nous ne citerons que celle du 18 octobre 1999 qui définit finalement les luttes de libération de l'Algérie comme une "guerre" et celles de la Tunisie et du Maroc comme des "combats", afin de mettre fin à un oubli collectif qui ne reconnaissait pas la lutte menée par les peuples nord-africains pour s'affranchir du joug colonial.

Les récits sur lesquels nous nous sommes penchées nous ont permis de creuser une mémoire qui se situe des deux rivages de la Méditerranée; ils appartiennent à un espace de l'entre-deux que l'écriture parcourt dans un mouvement d'aller-retour qui paraît ne pouvoir jamais s'arrêter. Comme le remarque Étienne Balibar dans le cas de l'Algérie, la France et son ancienne colonie restent, en fait encore liées de nos jours dans un *double bind* inextricable aussi bien sur le plan de l'imaginaire que sur celui du quotidien:

L'Algérie est irréductiblement présente dans la France comme la France l'est dans l'Algérie. De part et d'autre, le corps étranger est d'autant plus impossible à éliminer qu'il ne tient pas seulement à des présences physiques, mais à la mémoire et à la constitution de l'identité: chacune étant affectée d'une différence intérieure, d'une essentielle non-contemporanéité à soi (13).

Le recours au dispositif phototextuel permet à ces écrivaines de désensevelir une mémoire enfouie, d'assumer leur propre histoire double sur le fonds de cette période coloniale qui a lié à jamais deux Pays, deux peuples, deux langues, deux religions, l'arabité et l'euroanéité. Ces iconotextes semblent partager une posture mémorielle commune: ils reconstruisent par l'écriture et les images une mémoire perdue, retraçant des généalogies dans un récit de quête et de filiation où la photographie joue un rôle capital au sein de ce processus d'émergence du passé.

Marie Cardinal, écrivaine *pied-noire*

C'est dans ce cadre que nous examinerons le premier ouvrage au point de vue chronologique de l'ensemble que nous avons analysé, *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*, album collectif paru en 1988.

Même si le volume porte en couverture le nom de Marie Cardinal, il est né de fait d'une collaboration de celle-ci avec Béatrix Baconnier, Albert Bensoussan, Francine Dessaignes et Janine de la Hogue, des intellectuels nés ou ayant vécu en Algérie et qui, par la suite, à travers leurs œuvres, ont contribué à entre-

tenir le mémoire des Pieds-Noirs. Janine de la Hogue est l'auteure du premier article qui définit de manière systématique cette production (1982). La partie iconographique est éditée par Béatrix Baconnier, Edimédia, Chantal Maury et Cyprienne Maury. L'album documente à l'aide de textes et de photographies l'existence des Français sur cette partie du sol nord-africain jusqu'à la veille de leur rapatriement.

Les quatre chapitres qui suivent l'autobiographie liminaire de Marie Cardinal se distinguent de celle-ci. "Terres et Hommes", "Le Temps de la Modernisation", "Histoire et Politique" et "Le Temps de Vivre" rassemblent une des collections iconographiques les plus importantes sur l'aventure pied-noire. Même la maquette est typographiquement différente: sont présentées plusieurs images numérotées par page et des notices en colonnes qui complètent les légendes en italique, illustrant les activités industrielles, artisanales et agricoles, les particularités géographiques et architecturales du pays et de ses habitants, Français, Algériens, Mahonnais, Juifs et Kabyles. Ici le visuel et l'écrit sont complémentaires, ce choix étant dicté par la volonté d'illustrer autant que de décrire l'épopée pied-noire pour la tirer d'un oubli aux fortes connotations idéologiques. Les auteurs, en évoquant Camus, comptent sur l'effet provoqué par les images aussi bien que sur l'intérêt de leur entreprise mémorielle: «L'histoire se fige: il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre, disait ce génial élève de la Khâgne africaine [...] qui aura un jour le Nobel. Y a-t-il aussi un temps pour se taire, se raidir dans le pâle silence des photos?» (148 notice).

Selon Lucienne Martini (1997; 2005) cet album fait partie de la production de la deuxième période de l'exode pied-noir, celui qui, à partir des années 80, suit la première phase, marquée par le silence et la honte. Le volume est dominé par la "nostalgérie" qui caractérise cette vague d'ouvrages successifs, consacrés à la récupération de la mémoire collective et à l'évocation fictive mais compensatoire, à travers les images et les paroles, d'une époque révolue et regrettée. Selon Amy L. Hubbell, «The large majority of these texts [...] presents a non-critical and unified view of colonial life that is often overwhelmed with nostalgic recreations of the homeland in an effort to smooth over the painful rupture with the past» (Hubbel 2007a). Nous allons examiner dans quelle mesure cette affirmation trouve une confirmation dans le phototexte de Marie Cardinal.

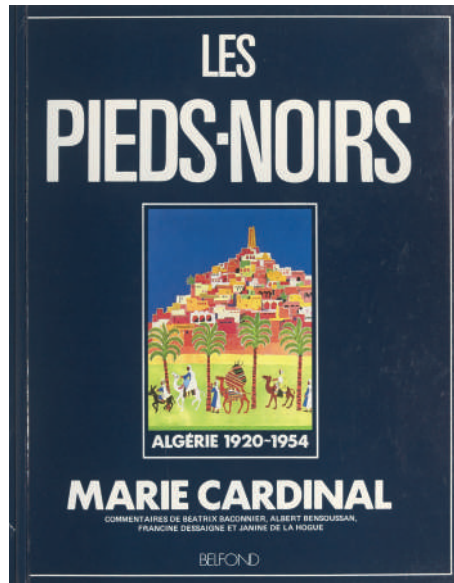
C'est sans doute du désir de mettre en commun leurs souvenirs à travers la parole et l'image que naît le projet de cet album collectif auquel participe l'écrivaine avec son texte autobiographique agrémenté de nombreuses photos de l'époque où elle a vécu dans le pays nord-africain, avant son exil. Cardinal est née à Alger en 1928 d'une famille de propriétaires terriens, bourgeois et catholiques, implantée dans le pays depuis plusieurs générations; partie en France pour faire des études de philosophie, elle se mariera avec l'homme de théâtre

Jean-Pierre Ronfard et habitera à Salonique, Lisbonne, Vienne, Montréal et, enfin, dans le Vaucluse, loin pour toujours de cette terre qui l'a vue naître. *Les Mots pour le dire*, son roman le plus célèbre, grand succès de vente à l'époque, la consacra comme écrivaine dans la mouvance féministe, ce qui contribuera à occulter son lien avec l'Algérie. Même si son pays natal est présent dans tous ses textes, la critique n'a analysé cet élément comme source de création qu'à partir des années 90 et selon une perspective postcoloniale (Proulx, Ha). Déjà *Écoutez la mer*, publié en 1962, écrit l'année même du rapatriement des Pieds-Noirs, raconte l'histoire d'amour d'une jeune femme née en Algérie avec un Allemand dans un décor parisien qui se superpose à des souvenirs d'Alger qu'évoque cette femme. Et encore, dans le dernier roman de l'autrice, *Amour... amours*, paru en 1998, en l'espace d'un matin et d'un après-midi, la protagoniste, Lola, assise sous une tonnelle quelque part dans le Midi, se rappelle son passé, son enfance en Algérie et se penche sur ses aventures amoureuses et sur le lien tourmenté avec son mari. Dans ce récit, l'écrivaine s'interroge encore une fois sur ses racines algériennes et, plus en général, sur sa difficulté de prendre en compte par l'écriture des traumatismes et notamment la nostalgie pour son pays de naissance.

C'est n'est que dans *Au pays de mes racines* – une sorte de cahier de retour au pays natal commandé par son éditeur et suivi d'*Au pays de Moussia* écrit par sa fille Bénédicte, (la seule de ses enfants qui ne soit pas née en Algérie) et paru en 1980 – que Marie Cardinal affronte pour la première fois de manière directe son rapport avec son pays natal. Vingt-six ans après avoir quitté sa terre, elle accomplit un retour sur les lieux où elle avait vécu «en parfaite harmonie avec le monde» (pos. 1896). L'écrivaine est alors confrontée au drame d'avoir perdu sa patrie, la langue arabe et au fait de ne plus se sentir chez elle nulle part – «ce que je voudrais, dans le fond, c'est débarquer à Alger, prendre un taxi et rentrer à la maison, dans ma chambre. Je n'ai pas de maison ailleurs. Et pourtant je n'en ai plus là-bas non plus» (pos. 806). Ici elle reprend la scène primaire des *Mots pour le dire* reliant ainsi de manière plus directe les deux traumatismes subis: le récit de la tentative d'avortement accomplie par sa mère pour se débarrasser d'elle d'un côté et la perte de l'Algérie à cause de la guerre civile de l'autre (Hubbell 2015: pos. 791).

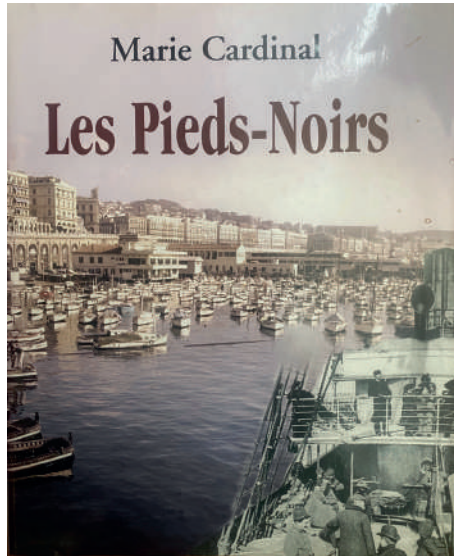
L'album photographique *Les Pieds-Noirs*

À ce jour, il nous a été impossible de remonter aux circonstances qui ont présidé au projet éditorial et de savoir si le témoignage de Marie Cardinal est spontané ou bien s'il s'agit d'une commande et surtout nous ignorons si le choix d'entrecouper son texte de photos lui a été suggéré ou bien s'il émane d'elle.



Couverture, édition 1988.

Le renouveau de l'intérêt porté par l'opinion publique sur l'histoire des Pieds-Noirs est avéré par trois éditions du même volume *Les Pieds-Noirs* publiées entre 1988 et 2004: elles ne diffèrent que par leurs couvertures. Nous nous bornerons à examiner l'édition de 1988 et de 2004. La première reproduit une sorte d'image selon le format d'une carte postale où est représentée de manière stylisée, au premier plan, une caravane orientale sous des palmiers; en toile de fond apparaît un village mauresque perché sur une colline à l'ombre d'un minaret. Dans la partie inférieure, la mention «ALGÉRIE 1920-1954» fournit les repères géo-temporels relatifs à l'illustration. Le titre *Les Pieds-Noirs*, en haut de la page, est suivi du nom de l'auteure, Marie Cardinal, et, en caractères plus petits, de ceux des autres contributeurs. La couverture désigne explicitement les différents collaborateurs, contrairement à ce qui se produit dans l'édition de 2004 où ils ne seront mentionnés que dans la page de garde, laissant tout le mérite de l'ouvrage à notre auteure, la seule du groupe à être connue par le grand public.



Couverture, édition 2004.

Cette dernière édition est publiée à quatorze années de distance, en 2004, soit trois ans après la mort de l'écrivaine: elle nous paraît d'autant plus significative qu'elle se situe chronologiquement au lendemain de la décennie noire algérienne qui avait définitivement brisé les faibles liens qui reliaient encore les Pieds-Noirs à l'Algérie, les empêchant, une fois pour toutes, de revenir, ne fût-ce de manière nostalgique, sur les lieux.

La couverture reproduit un instantané du port d'Alger remontant aux dernières années de la présence française. Sur l'image, colorisée à partir d'un fond sépia lui conférant un arrière-goût nostalgique, apparaissent le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage. En bas à droite, une autre photo, détournée, se superpose à celle du port: elle représente le détail d'un paquebot en noir et blanc, remontant au siècle dernier qui est sans doute censé représenter symboliquement des Français qui arrivent en Algérie pour s'y établir. La narrativité de cette nouvelle image de couverture, qui embrasse positivement toute l'histoire des Pieds-Noirs, investit ce que le lecteur voit et ce qu'il peut inférer à partir du visuel. Le montage de deux images tend à évoquer un climat historique perdu, un passé condamné à l'oubli. Dans cette optique, la nouvelle couverture intègre l'évocation nostalgique de l'Algérie française dans le discours rhétorique, paternaliste et exotique, véhiculé par l'idéologie coloniale.

Nul doute que cet album vise à faire émerger l'éthique performative des Français, symbolisés par les pionniers du paquebot, qui ont transformé l'Algérie pendant leur présence. L'image de couverture de l'édition de 2004 pose la question de la relation entre le visuel et le narratif: les notices illustrées de la partie documentaire des quatre chapitres qui suivent le récit autobiographique de Marie Cardinal forgent une vérité, qui s'appuie sur les témoignages visuels d'une modernisation de l'Algérie entre 1830 et 1954, à partir de la post-mémoire des Pieds-Noirs. La rhétorique de l'image de couverture corrobore l'élan de l'entreprise coloniale progressiste et confirme le rôle compensatoire que jouent ces publications face à ce qui est désormais, à cause des événements historiques, interdit à la vue et privé de vie.

Un témoignage littéraire entre mots et images

En l'absence d'une attestation incontestable, nous essaierons de mesurer le degré d'implication de Marie Cardinal dans le projet éditorial de l'ouvrage sur la base des indices textuels qu'on peut y déceler. La présence de quelques photos familiales – entourées de maintes images célébrant ou du moins accompagnant l'entreprise coloniale française en Algérie – montre que l'écrivaine a participé activement à ce projet, en fournissant quelques clichés tirés de son archive personnelle. En outre, même s'il s'agit d'un texte qui se veut un témoignage, personnel et historique, l'auteure ne renonce pas à y insérer une autocitation, la description d'une noce paysanne tirée d'*Au pays de mes racines* (1980), suivant une habitude acquise de l'écrivaine pour qui, à travers ce dispositif citationnel, chacun de ses écrits compose la tesselle d'une mosaïque qui trouve son unité dans son assemblage et par ces répétitions. De ce fait, *Au pays de mes racines* devient la dyade incontournable de l'iconotexte autobiographique de 1988: tous les deux sont habités par une mémoire complexe, stratifiée, qui répond au traumatisme de l'abandon par la création d'une Algérie imaginaire et mythique, à propos de laquelle Marie Cardinal affirme: «J'écris toujours le même livre dont l'empreinte est là-bas. La vie d'une femme vivant sur une terre ravagée par le conflit des humains» (Hubbell, 2007a: 29). Ces deux récits autobiographiques constituent une pièce importante dans le travail du deuil de l'Algérie que Marie Cardinal partage avec les autres Pieds-Noirs. Chez eux les livres deviennent le lieu de mémoire d'une patrie spirituelle, en partie fictionnelle sans doute, qui fonctionne comme une chambre de compensation face à la dépossession physique et définitive d'une terre natale convoitée mais foncièrement ambiguë (Lowenthal).

Par le biais de ces citations intertextuelles, le témoignage de Marie Cardinal qui ouvre *Les Pieds-Noirs* en renforce le caractère littéraire, alors que les autres

parties du livre gardent une empreinte documentaire à l'unisson avec le projet colonial. Cette différence est manifeste et presque déroutante car sur la couverture et dans les pages de garde, elle apparaît comme la seule autrice alors qu'il s'agit d'un ouvrage collectif. Le récit de ses souvenirs intègre des images répondant donc à un dessein différent par rapport aux chapitres qui suivent. La mise en page de cette deuxième partie en témoigne: de nombreux clichés insérés dans un texte en colonnes forment un ensemble cohérent illustrant l'entreprise des Pieds-Noirs.

Dans cet ensemble, le récit liminaire de Marie Cardinal constitue une exception. Il présente une maquette où est évidente la disproportion entre l'ampleur de la partie écrite et les quelques photos reproduites. Marie Cardinal y raconte son enfance et sa vie d'avant l'exode: son écrit occupe 84 pages sur les 292 du volume et n'y sont reproduites que vingt-quatre photos dont trois seulement tirées des archives familiales de l'auteure et vingt-et-une illustrant des paysages algériens et leurs habitants. Ces dernières proviennent de différentes archives pieds-noires; tous les clichés figurent individuellement sur la page de droite ou de gauche selon le cas; aucun n'est numéroté. Les légendes sont réduites à l'essentiel, voire lacunaires: parfois, comme cela arrive dans la cinquième photo qui représente des femmes algériennes se préparant à une cérémonie traditionnelle, sans doute un mariage, il n'y a que l'indication de la provenance, «Coll. Baconnier» (21), Béatrix Baconnier étant l'une des contributrices de ce volume collectif. Et encore, l'on peut supposer, par le choix de la forme impersonnelle utilisée dans la première légende des images familiales («Marie Cardinal en 1930»: 10) et par l'absence de toute légende dans les autres clichés provenant de l'archive personnelle de l'écrivaine (30; 31), que cela dépend soit d'une volonté de détachement, qui contrasterait pourtant avec le ton intimiste du texte, soit d'une participation indirecte de Marie Cardinal au projet de l'album. Dans son récit on ne retrouve pas non plus des références directes aux photos.

Le récit commence à rebours: sont évoqués tout d'abord la naissance d'Alice, la fille de l'écrivaine – à qui est dédiée cette autobiographie –, née à Alger le 3 juin 1954, et le départ de la famille du pays, départ qui s'avérera *a posteriori* définitif (11). Il remonte, sans solution de continuité, à la petite enfance de l'auteure et s'interrompt en 1946, date de la mort du père de l'écrivaine; la suite de l'histoire est laissée dans le flou, même si le départ de Marie Cardinal pour la France où elle va poursuivre ses études et les prodromes de la guerre d'Algérie reconduisent le lecteur à la prolepse d'ouverture du récit. Là, le choix de Marie Cardinal, qui à l'époque vivait à Salonique, de venir accoucher de l'autre côté de la Méditerranée est représenté comme un geste instinctif, incontournable qui accentue, aux yeux du lecteur, le choc du départ impromptu d'Alger dont les conséquences ne sont pas immédiatement perçues par la narratrice.

Le bébé, Alice, porte le nom de la grand-mère de Marie Cardinal, sans doute celle qui est portraiturée dans la première image du récit autobiographique des *Pieds-Noirs*, «née dans une ferme de la région de Mostaganem, dans le département d'Oran, en 1878» (*Au Pays de mes racines*, pos. 1920). La nouveau-née est donc, en tant que rejeton de la cinquième génération, la dernière filiation familiale sur le sol algérien, celle par qui s'interrompt définitivement l'histoire de la famille Cardinal en Algérie.

Les Pieds-Noirs resterait un livre de compilation documentaire, dépourvu de tout autre intérêt, sinon celui de témoigner de l'essor d'une vague nostalgique ambiguë et jusque-là censurée, sans ce témoignage liminaire qui imprime une perspective personnelle, poétique et problématique au volume. En se focalisant sur son expérience autobiographique, l'auteure, issue d'une famille matriarcale, condense l'histoire de quatre générations de femmes qui sont représentées dans le premier cliché. Il s'agit d'une saga où le récit de la force de volonté et de l'esprit entrepreneur de celles-ci ne glisse pas sur les questions historiques, mais il met en perspective tous les stéréotypes et les rapports de force à l'œuvre dans cet échantillon colonial privé et intime.

Le rôle des images est traditionnel, elles doivent illustrer le récit: malgré une certaine distance par rapport à l'écrit elles contribuent à former un cadre grâce auquel le lecteur pourra esquisser les linéaments de la vie de l'écrivaine à l'époque coloniale, en jetant un regard sur son archive personnelle. Cette double fonction constitue le mécanisme poétique du texte, offrant un point de vue personnel et décentré sur une question historique complexe. Dans ce vacillement entre l'élément graphique et l'élément visuel le lecteur acquiert une nouvelle perspective sur l'aventure pied-noire.

Le récit part de l'enfance de l'auteure pour s'ouvrir à une dimension collective et historique visant à réélaborer cet exode traumatisant. En parcourant le texte, trois aspects méritent d'être analysés: la relation entre l'autobiographie et les quelques images tirées des archives familiales de l'écrivaine, la séquence des reproductions des clichés, dont nous allons examiner la suite finale, et quelques effets qui faussent le rapport entre parole et image.

Le mouvement du texte de Marie Cardinal connote un élargissement multiple de la focalisation: premièrement dans la mise en page typographique, bien plus ample par rapport aux autres chapitres, pour souligner le caractère littéraire de celui-ci. On fait allusion aux différentes composantes qui caractérisent les Pieds-Noirs comme un peuple de l'entre-deux, ayant une identité forte, originale, partagée, mais pour qui la France restait une patrie «symbolique» et lointaine, vénérée malgré sa condescendance envers eux, les 'Français' d'Algérie, mais assez cynique pour les mobiliser et les sacrifier à l'occasion des guerres.

L'immensité de cette terre – «quatre fois plus grande que la France» (11) – est mise en relief par rapport au nombre des colons: «un petit million de chrétiens et de juifs» (*Ibidem*). Cette ampleur se reflète aussi bien dans la maquette: les images, une par page, sont présentées après l'affirmation: «Ma famille était d'Algérie» (9)⁴, qui focalise le récit sur l'aventure coloniale de la famille de l'auteur. C'est ainsi qu'en tournant la page, sur la gauche (10), le lecteur perçoit la première image, un portrait familial, issu des archives de l'écrivaine, réunissant quatre générations de femmes pieds-noires appartenant à la branche maternelle de la famille de Marie Cardinal.



Marie Cardinal en 1930 (Coll. M. Cardinal-Edimedia)

La photo a été prise en plein air, sans doute dans la propriété familiale; deux d'entre elles ont pris place sur deux chaises posées l'une à côté de l'autre, près d'une plate-bande surmontée d'un treillage vide. La future écrivaine, âgée d'un an environ, est au centre de l'image, assise sur les genoux de son arrière-grand-mère, aux côtés de sa mère et de sa grand-mère et protégée par ce triumvirat de femmes drapées de vêtements sombres sur lesquels se détache la robe blanche

⁴ Cette affirmation est un *topos*: elle apparaît dans *Les mots pour le dire*: «L'Algérie c'était ma vraie mère» (59) et dans *Au pays de mes racines*: «cette terre est toujours ma mère» (pos 2054); cf. Alison Rice et Tzu-Shiow Chuang.

de l'enfant. Cette photo semblerait conférer d'emblée au récit la forme d'un album de famille, forme que l'on retrouve souvent chez les écrivaines et qui vise à mieux affirmer la généalogie, ce qui est d'autant plus nécessaire ici, au vu de malheurs historiques et familiaux qui ont frappé la famille créant le désert d'hommes que scelle cette image (Hirsch 8-9)⁵. Mais à cette iconographie de l'intimité correspond une légende impersonnelle à la troisième personne – "Marie Cardinal en 1930" (10) qui, unie à la pénurie d'images intimes, laisse planer le doute sur la collaboration de l'écrivaine à la maquette de ce livre: une distance ultérieure et problématique entre ce groupe familial et l'extérieur est posée.

Le format vertical de ce portrait matriarcal, avec le treillage vide en tant que toile de fond qui à la fois l'encadre et révèle son manque, s'oppose au format horizontal des deux photos de paysage successives, extraites d'autres collections (11), de facture coloniale, où des Algériens se reposent sous des oliviers et font une cueillette de géraniums. À ces derniers et notamment aux gens qui travaillaient dans la propriété de la famille Cardinal – les paysans Barisian et Barded, le domestique Aoued et Youssef le jardinier – sont liés les souvenirs les plus heureux et tendres de l'enfant Cardinal qui évoque avec nostalgie ce temps "de l'insouciance":

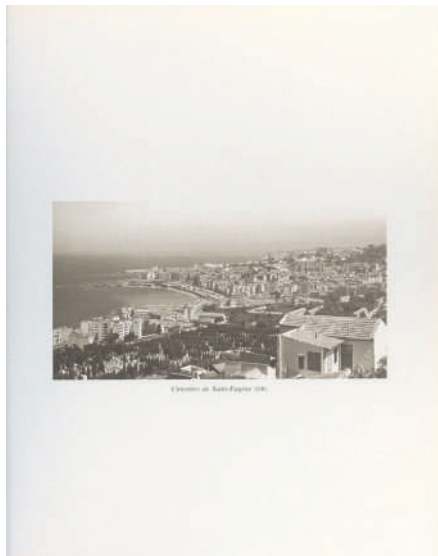
Pour moi, la vigne, le vin... tout ça est pour toujours lié à la clarté des yeux de Barisian, à son nez aquilin, à ses pommettes hautes. Il m'expliquait les labours, la taille, le sulfatage à sa manière. Le soc de sa charrue ouvrait le sol qui contenait les secrets des racines. Grâce au travail des laboureurs, à la fin de l'été les grappes seraient lourdes (12).

Le dispositif phototextuel à l'œuvre dans le photo-texte de Cardinal se fonde aussi sur des effets de séquence: un exemple intéressant est celui qui se met en place à la fin de l'album: l'avant-dernière photo reproduit une vue d'en haut du port d'Alger (79) et une prise de vue similaire est présente dans l'image successive, la dernière du texte, qui représente le Cimetière de Saint-Eugène, où est enterré le père de l'écrivaine, mort en 1946 (81).

5 Il serait sans doute intéressant de fixer notre attention sur l'*Operator*, peut-être le père de l'écrivaine.



Le Port d'Alger (CAP-Viollet)



Cimetière de Saint-Eugène (DR)

Sans solution de continuité chronologique, le récit relate une visite-hommage de l'auteure sur sa tombe, située dans un «Après... après...» flou (80), mais de toute évidence accomplie lors de son retour en 1980, ce premier retour après vingt-quatre années d'absence, décrit dans *Au Pays de mes racines*. La représentation écrite du geste de l'écrivaine qui gratte la mousse de la dalle funéraire pour faire réapparaître enfin le nom de son père, sa date de naissance et de mort, permet enfin de superposer les deux prises de vue, celle de la ville et du port d'Alger de la page précédente et celle du cimetière, nimbées par la même aura funéraire. La fin du monde colonial, sur laquelle glisse la narratrice, est exprimée par la succession de deux images à la perspective similaire qui met en relation la mort de son père, celle de la disparition de sa famille et la perte de son pays natal. Et pour corroborer cette intersection entre le personnel et le politique, le texte se termine par une carte politique de l'Algérie, datée 1942-1962 – étalée sur deux pages (81-82) qui, par sa désuétude évidente dans la nomination des lieux en français, fait figure d'épave, métaphore historique de la fin de l'appropriation occidentale de l'espace. Elle est suivie d'une carte postale touristique de Tlemcen (84): remontant sans doute à l'époque coloniale, reproduite en noir et blanc, elle représente un groupe de femmes complètement recouvertes de voiles blancs se promenant dans un cimetière musulman bordé de cyprès. De nombreux éléments, le deuil, la présence prépondérante de pans qui recouvrent en le cachant le corps et le visage des femmes renvoient encore à la négation de la visualisation, comme conséquence du traumatisme de l'exode et de la difficulté de représenter l'ambiguïté de la vie coloniale. Toutefois ce récit se scelle significativement par la «fin» de l'image, remplacée par une carte désuète et un emblème dépassé.

Des clichés conventionnels face au regard d'une intruse

Les souvenirs personnels affleurent, assortis d'un sentiment de supériorité, qui témoigne de la distance entre Français et Algériens. En effet, dans les réminiscences enfantines de Marie Cardinal, la vie à Alger et à la ferme familiale de Mostaganem apparaît comme une alcôve protectrice et rassurante où le regard de biais de la «voyeuse» (17), telle que l'écrivaine se définit, perçoit les signes avant-coureurs des déchirures sociales, politiques et familiales, tout en bénéficiant du système d'usurpation mis en place par l'Hexagone. L'un ne va pas sans l'autre dans une contradiction irrémédiable; si le monde de Marie Cardinal s'est bâti à la mesure de son bonheur algérien, elle n'en est pas dupe.

En fait, ce texte autobiographique embrasse une épaisse couche de temps: de l'enfance, trempée dans les parfums du jardin de Mostaganem encore pré-

sents à l'esprit de l'auteure, au regard interdit et perspicace de la jeune fille qu'elle était devenue, capable d'entrevoir les fissures historiques et morales, prodromiques d'un désastre inévitable. Toutes les photographies reproduites dans cette première partie autobiographique sont présentées en face, illustrant en noir et blanc différents moments privés et publics de l'époque: le portrait familial, les travaux à la ferme (10, 52), les cortèges politiques et les défilés militaires (41, 45). Ces images sont unidimensionnelles et plates: elles accompagnent des souvenirs de vie coloniale, de la guerre qui a «creusé un fossé entre la France et nous [...] faisant de nous de “drôles de citoyens”. Une chimie qui, plus tard, nous empoisonnera, s'est alors effectuée à notre insu» (47).

À ces clichés conventionnels se juxtapose le regard de biais de la narratrice qui capte ce qui à l'époque était encore peu visible. Cachée derrière le rideau de la chambre où sa mère l'avait confinée, elle participe au drame social et saisit la violence dissimulée derrière la fête en l'honneur de la très jeune mariée algérienne, Zorah, qui épousait un vieillard du village d'à côté car il avait payé un “trésor” à sa famille (20) (épisode par ailleurs cité dans *Au pays de mes racines*). Toujours dissimulée derrière les fenêtres de sa chambre, un soir d'été algérien, âgée de douze ans, elle expérimente l'éveil de sa sensualité, en épiant un couple frémissant de désir qui cherche un abri derrière les dunes pour faire l'amour. Par ce regard interdit, elle désobéit ainsi à sa mère et se démarque finalement d'elle d'autant plus que ce désir à la fois si vif et dégoûtant se concentre sur 'l'autre', probablement un Mahonnais:

Du coup mon attention – ma curiosité plutôt – s'est portée sur l'homme dont l'allure pourtant ne m'attirait pas [...] Au fur et à mesure qu'il approchait de la maison d'où je l'observais je le trouvais de moins en moins séduisant mais je ne parvenais pas à détacher mon regard de lui. C'était un homme très brun de peau et de poil, un Espagnol peut-être, ou un Mahonnais (25).

Cet épisode s'accompagne d'un autre regard oblique, en retrait, celui de la narratrice qui, d'un abri solitaire perché sur le sommet d'une colline, un matin au début des années Cinquante «beau à vous couper le souffle» (35), en Kabylie, entend une voix dissonante et lointaine répétant avec hargne «Aïe Boulitique, Boulitique, Boulitique!». Ces mots criés par un Algérien de la montagne, dont le regard exprimait «une sorte de colère froide» (36), de la rage et du regret, sont accompagnés d'un geste violent puisqu'il «brandissait un gourdin» (36): c'est un signe proleptique de la violence qui va éclater, qui étonne la narratrice à l'âge de vingt ans. Dans cette interchangeabilité fautive des sons, qui transforme le mot “politique” en une menace et un reproche, s'accomplit «le commencement d'une tragédie qui allait se jouer quelques mois plus tard...» (36).

Mais si l'écrivaine montre à quel point à l'époque elle ignorait les enjeux de sa permanence insouciant en Algérie, au moment de la rédaction elle n'est pas dupe de la "nostalgie": elle renvoie le lecteur à la disproportion spatiale, sociale et démographique entre Pieds-Noirs et Algériens à l'époque coloniale et à la hiérarchie sociale rigide sur laquelle se fondait l'entreprise coloniale, que confirment les images dans leur ségrégation entre colons et colonisateurs⁶. En fait, il nous semble que la place importante qu'accorde l'écrivaine à la représentation de différents serviteurs de la famille et de l'entreprise agricole Cardinal s'accompagne – et ce n'est pas un hasard – d'un vide photographique que seule peut remplir l'archive documentaire. Mais, en même temps, les années qui se sont écoulées depuis la fin abrupte de l'Algérie française consentent à l'autrice de raconter finalement une dimension privée, familiale, non sans accents polémiques à l'égard de la France: «Pour la plupart d'entre nous, la France était le champ de bataille, la terre où les hommes faisaient leur devoir de citoyen en versant leur sang. Plus tard on nous apprendra que nous étions des Français "à part entière" mais nous l'avions ignoré jusque-là, presque jusqu'à la fin» (9).

Et le texte alterne entre le "nous" qui révèle l'orgueil familial, mais surtout celui de la communauté des Pieds-Noirs, et le "je" des souvenirs enfantins, personnels et des regrets. Dans cette alternance, Marie Cardinal nous fait sentir l'emboîtement de l'histoire privée dans la grande Histoire, celle qui obligeait les colons, qui occupaient une terre lointaine, à verser leur sang pour une 'patrie' lointaine et peu reconnaissante: «nous avons beaucoup d'espace, beaucoup de liberté, beaucoup de droits et le devoir de mourir pour la France» (9), celle qui détournait son regard de l'histoire des Pieds-Noirs longtemps méconnue.

Cette alternance rend compte de la difficulté et de l'ambiguïté de Marie Cardinal – issue d'une famille religieuse et conservatrice d'un point de vue politique, où il n'était jamais question de s'interroger sur le sens de la présence française, simplement constatée, et sur le sort du territoire occupé – de représenter la situation d'usurpation qui se cachait derrière ce temps de l'insouciance. Toutefois, l'autobiographie noue, par ce déphasage entre le point de vue de l'image et celui de l'écriture, les fils des événements en laissant parfois percevoir les fêlures, l'inanité et l'incongruité des attitudes, des relations et des rapports de force qui déchaîneront la guerre civile.

L'iconotexte liminaire de Marie Cardinal dans *Les Pieds-Noirs* met en place deux perspectives – l'une par les images et l'autre par l'écrit – déphasées l'une par rapport à l'autre: la première illustre différents moments de la vie coloniale

⁶ Deux seules exceptions, apparemment (18, 49), la première image appartient à la collection de la Hogue dont la légende ne mentionne que le lieu de la prise de vue de la photo, la deuxième seulement la collection dont elle est extraite.

de l’auteure, de sa famille et d’autres Pieds-Noirs en Algérie avec vingt-quatre photos en noir et blanc, notamment des portraits ou des cadrages pris de face qui se caractérisent par leur *evidentia*, par la platitude de leur témoignage: elles s’adressent directement au lecteur-spectateur pour lui transmettre le “ça-a-été” colonial (Barthes). La narratrice, par contre, met en scène un autre régime visuel, celui de l’intruse: par son regard oblique, celle-ci met en question sa présence dans le pays qui est pourtant le sien. Cela lui permet de regarder la vie sous la colonisation algérienne selon une autre perspective, en parvenant à la fois à la regretter et à mettre en doute sa légitimité. Ce regard caché, soustrait à l’attention d’autres Européens et Nord-Africains, et notamment de sa mère, n’est pas seulement le moyen par lequel l’héroïne s’éveille au désir sensuel et en fait l’apprentissage en opposition à la règle maternelle, mais c’est aussi bien celui qui lui offre un aperçu différent par rapport à sa famille sur la politique française de la colonisation algérienne.

Le récit autobiographique de Marie Cardinal est associé à des images – paysages urbains et de campagne issus d’un passé lointain et révolu – qui compensent ce qui se dérobe désormais à la vue et à la vie de l’écrivaine qui, enfant, avait su poser son regard d’intruse sur les fêlures sociales, et politiques de l’Algérie coloniale et sur celle de son milieu familial. La photobiographie de Marie Cardinal, loin d’être un album de famille, devient ainsi l’instrument de représentation des déchirements schizoïdes liés à la fin de l’entreprise coloniale.

Bibliographie citée

- Balibar, É. (1997): Algérie, France: une ou deux nations? *Lignes*, 1, 30, pp. 5-22.
- Barthes, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- Cardinal, M. (1962): *Écoutez la mer*. Paris: Julliard.
- Cardinal, M. (1972): *La clé sur la porte*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (1975): *Les mots pour le dire*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (1977): *Autrement dit*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (1980): *Au Pays de mes racines*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (1988): *Les Pieds-Noirs, Algérie 1920-1954*. Paris: Belfond.
- Cardinal, M. (1998): *Amour...amours*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (2004 [1988]): *Les Pieds-Noirs, Algérie 1920-1954*. Paris: Au Sans Pareil.
- Cardinal, M. (2013): *L’Inédit*. Paris: Grasset.
- Cixous, H. & Calle-Gruber, M. (1994): *Hélène Cixous. Photos de racines*. Paris: Éditions des femmes, Antoinette Fouque.
- Costantini, A. (2020): Enfances pieds-noirs, enfances juives, enfances pataouètes (notes sur l’enfance algérienne comme paradis perdu). *Ponti/Ponts*, 20, pp. 150-168.
- Fellous, C. (2001): *Avenue de France*. Paris: Gallimard.

- Fellous, C. (2005): *Aujourd'hui*. Paris: Gallimard.
- Fellous, C. (2007): *Plein été*. Paris: Gallimard.
- Ferraro, A. & Sperti, V. (2021, gennaio-giugno): Autobiografie fototestuali al femminile nella letteratura francese contemporanea. *Arabeschi*, 17, pp. 125-142.
- Ha, M.-P. (1995): Outre-mer/Autre mère: Cardinal and Algeria. *Romance Notes*, 36, 1, Fall, pp. 315-323.
- Hirsch, M. (1992-1993, Winter): Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse. The Emotions*, 15, 2. Special Issue: *Gender, and the Politics of Subjectivity* (pp. 3-29).
- Hubbell, A. L. (2007, Winter): Hirsch M. (1992-1993). Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory.
- Hubbell A. L. (2007a): The Wounds of Algeria in Pied-Noir Autobiography. *Dalhousie French Studies*, 81. Special Issue: *Representations of Trauma in French and Francophone literature* (pp. 59-68).
- Hubbell, A. L. (2011): Viewing the Past through a "Nostalgeric" Lens: Pied-Noir Photodocumentaries. In N. Edwards, A. Hubbell & A. Miller, *Textual and Visual Selves: Photography, Film and Comic Art in French Autobiography* (pp. 209-228). Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Hubbell, A. L. (2015): *Remembering French Algeria. Pieds-Noirs, Identity, and Exile*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Hubbell, A. L. (2015a): Accumulating Algeria: Recurrent images. In N. Edwards, B. McCann & P. Poiana (Éd.), *Pied-Noir Visual Works Framing French Culture*. Adelaide: University of Adelaide Press.
- Hureau, J. (1988): *La mémoire des pieds-noirs*. Paris: O. Orban.
- La Hogue, J. de (1982): Les livres comme patrie. In E. Roblès (Éd.), *Les Pieds-Noirs* (pp. 112-123). Paris: Philippe Lebaud.
- Lowenthal, D. (1985): *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martini, L. (1997): *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*. Paris: Publisud.
- Martini, L. (2005): *Maux d'exil, mots d'exil, à l'écoute des écritures pieds-noirs*. Nice: Jacques Gandini.
- McLuhan, M. (1994): *Understanding Media: the Extension of Man*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Montémont, V. (2008): Le pacte autobiographique et la photographie. *Le Français aujourd'hui*, 2, 161, pp. 43-50.
- Nachtergaele, M. (2010, Hiver): Photographie et machineries fictionnelles. Les mythologies de Roland Barthes, Sophie Calle et Hervé Guibert. *Épistémocritique*, VI. Tiré de <https://epistémocritique.org/photographie-et-machineries-fictionnelles/>. (Consulté le 20/5/2021).
- Proulx, P. (1996): Marie Cardinal: sa poétique de l'exil. In L. Lequin & M. Verthuy (Éds.), *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada* (pp. 239-249). Paris: Harmattan.
- Rice, A. (2012): *Polygraphies: Francophone Women Writing Algeria*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Sebbar, L. (2004): *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2005): *Journal de mes Algéries en France*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2008): *Voyages en Algérie autour de ma chambre*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2013): *Le Pays de ma mère. Voyage en France*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2016): *Je ne parle pas la langue de mon père. L'arabe comme un chant secret*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2021): *Lettre à mon père*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.

- Stora, B. (2003): La solitude des incomprises. La guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes (1960-2000). In J. Thenault (Éd.), *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie* (pp. 124-150). Paris: Autrement.
- Tzu-Shiow, C. (2015, Mars): I See Myself Elsewhere: the Works of Marie Cardinal and Assia Djebar. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 42, 1, pp. 18-31.
- Wagner, P. (2012): Introduction: Ekphrasis, Icontexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In P. Wagner (Éd.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (pp. 1- 42). Berlin-New York: Walter de Gruyter.

LES TRACES VISUELLES D'UNE MÉMOIRE COLONIALE: LA TRILOGIE AUTOBIOGRAPHIQUE DE COLETTE FELLOUS

Faten Ben Ali*

L'écriture de Colette Fellous s'inscrit dans une perspective pluridisciplinaire, dont le meilleur exemple est sans doute offert par la trilogie composée de *Avenue de France* (2001), *Aujourd'hui* (2005) et *Plein été* (2007). Elle est consacrée à l'évocation d'un pan de l'histoire de son pays natal, la Tunisie. L'autrice opte pour une littérature perçue comme plus accueillante par l'insertion de documents visuels au sein de son œuvre, notamment la carte postale. Elle entremêle la mémoire collective à la mémoire individuelle en préconisant une perspective largement interdisciplinaire afin de donner à voir et à lire l'influence de la présence du colon français sur le vécu des Tunisiens de l'époque.

Mots-clés: autobiographie, Tunisie, photographie

The Visual Traces of A Colonial Memory: Colette Fellous' Autobiographical Trilogy

The writing of Colette Fellous belongs to a multidisciplinary perspective as it is best illustrated by her trilogy which consists of *Avenue de France* (2001), *Aujourd'hui* (2005) and *Plein été* (2007). This trilogy refers to a historical era related to her homeland, Tunisia. The author opts for a literature that can be perceived as a comprehensive one through the insertion of visual documents notably, the postal card. The writer intertwines the collective and individual memories together so that to indicate a largely interdisciplinary perspective. The aim behind this is to visualize and read about the impact of the French colonizer on the life of Tunisians in that era.

Keywords: Autobiography, Tunisie, Photographie

Introduction

Le pacte inaugural de la trilogie, qui est le leitmotiv traversant l'œuvre de Colette Fellous, «le monde m'a été donné je dois le rendre» (Fellous 2001: 9), engage le mode de réception de son récit comme une «littérature factuelle». En effet, Colette Fellous entreprend de faire des recoupements entre les archives collectives et les archives personnelles, entre les événements historiques et les faits familiaux afin de mettre en évidence la relation étroite liant

* Université de Tunis.

l'immense histoire sociopolitique et la minuscule histoire familiale. Elle a par conséquent fait de l'histoire et de la mémoire sa passion dans une approche interdisciplinaire, en invitant son lecteur potentiel à lire son œuvre en rapport avec le visible. Mais comment manifeste-t-elle cette ferveur? Le visible confère-t-il plus de profondeur au texte et inversement?

L'écrivaine en-quêtrice

Colette Fellous explicite dans *Avenue de France*, premier opus de sa trilogie, paru en 2001, sa position familiale, historique et sociale. L'autrice est la benjamine d'une famille judéotunisienne, elle grandit comme une enfant protégée par ses parents du passé colonial, ce passé qui les a fortement marqués, en creusant un fossé entre son père juif tounsi et sa mère juive livournaise. À l'âge de seize ans, elle s'est rendue compte que la société tunisienne est en réalité clivée durant le Protectorat français, clivage matérialisé par une porte qui délimite lieux et cultures. Derrière cette porte, il existe une autre ville qu'elle qualifie de "vrai pays":

Je n'ai pas franchi la porte de France avant l'âge de seize ans, c'est inconcevable, vous ne trouvez pas? Je m'arrêtais toujours à cette frontière. La ville arabe était de l'autre côté mais on n'y allait jamais. Un jour, j'ai remarqué un tee-shirt à rayures roses et blanches, avec un peu de gris entre les rayures. Un tissu légèrement brillant, très souple avec un beau décolleté et sept petits boutons devant. On m'a dit qu'il venait du souk des tissus, là-bas, derrière la rue de l'Église. Alors, j'ai compris qu'à cent mètres de mon pays, il y avait le vrai pays. Je suis entrée, j'étais éblouie, je reconnaissais tout, même si c'était ma première fois. (Fellous 2001: 93)

À la suite de cette découverte, elle décide de changer de posture: la petite fille protégée et gâtée se détermine à prendre en charge le passé colonial de son pays natal. Son éveil intellectuel à une telle entreprise s'effectue à l'âge de cinquante ans avec *Avenue de France*, âge que la narratrice juge comme âge mature convenant à l'exploration d'une époque révolue, mais qui a laissé des traces indélébiles. La réécriture de sa vie quotidienne a en effet pour assise la grande histoire de son pays, ainsi que le précise la narratrice: «je dois remettre l'histoire à jour, trier, clarifier, construire, inventer, reconnaître les cellules mortelles et les cellules immortelles, je dois composer, danser, recréer» (Fellous 2001: 20-21). Afin de mener à bien sa mission, elle se met à la recherche de vestiges qui peuvent orienter sa quête. À la manière d'un archéologue ou d'un enquêteur, elle effectue sa fouille au milieu d' "une population d'objets", (photographies, archives, objets de famille, comportements, détails de toutes sortes),

afin d'élucider "le choc de cultures" imposé par le colon et d'interroger le passé patrimonial.

Les documents retrouvés sont variables, ils permettent à l'autrice d'écrire dans un présent imprégné de moments du passé. La documentation permet ainsi à Colette Fellous de fonder son texte sur des informations factuelles et fragmentaires. Ces informations ont servi de source d'inspiration d'abord, puis ils ont fait littéralement corps avec le texte:

Cela a commencé avec *Avenue de France*. Pour écrire ce livre, j'avais besoin de m'entourer de cartes postales, d'images, d'archives, de photos de films que je glissais à chaque déplacement dans mes cahiers. Lorsque j'écrivais, j'ouvrais mes cahiers et j'installais tout autour cette iconographie, je me faisais un petit rempart circulaire et j'écrivais au milieu. Un jour, j'ai réalisé que ces images n'étaient pas juste nécessaires à mon travail d'écriture, qu'elles ne me servaient pas seulement de point d'appui mais qu'elles faisaient partie du livre. Il s'agissait d'un accompagnement photographique, comme la musique d'un film, qui relance, aère, nuance le récit, lui donne un autre horizon (De Ceccatty 34).

La démarche archivistique

L'auteure a revivifié les moments importants de son H / histoire à travers des documents collectés et des images visuelles qui constituent soit une partie de sa collection privée soit des traces retrouvées au hasard des archives. Par ailleurs, avant d'entamer le processus d'écriture, Colette Fellous s'est entourée de précautions, ménageant un espace protégé et clos pour pouvoir écrire. Comme le souligne Pierre Nora:

Moins la mémoire est vécue de l'intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs, et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux. D'où l'obsession de l'archive qui marque le contemporain, et qui affecte à la fois la conservation intégrale de tout le présent et la préservation intégrale de tout le passé (30).

À cette fin, elle s'est référée à des archives lui permettant d'appréhender dans une perspective anthropologique la vie quotidienne tout en «feuilleter[ant] les années» (Fellous 2001: 52), à ce propos l'autrice s'est référée à un article rédigé par un médecin de renommée à l'époque du Protectorat français. L'article n'est qu'une invitation au voyage voire une exhortation à vivre une vie meilleure dans un pays minutieusement décrit comme une terre d'accueil garantissant apaisement et prospérité:

avec la vie au grand air, les longues randonnées à cheval, la chasse, la pêche, tous les sports au grand air, c'est la bonne et saine rééducation physique si désirable, si profitable. Les muscles bien disciplinés, les nerfs domestiqués, de nouveau soumis à une volonté, vaillante et saine, le

système nerveux ne tarde pas à récupérer son équilibre antérieur. C'est l'apaisement général de tout l'organisme, c'est le retour à l'euphorie, à l'eurythmie, au plaisir véritable de vivre une vie normale et heureuse (Fellous 2001: 85).

Selon les propos de la narratrice, les Français suivent les recommandations du docteur Lemanski, médecin-chef de de service à l'hôpital civil français de Tunis: ils «viennent en Afrique pour la première fois, ils respirent l'espoir» (84). Ils s'installent par la suite comme colon dans un pays supposé être tout simplement protégé par le gouvernement français selon le traité de Bardo. Colette Fellous revoit aussi cette phase importante de l'histoire de la Tunisie, celle de l'installation du Protectorat français sur le sol tunisien en 1881:

J'aime les suivre dans l'avancée de ce nouveau pays qui est entré dans le leur. Tout est allé si vite. Depuis l'apparition de la nouvelle maison de France en 1860, que le consul Léon Roches avait décidé de faire construire, à quelques mètres de la porte de la Mer. De 1860 à 1956, à peine une poignée de secondes, que je peux tenir dans mes bras. L'histoire est simple. Le consul a demandé au bey de Tunis l'autorisation de construire cette nouvelle Maison. Le bey n'y a vu aucun inconvénient, faites, faites, je vous en prie, soyez comme chez vous. Personne ne s'est fait prier pour. Des hommes se penchent maintenant sur un papier. Ils viennent de signer le traité du Bardo. C'est le 12 mai 1881, à Kassar-Saïd. Le général Bréart porte un habit de lin clair, Muhammad es-Sâdoq-Bey sourit, dans sa grande robe de coton écru. Par curiosité, j'assiste à la cérémonie. Une nouvelle expression tapisse la ville deux ans plus tard, le protectorat français. La première fois où le mot apparaît, mon grand-père fête ses dix-huit ans. C'est le 8 juin 1883. La phrase est publiée partout, les conversations s'emballent, le spectacle a commencé. «Afin de faciliter au gouvernement français l'exercice de son protectorat, S.A. le bey de Tunis s'engage à procéder aux réformes administratives, judiciaires et financières que le gouvernement français jugera utiles (103-104).

Dans un style simple et concis reflétant le cours accéléré des événements, Colette Fellous met en scène le caractère ingénu du bey face aux occupants, ce qui a entraîné le pays bien évidemment dans un grand tournant. La signature de ce Traité a eu des répercussions capitales sur le pays, désormais placé sous le contrôle des autorités françaises, mais aussi sur les citoyens musulmans et juifs.

La valeur documentaire des œuvres de Colette Fellous consiste ainsi à reconcevoir du réel à partir du réel et à restructurer un fragment de réel qui s'adapte aux intentions du documentariste. À cet effet, la mise en scène est indispensable à tous les types de documentaires. Avec Colette Fellous, cette technique réside dans le fait d'ausculter le réel par les mots. Autrement dit, c'est le littéraire qui contribue à témoigner de la situation avec un point de vue à la fois intellectuel et sentimental. Elle reprend l'histoire telle qu'elle a été vécue sous le Protectorat français en explorant la mémoire latente de la ville à travers ses architectures et traces disséminées dans le pays puisque, pour elle, «l'histoire se lit dans la rue» (Fellous 2001: 108). Elle se manifeste à travers les

composantes de la théâtralité de sa ville, dégageant un métissage culturel, tel que le conçoit la narratrice: «on voit passer régulièrement des petites filles en chaussettes fluo, vert, orange, citron, c'est l'Afrique, l'Italie et la France en une seule scène» (Fellous 2005: 42).

La finalité de la consultation de ces archives est de revisiter les histoires du passé dans le moindre détail, pour pouvoir les transposer au présent. Ces documents constituent, en effet, des traces du passé permettant à la mémoire soit d'enregistrer l'inconnu, soit d'éveiller et d'enrichir le déjà-là. Elle déploie les divers moyens d'expressions qui viennent en soutien à la matière verbale pour plonger au plus profond des strates du passé familial et patrimonial. L'un de ses éléments est la photographie, qui implique automatiquement un accès instantané au réel, voire à un instant révolu. Mais la photographie peut-elle tenir lieu de mémoire?

Les traces visuelles

La photographie a la capacité de reproduire ce que capte l'œil, elle imprime scrupuleusement dans l'esprit de son observateur le moment vécu car elle «immobilise [même] une scène rapide dans son temps décisif» (Barthes 58). Chaque prise de vue est alors une empreinte de l'objet réel. Collette Fellous a inséré plusieurs photographies, mais celle qui nous intéresse est évidemment la carte postale en tant qu'objet renvoyant à l'histoire collective.

L'image de la carte postale n'acquiert de sens que par sa valeur référentielle. Son référent est divers, il coïncide avec ce que les photographes américains qualifient de «*street photography*» (Bauret 22), (photographie de rue), où l'artiste se concentre sur la diversité constituante de la rue: architecture, paysage, nature morte, portrait, passant, foule, etc. De nombreux photographes ont opté pour ce genre de prises de vues afin de démontrer la spécificité de chaque rue au quotidien. La rue est en effet considérée comme une scène de théâtre qui captive le photographe-spectateur, mais aussi comme un support permettant de transmettre une vision sociétale. De fait, la rue est sollicitée, dans l'histoire de la photographie, comme un espace privilégié soumis à la subtilité du regard et au savoir-faire du photographe. L'instantané de l'image de rue fige le moment présent et «montre ce que l'œil non exercé ne voit pas lorsqu'il marche habituellement dans la rue. Et ces rencontres ont l'air parfois d'être mises en scène tellement elles sont justes. La réalité, comme on a communément l'habitude de dire, dépasse la fiction» (Bauret 23).

La plupart des cartes postales dont dispose l'écrivaine sont issues des travaux du photographe autrichien Rudolph-Franz Lehnert qui a su répondre à

la demande d'un Occident toujours en mal d'évasion et friand d'exotisme par les photos prises dans tout le territoire avec ses différentes facettes. Les sujets évoqués, en particulier dans *Avenue de France*, soulignent l'impact de l'Histoire sur le devenir de la ville de Tunis. Il s'agit de la mise en scène d'une contrée composée d'une multiplicité d'éléments hétéroclites.



Café Halfaouine, Tunis.

Cette carte postale met en valeur la nouvelle structure inégalitaire du pays, composé d'une ville dominée (celle des autochtones) et d'une autre dominante (celle des Occidentaux.) L'image attire l'attention par le fait qu'elle met en valeur l'interface arabe de la ville de Tunis, lieu longtemps méconnu par Colette Fellous. Cette carte postale reproduit l'extérieur d'un café maure, en plein-cœur du quartier Halfaouine. Nous voyons des personnes installées en plein air devant des tables qui occupent tout le trottoir. D'autres s'apprêtent à prendre place ou à partir. Le devant de la photographie est occupé par des chaises encore vides. Cette scène a pour décor de fond l'architecture arabe. Effectuée sur le vif, cette prise de vue se focalise sur un lieu de rencontre et de détente réservé uniquement à la gent masculine. Les figurants portent tous une *jebba* traditionnelle et leur tête est coiffée d'un turban. Ils prennent place en groupe de deux ou plus et toujours dans un regroupement de nature grégaire pour échanger des propos.

Ce café est le café maure situé sur la place Halfaouine dans le quartier arabe. Lieu de sociabilité réservé uniquement aux Arabes, il tire sa spécificité non seulement du décor mais aussi de l'atmosphère régnante. La légende citée au milieu du texte accompagnant la photographie accentue d'ailleurs l'idée d'orientalisme attribuée en particulier à la vie dans la médina: «un grand café avec des

hommes en burnous qui fument le narguilé en parlant à voix basse» (Fellous 2001: 70). Le sémantisme des noms communs (*burnous* et *narguilé*) est lui aussi purement oriental. Le burnous est un manteau de laine ample à capuche porté généralement par les hommes au Maghreb tandis que le narguilé est un instrument oriental servant à fumer le kif. Le signifié linguistique rejoint le signifié iconique pour donner à voir ce qu'était le café maure au début du XX^e siècle et par quelle population il était fréquenté.

Le café arabe intrigue et suscite la curiosité des Européens du fait même de l'ambiance propre à la culture orientale qui s'en dégage. De cette spécificité naît un sentiment de frustration chez les Occidentaux, que l'écrivain André Gide exprimera en ces termes: «Je regrettais l'Halfaouine. Un café maure était assez vaste, assez beau, mais l'on ne me supportait qu'à peine. Les Français ne viennent jamais là» (Mégnin 111). Sur le plan du contenu, le spectacle retranscrit est vivant, il est animé par les autochtones dans cet espace aménagé exclusivement pour eux. De fait, l'image témoigne du clivage de la société au moment de l'installation des Français sur le sol tunisien. Les Arabes, par réaction d'hostilité, rejettent de leur territoire toute présence étrangère et en particulier les Européens pour qui néanmoins la ville arabe comporte bien des attraits. Au début du XX^e siècle, ce genre de lieu ouvert au public avec une certaine restriction devient ce que Michel Foucault nommerait une hétérotopie: «[ils] ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion: on croit pénétrer et on est par le fait même qu'on entre exclu» (Foucault 1984: 7-8). Ces hommes sont aussi des "Joueurs de cartes" perdants dans l'Histoire jusqu'en 1956.

À proximité de la ville arabe fut construite en 1881, au moment de l'installation du Protectorat français, une nouvelle ville occidentale ayant pour artère principale l'Avenue Jules Ferry. Dès lors, un nouvel urbanisme occidental voit le jour dans le pays et en particulier à proximité de la ville arabe. Depuis ce temps, la ville s'est déplacée de la Médina à la ville moderne, européenne. La majorité des Juifs et Chrétiens, spécialement les familles aisées qui occupaient la Hara, se déplacent dans les quartiers nouveaux comme Le Passage ou Lafayette. Une nouvelle architecture s'implante dans la ville. À la place de l'esthétique architecturale médiévale, de ses lignes courbes et de ses couleurs chatoyantes, émerge une architecture verticale, pour les lieux d'habitation (immeubles et villas) ou pour les édifices publics et religieux. Les rues furent construites à tracés rectilignes, permettant alors au promeneur de profiter des paysages panoramiques:

Pour de multiples raisons (historiques, économiques, religieuses, militaires), l'Occident n'a que trop bien compris [une] loi : toutes ses villes sont concentriques; mais aussi, conformé-

ment au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours *plein*: lieu marqué, c'est en lui que se ressemblent et se condensent les valeurs de la civilisation: la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras :cafés et promenades) : aller dans le centre , c'est rencontrer "la vérité" sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la "réalité" (Barthes 2005: 47).

Certes, le nouveau centre-ville de Tunis est un lieu centripète, mais il n'est pas vraiment unificateur. Il attire au début du siècle tous les habitants sans aucune distinction, mais pendant la journée uniquement. Avec le temps, les Musulmans et les Juifs bourgeois viendront résider dans la nouvelle ville. Ces cartes postales sont donc une représentation du quotidien des habitants de la ville de Tunis, où chacun vaque à ses occupations sans tenir compte des diversités ethniques ou religieuses, mais où ces diversités sont aussi tangibles.

Désormais, le point d'attraction pour les habitants de Tunis n'est plus la Médina, mais la nouvelle ville européenne représentée en tant que vitrine et miroir de la diversité, où les gens se côtoient tout en se méconnaissant, attitude qui s'exprime par la diversité vestimentaire. L'observateur peut distinguer différents types de vêtement tels le voile blanc pour la femme arabo-musulmane et la *jebba* pour les hommes. De surcroît, nous relevons sur ces images «[des] hommes [qui] ont cette fois des cannes à la main et les femmes de grandes robes bleu marine à pois blancs» (Fellous 2001: 87).



Avenue Jules Ferry, Tunis.



Avenue de Paris, Tunis.

Pour conclure, l'œuvre romanesque de Colette Fellous est une quête continue d'un vécu ancestral remontant aux débuts du siècle précédent, à savoir la période du Protectorat en Tunisie (1881-1956). L'écrivaine est déterminée à l'instar de Glissant, elle décide de ne pas laisser "l'histoire aux historiens" dans le sens où elle reprend possession de l'Histoire afin de tenter de remonter à l'origine dans le but de sauvegarder des moments-clés qui déterminent le sort des anciens colonisés. Puisque ce qui vaut pour l'historien vaut en fait pour le citoyen lui-même, car l'écriture de l'histoire participe à la préservation du passé de l'oubli. Pour cela, «il faut des êtres capables de mémoire de soi mais aussi d'autrui, de mémoire commune ou croisée» (Dosse & Goldenstein 104).

Bibliographie citée

- Barthes, R. (1980): *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard & Seuil.
- Barthes, R. (2005): *L'empire des signes*. Paris: Seuil.
- Bauret, G. (1992): *Approches de la photographie*. Paris: Armand Colin.
- De Ceccatty, R. (2009, 1^{er} semestre): Entretien avec Colette Fellous. *Revue de littérature*, 21, pp. 15-38.
- Dosse, F. & Goldenstein, C. (2013): *Paul Ricœur: penser la mémoire*. Paris: Seuil.
- Fellous, C. (2001): *Avenue de France*. Paris: Gallimard. Folio.
- Fellous, C. (2005): *Aujourd'hui*. Paris: Gallimard. Folio.
- Foucault, M. (1984, 14 mars 1967): Des espaces autres. Conférence au Cercle d'Études Architecturales. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- Mégnin, M. (2005): *Tunis 1900. Lehnert & Landrock Photographes*. Paris: Méditerranée.
- Nora, P. (2004): *Les lieux de mémoire, La République, La Nation, La France*, 1. Paris: Gallimard.

**LE DISCOURS COLONIAL
CHEZ LES ÉCRIVAINES CONTEMPORAINES**

UNE QUESTION DE REGARD? LA MARQUE COLONIALE CHEZ LES ÉCRIVAINES AFROPÉENNES

Elisa Bricco*

Fatou Diome, Léonora Miano et Lisette Lombé sont des écrivaines afropéennes qui mettent en relief la stigmatisation de l'appartenance raciale dans les discours et les comportements sociaux. Elles témoignent de la persistance d'une approche de matrice coloniale qui se manifeste de manière implicite dans les actions, dans les choix, dans les discours. L'analyse de trois ouvrages permettra de mettre en lumière comment la littérature traite de ces situations.

Mots-clés: afropéen, écriture féminine, regard, postcolonial, formes de vie

The Presence of the Mark of Colonial Discourse in Afropean Women Writers

Fatou Diome, Léonora Miano and Lisette Lombé are Afropean writers who highlight the stigmatisation of racial belonging in social discourse and behaviour. They testify to the persistence of a colonial matrix approach that is implicit in actions, in choices and in discourses. The analysis of three works will shed light on how the literature deals with these situations.

Keywords: Afropean, Women's Writing, Glance, Postcolonial, Life Forms

Introduction

Dans *Les particules élémentaires*, Michel Houellebecq exprime une vérité fondamentale pour l'individu contemporain, à savoir que «[l]a possibilité de vivre commence dans le regard de l'autre» (175). Le héros du roman se positionne par rapport au regard bienveillant de ses collègues, «dénué de haine ou d'acrimonie» (175), et il s'épanouit dans son travail et dans son existence. Comme l'affirme Jean Starobinski dans l'avant-propos de son ouvrage sur le regard en littérature, «la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard,

* Università di Genova.

la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde» (10). Le critique se réfère justement à notre attente du regard des autres envers nous, parce que celui-ci détermine notre état d'âme, nos intentions et nos réactions, notre possibilité de mener une existence sereine. Malheureusement, la réalité sociale contemporaine n'est pas toujours aussi positive que celle expérimentée par le héros houellebecquien, et il se trouve des individus qui doivent affronter plutôt le «regard-sortilège» (Ajuriaguerra) des autres.

Puisque le regard que l'autre pose sur nous depuis la naissance façonne notre manière de nous comporter, de nous relationner à autrui et contribue à la construction de notre identité, il peut être considéré comme la magie d'une sorcière, il attire notre attention et nous en dépendons: «Le “regard-sortilège” [...] est une activité de relation. On considère alors que l'on est dans le domaine de l'interaction: le regard de l'autre exerce une sorte d'emprise et on constate l'existence de phénomènes tels que la captation, l'appel ou la fuite du regard» (Robin 26). La psychologie a mis en évidence les enjeux de cette activité sensible dans l'existence et dans la vie, ainsi que l'exprime Alain Brossard dès le début de son étude intitulée la *Psychologie du regard*:

C'est assez dire l'importance que revêt l'analyse du regard, tant au niveau de l'individu, du groupe social, que de la culture. Regarder permet à chacun de nous de se déplacer dans l'espace, saisir des objets, lire, éviter des obstacles, etc. Socialement, le regard s'utilise différemment selon le contexte de la situation de communication (facteurs liés au sexe des sujets, à leur statut social, au thème de la discussion, etc.). Culturellement enfin, le regard est investi de toutes sortes de significations, représentations symboliques sur lesquelles les psychanalystes et les ethnologues se penchent (9).

À partir de ces prémisses, dans cette étude je me pencherai sur les ouvrages de trois auteures contemporaines originaires d'anciennes colonies francophones, qui ont longtemps vécu en Europe et qui ont raconté la condition des femmes émigrées, pour des raisons familiales, culturelles ou économiques, depuis le Sud vers le Nord. La question du regard de l'autre est fondamentale chez Lisette Lombé, Fatou Diome et Léonora Miano et se décline de manière différente dans des ouvrages où la composante autobiographique est bien marquée. Il s'agit de textes calés dans la vie contemporaine et présentant une approche presque sociologique à l'écriture littéraire pour les sujets qui y sont affrontés et pour l'attention aux destinées individuelles. Après une analyse des collages et poèmes où Lombé propose très explicitement la question du regard des autres, je suivrai les parcours des protagonistes de deux recueils de nouvelles de Diome et Miano, en les mettant en relation avec la notion de “forme de vie”, empruntée à Wittgenstein par la critique

sémiotique et littéraire contemporaine (Colas-Blaise; Coste; Macé). Cette perspective me permettra d'articuler les réflexions éminemment littéraires avec une approche plus tournée vers l'anthropologie et la prise en compte de l'agentivité des textes. Cette dernière articulation de mon analyse me conduira au constat que toutes les formes de vie rencontrées dans les trois ouvrages correspondent aux situations problématiques des «femmes racisées qui luttent quotidiennement aujourd'hui» ainsi que les présente Françoise Vergès dans son récent *Un féminisme décolonial* (21). Les trois ouvrages deviennent des précurseurs de la théorisation de la militante féministe: ce sont des textes marqués par la société contemporaine, révélant les attitudes d'auteures impliquées dans la dénonciation de relations interpersonnelles et interraciales complexes et difficiles.

Le regard des autres, regarder les autres

Au début de *Black words* de Lisette Lombé, une photographie capte le regard du lecteur. C'est une image en noir et blanc où apparaît un groupe de personnes, soit debout soit assises autour d'une table, dans une colonie, qui n'est pas indiquée mais on repère deux casques coloniaux. L'image a été manipulée et un bandeau blanc a été ajouté sur les yeux de tous les participants sauf sur ceux du serveur noir. La photographie n'est pas accompagnée d'une didascalie qui en expliciterait le contenu mais, dans la page suivante, on peut lire un poème qui en laisse entendre le sens caché:

1. Invisible

Numéro 16. Incongruité. Tu te tiens droit. Dans le cadre. Superbement énigmatique dans les coulisses de leur avachissement. Aujourd'hui, ils regardent à travers toi, numéro 16. Mais demain, après le développement, ils ne verront que toi. Tache obscure, indomptable, salopant la mémoire de leur après-midi. Numéro 16. Tu es le messenger graillon. Tu sais. Que Léopoldville tiendra bientôt dans un sac à main. Tu sais. Que les rires blancs-gras vont céder l'avant-plan à d'autres rires gras. Noirs, ceux-là. Tu sais. Numéro 16. Que tu resteras un numéro (Lombé 2018: s. p.).

L'effacement des yeux concerne le regard porté sur la seule personne africaine dans la photo et le cliché a été pris au Congo belge dans les années avant la décolonisation. Par le geste artistique de laisser les yeux du serveur libres, l'autrice a voulu signaler l'existence d'un problème lié à la vue et au regard: d'un côté elle met en relief le fait qu'à l'époque coloniale les africains étaient invisibles et invisibilisés, et de l'autre qu'encore aujourd'hui on pose sur eux un regard biaisé, indiquant finalement que la relation entre le colonisateur et le colonisé est toujours présente dans les esprits.

Un autre poème de Lisette Lombé pourra illustrer encore mieux cette problématique. Il s’agit de “Qui oubliera”.

Qui oubliera?
 Qu’à un Noir, on disait tu...
 Non certes, comme à un ami
 Mais parce que le *vous*, honorable, était réservé aux seuls Blancs.
 Qui oubliera?

Ils m’ont dit
 Tu es une bamboula! Une grosse guenon! Un cancrelat!
 Ils m’ont dit
 Tu es sale! Sale bougnoule!
 Ta mère a couché avec un Nègre! Tu es une bâtarde!
 Ils m’ont dit
 Tu devrais retourner dans ton pays! Dans ta brousse!
 Dans ta hutte!
 Tu devrais remonter dans ton arbre! Ta liane! Tes bananes!
 Tu devrais remercier la Belgique de t’avoir accueillie!
 Même si tu es née ici... [...] (s. p.).

Ici elle évoque sa double ascendance, africaine et européenne, et s’arrête sur le regard posé sur elle en Belgique, où elle est née et a grandi, un regard empreint d’anciens stéréotypes colonialistes. Lombé est slameuse et, depuis quelques années, a commencé à publier les textes de ses performances dans des ouvrages hybrides où les poèmes côtoient des images souvent manipulées et des collages. L’intermédialité, réalisée par le mélange des médiums et des systèmes de communication dans les pages de ses livres, caractérise sa manière de dire et d’exposer sa condition de métisse habitant en Europe, avec un regard tourné vers l’autre continent de ses origines aussi. Toujours dans *Black Words*, dans la page suivant le texte cité plus haut, un collage représente l’image de l’Afrique entourée et parcourue par des mots retraçant l’histoire lointaine et actuelle de ce continent.



Collage in Black Words, s.p.

La composition du collage est très complexe et sa lecture peut être entreprise de différentes manières et sera toujours le résultat de parcours visuels absolument irréguliers et tout à fait personnels (Aumont). Je proposerai deux issues de mes explorations de l'image en suivant des parcours divers. Lorsqu'on pose un regard panoramique sur l'image, on remarque que les problématiques actuelles comme la persistance du problème de la sous-alimentation des populations africaines, de l'exploitation des ressources et des conflits qui sévissent encore dans les territoires africains, sont évoquées dans une perspective diachronique où les difficultés de hier se répercutent sur celles d'aujourd'hui. L'analyse de l'image de près permet de repérer plusieurs strates de signification: le collage devient ainsi un dispositif (Ortel) où le positionnement des éléments textuels, permettant une lecture multiple, engage le lecteur dans la construction du sens d'un côté et de l'autre révèle de la part de l'autrice une posture critique envers l'Occident ancien et nouveau colonisateur (cf. aussi Vergès). Parmi les outils qu'elle utilise, la marque du colonialisme est présente de plusieurs façons: en creux, de manière allusive dans quelques détails, comme l'évocation

de Tintin, et dans la récurrence d'éléments souvent dénigrés dans les mots qu'on adresse habituellement aux Africain.e.s et qui sont liés à leur territoire d'origine, comme par exemple la mention de la brousse et des bananes. Ces éléments sont explicites dans la séquence suivante: «Peau Noire différence / Une histoire de couleurs / White / Métis», dont la critique est évidente et se développe aussi par les questionnements: “ l’Humanitaire le nouveau colonialisme? ”; aussi dans l’approche ironique des propos comme: “les histoires sans fin c’est chic” et, encore: “Histoire douloureuse: la caste de l’oncle Tom”. Pourtant, l’enjeu artistique du collage se situe dans la sollicitation du lecteur à construire ses parcours de lecture qui pourraient être linéaires, comme celui qui suit, réalisé lors d’une lecture des éléments textuels de gauche à droite:

Noir c'est noir	Kouchner en veut encore	Portez!
Kaddafin	Underworld	L'humanitaire le nouveau colonialisme?
Afrique Le paradis	La guerre? un milliard d'affamés	Voyage en noir et blanc
La guerre permanente	Dettes now	Une histoire de couleurs
Qui résiste aux mollahs la fin d'un mythe	Dossier Nabab Noir	White
ordre militaire	Diamonds	Métis
Francophonie	Et Tintin rentre au pays black en pays frère complicité incolore bourre	The roots
Terre brûlée	Le Far-West mains sales	Voyage en noir et blanc
Génocide rwandais: ce que savait Paris	Histoires sans fin c'est chic	La guerre
Actualité	L'Humanitaire le nouveau colonialisme?	Microbes
Noirs et soumis	Il était une fois Black croisé	Histoire douloureuse la caste de l'oncle Tom
Apocalypse	Peau noire différence	L'aide alimentaire entre la vie et la faim est l'Africain
Dans la brousse		Vendre son or s'attaquer à la malnutrition
Bananes		

La portée critique du collage est énorme et l'auteure rend compte de la rage qui soutient la composition de ces images: «Ces jours-là, jours de énième scandale pédophile, énième bavure policière, énième féminicide, énième incident mortel dans une usine, ces jours-là, lendemains d'élections, d'attentat, de cataclysme, ces jours-là, soit tu découpes des corps dans le papier glacé, soit tu t'enfonces la pointe de tes ciseaux dans l'œil» (2020). Les collages sont de véritables actions

de dénonciation et pour cela ils sollicitent davantage la curiosité du lecteur l'amenant à chercher au-delà de la première lecture / vision et à pointer l'attention encore et de manière différente sur l'image.

Ma deuxième lecture se focalise ainsi d'abord sur la grande image centrale représentant le continent africain, je la visualise à partir du centre et ensuite mes yeux la parcourent de haut en bas. Ensuite je regarde les deux côtés, en mouvant les yeux de gauche à droite et de haut en bas. Par cette lecture approfondie et personnelle du collage, je produirai un autre texte et par conséquent un autre discours.

Haut de l'image		
Noir Kaddafin Afrique C'est la guerre permanente Le paradis Qui résiste aux mollahs Noir la fin d'un mythe ordre militaire Francophonie Terre brûlée Actualité soumis Génocide rwandais: ce que savait Paris		
Centre de l'image	Côté gauche	Côté droit
Underworld La guerre? un milliard d'affamés Diamonds Tintin rentre au pays black complicité mains sales croisé Peau noire différence Une histoire de couleurs White Métis	Noirs et Apocalypse Kouchner en veut encore Dette now Et en pays frère et incolore bourrez le Far-West Portez! L'humanitaire il était le nouveau colonialisme? Black Histoire douloureuse la caste de l'oncle Tom L'aide alimentaire entre la vie et la faim	Dans la brousse Bananes Dossier Nabab Noir black Histoires sans fin c'est chic Voyage en noir et blanc La guerre Microbes
Bas de l'image		
Entre la vie et la faim est l'Africain Vendre son or s'attaquer à la malnutrition		

Cette deuxième proposition de lecture met en évidence les mêmes contenus que la première, mais leur agencement donne lieu à d'autres discours, tout en confirmant la critique foncière du système d'exploitation coloniale et post-coloniale du continent africain. On peut lire les textes des trois colonnes comme des poèmes: dans le premier on met l'accent sur les guerres, l'exploitation des ressources naturelles et la liaison avec la couleur de la peau, sorte de justification des malversations toujours actives. Dans le deuxième, c'est encore la politique et les questions économiques qui sont mises de l'avant, avec la dénonciation de la poursuite de l'exploitation de l'Afrique sous des formes nouvelles comme le discours humanitaire. Enfin, dans le troisième, l'approche politique se poursuit avec le ressassement des discours colonialistes. Ces trois sortes de réquisitoires visent le regard inchangé sur l'Afrique de la part des Pays riches, à savoir un territoire toujours envisagé comme une terre de conquête. Et dans les textes en haut et en bas de l'image, l'approche politique est encore une fois évoquée avec un focus sur la responsabilité française dans le génocide rwandais d'un côté et de l'autre sur le problème de la faim, apparemment insoluble. Ces deux lectures du collage transforment l'action créative de Lombé en de véritables actes politiques, où l'aspect artistique partage la place avec une approche impliquée évoquant les refoulés de l'histoire d'hier et d'aujourd'hui.

Les écrivaines afropéennes et les formes de vie

Le travail de Lombé se rapproche des discours que nous trouvons chez d'autres auteures afropéennes, c'est-à-dire des personnes d'origine africaine qui vivent en Europe ou, dans une acception moins commune, qui sont nées de parents dont l'un est européen et l'autre africain (Faure). Léonora Miano et Fatou Diome affrontent la réalité difficile des jeunes immigrés dans de courtes nouvelles où elles prennent en compte des événements faisant partie du quotidien qu'elles ont vécu elles-mêmes en tant que femmes africaines vivant ou ayant vécu en Europe.

Le mot "afropéen" – issu du milieu musical pour ensuite être utilisé par le journalisme et la littérature – est dépourvu de connotations raciales, ainsi que l'explique la journaliste Rokhaya Diallo: «Quand on parle de Noir, on pense "Africain". Quand on dit "Européen" on pense "Blanc". Afropéen est un joli mot – c'est rare pour un néologisme – qui ne renvoie pas à la couleur de peau» (s.p.). Dans le même article, l'écrivaine Léonora Miano joue avec la définition d'afropéen en introduisant un clin d'œil aux discours encore entichés de colonialisme: «Le terme "afropéen" cherche à décrire ces personnes d'ascendance subsaharienne ou caribéenne et de culture européenne: des individus

qui mangent certes des plantains frits mais dont les particularismes ne sont pas tellement différents de ceux qu'on peut trouver dans les régions de France» (Faure s.p.). On peut remarquer qu'il s'agit toujours d'une histoire de regard et de peau, c'est-à-dire d'ascendance. Mais il est évident que chez Miano e Diome il est aussi question d'une approche colonialiste dans les discours et dans les comportements. Afin d'illustrer le traitement de ces problématiques chez ces deux écrivaines, je proposerai un bref examen de deux recueils de nouvelles où elles mettent en scène les aventures de jeunes afropéens. Il s'agit de *La Préférence nationale* de Diome et de *Afropean soul* de Miano parus respectivement en 2007 et en 2008. Les deux ouvrages présentent des parcours individuels où les personnages se confrontent avec la vie en France et la condition d'immigrés. Le regard posé sur eux par les autres et leurs difficultés pratiques dans les villes européennes sont deux conditions rapprochant tous les personnages en une même communauté. Les récits des aventures et des mésaventures des héroïnes et héros nous permettent d'approcher de l'extérieur, mais avec beaucoup d'efficacité, des situations que les auteurs ont vécues – comme dans le cas de Diome – ou ont connues par le récit de tierces personnes. À partir de cela, la lecture s'avère être une véritable expérience pour les lecteurs, parce qu'en lisant on entre en contact avec des «formes de vie», des existences qui deviennent exemplaires, qui prennent forme dans les courts récits et qui sollicitent le lecteur à réagir, à prendre position.

La notion de «forme de vie», a été utilisée par Wittgenstein dans ses *Recherches philosophiques*, «pour généraliser les jeux de langage: la signification d'une expression n'advient que dans l'usage, sous la forme de jeux de langage, qui appartiennent eux-mêmes à des formes de vie» (Fontanille 73). Cette notion a été étudiée du point de vue sémiotique par Marion Colas-Blaise qui en a interrogé les potentialités significatives en relation avec l'espace culturel où se développent les formes de vie; et elle en a démontré les possibles extensions à l'étude des textes littéraires. La critique synthétise ainsi son approche de l'articulation du concept illustré par le philosophe allemand dans son article en ligne:

la forme de vie est à la fois le cadre dans lequel, au gré des composantes du style expérientiel, se logent une culturalisation et une socialisation par enrichissements successifs, et un opérateur de culturalisation et de socialisation à travers la convocation de la praxis énonciative et l'infléchissement d'une énonciation pratique: en convoquant les configurations sédimentées de la praxis énonciative pour les réarticuler et les recatégoriser, en puisant même, au-delà des combinaisons fixées par l'usage, dans l'ensemble des virtualités du système des relations disponibles, celle-ci prend appui sur des manières d'être au monde, d'agir en commun et de vivre la régulation / la règle (s.p.).

Chaque personne incarne une forme de vie qui correspond à la configuration de son existence, composée par ses actions et son langage, et redevable de l'expérience sociale et de l'empreinte culturelle. Les textes littéraires peuvent être considérés comme des ressources inépuisables de formes de vies. En fait, chaque nouvelle lecture peut signifier pour le lecteur une nouvelle aventure et une nouvelle rencontre avec une ou des formes de vie, qu'il peut connaître, apprécier, détester, etc. Cette notion a été traitée plus récemment dans deux essais de critique littéraire, *Styles* de Marielle Macé et *Explore* de Florent Coste, avec un fort accent sur l'action (ou *agency*) que les textes mettent en œuvre auprès du lecteur. En suivant l'argumentation de Coste qui se demande comment les textes littéraires parviennent-ils à changer notre connaissance de la réalité, nous pouvons focaliser l'attention sur les formes de vie qui sont décrites dans les livres pris ici en examen, sur les manières de vivre qui y sont illustrées, sur les types sociaux qui y apparaissent et sur leurs styles de vie (Coste 157), parce que: «La forme de vie, c'est la vie qui prend telle ou telle forme, qui s'élabore, prend position, se différencie, qui propose sa modulation et la possibilité d'autres modulations. [...] La forme de vie humaine, c'est notre "histoire naturelle" d'animaux de langage – objet d'une anthropologie sociale du vivant, ou d'un naturalisme anthropologique» (165).

Dans les recueils de nouvelles de Diome et Miano, on distingue très nettement une approche anthropologique à la littérature avec l'attention aux formes de vie: l'on croise des personnages qui doivent affronter des problèmes quotidiens liés à leur condition de jeunes afropéens. Les auteures exposent des cas emblématiques et nous forcent à suivre les parcours de leurs héroïnes et héros comme si nous étions de véritables enquêteurs, parce qu'«une forme de vie se situe au point où la culture est devenue comme une seconde nature; c'est l'étroite et inextricable association de pratiques sociales, de relations communautaires et de rapports écologiques» (Coste 163). Ainsi, chaque nouvelle expose la réalité brutale d'une forme de vie, de l'existence d'un personnage dans une situation donnée où toutes les dynamiques des relations sociales sont à l'œuvre et concourent à façonner ses comportements et sa destinée.

Les malheurs d'une jeune aux prises avec le regard de l'autre

Dans *La Préférence nationale* de Fatou Diome, ainsi que dans un roman d'apprentissage, d'une nouvelle à l'autre nous suivons le parcours en six étapes (une pour chaque nouvelle) d'une jeune africaine à travers différentes épreuves jusqu'à l'âge adulte. D'abord confrontée aux mœurs africaines (orpheline elle doit pourvoir au maintien de sa mère dès son plus jeune âge, dans une famille

élargie par la bigamie du père), elle parvient à être scolarisée, se marie et part poursuivre ses études universitaires en France. En Europe, elle doit affronter la réalité de l'immigration et se mesurer à la préférence nationale qui est invoquée à chaque fois qu'elle candidate pour un poste de travail. Réduite à devenir femme de ménage, elle doit cacher ses diplômes et ses connaissances linguistiques et culturelles pour jouer le rôle de la femme bornée et inculte qui est prévu pour sa condition. À chaque nouvelle étape de son existence, c'est dans une nouvelle forme de vie qu'elle s'installe, et la situation est illustrée avec précision et ironie par l'écrivaine. Si dans les deux premières nouvelles les conditions de la vie africaine et ses coutumes sont décrites avec réalisme, dans les nouvelles qui se déroulent en France, le ton est ironique et grinçant parce que l'héroïne doit affronter le racisme de ses employeurs et des personnes qu'elle rencontre et avec lesquelles elle entretient des relations.

Le récit de ses vicissitudes s'imprègne petit à petit de la dénonciation des discours et des attitudes qui n'ont pas véritablement changé depuis la fin de la colonisation. Ainsi que l'explique Françoise Vergès dans *Un féminisme décolonial*, lorsqu'elle critique la persistance d'une approche colonialiste aux relations nord-sud, même dans les discours des féministes occidentales, la marque de l'imaginaire colonial est enracinée dans les esprits des personnes que l'héroïne de Diome rencontre. Une sorte de sceau est posé sur elle, une marque indélébile qui la place dans une position bien définie de et par la société. Dans la nouvelle "Le visage de l'emploi", la jeune étudiante cherche un travail estival, elle est embauchée comme baby-sitter mais en fait elle devient baby-sitter et femme de ménage. La scène où elle décrit son entretien d'embauche auprès d'une famille bourgeoise est hilarante:

Confortablement installée, elle me regarda venir après que sa gamine m'eut ouvert la porte.
– Tu as trouvé maison? me dit-elle
– Bonjour madame, dis-je en lui serrant la main.»
Sans me laisser le temps de donner une réponse à sa question, qui n'en méritait pas, elle enchaîna:
– Ah, je ne m'étais pas trompée. À ton petit accent au téléphone, j'ai compris que tu étais africaine, mais c'est mignon!» (64).

L'usage d'une langue incorrecte par la dame, qui ne connaît rien de la personne en face d'elle, est significatif de son attitude et de celle de sa famille en général: la femme de ménage doit être inculte puisqu'elle est africaine. Le racisme imprègne tellement la famille bourgeoise que Monsieur en rentrant regarde la jeune fille, il ne lui adresse pas la parole mais dit à sa femme lorsqu'elle lui expose son projet de l'embaucher: «Mais qu'est-ce que tu veux qu'on fasse avec ça?» (66). Les stéréotypes les plus banals et vulgaires émergent des mots

et des comportements des Dupont. Par la suite, la fille commence à travailler dans cette famille et constate que «pour madame Dupont, *africain* est synonyme d'ignorance et de soumission» (70).

Le contrat prévoit: «– Toi y en a commencé demain matin, trente heures par semaine, SMIC, chèques emploi-services. Toi trente minutes avance, Madame y en a montré le travail. / – Oui madame, dis-je en lui serrant la main avant de partir» (71). Elle est exploitée et mal payée, mais elle résiste parce qu'elle a besoin de travailler. Elle est silencieuse, ne veut pas démontrer qu'elle parle la langue française mieux que ses employeurs, car elle sait qu'ils n'apprécieraient pas cela. Toutefois, un jour elle ne peut pas se retenir. Monsieur la surnomme Cunégonde quand il parle d'elle à sa femme, même en sa présence, en pensant qu'elle ne connaît ni la littérature ni *Candide* de Voltaire. Elle résiste jusqu'à un jour où on lui demande si elle est à même d'allumer le magnétoscope et elle répond négativement parce qu'elle sait que si elle cassait quelque chose dans la maison elle devrait le payer. Et le récit continue:

Elle me considéra, mi-maternelle, mi-méprisante:

– Toi tête pour réfléchir?

Puis se tournant triomphalement vers son mari, avant de me jauger à nouveau elle proféra:

– *Cogitum sum*, je suis pensée, comme dirait Descartes.»

Évidemment Madame instaurait ainsi une connivence avec son époux et m'excluait de la discussion à venir. Mais cette fois c'en était trop, l'outrage était grand et l'héritage de Descartes menacé. Je ne pouvais pas empêcher qu'elle fit la savante à mes dépens, mais j'exigeais qu'elle le fit correctement. Alors je rétorquai à Madame:

– Non Madame, Descartes dit *Cogito ergo sum*, c'est-à-dire “Je pense donc je suis”, comme on peut le lire dans son *Discours sur la Méthode*.»

Madame laissa tomber sa cassette vidéo, Monsieur suspendit le geste qui menait un biscuit vers sa bouche (75).

À partir de ce moment-là, l'attitude du couple à l'égard de leur employée change complètement: on commence à la vouvoyer, on lui paie les trente minutes supplémentaires, et elle arrive à donner des cours particuliers à Géraldine qui a commencé à l'appeler par son prénom. Et Monsieur? voici la fin de la nouvelle: «Seulement il y a un problème: depuis que Jean-Charles sait que j'ai lu Descartes, il devine aussi que les fesses cambrées et chocolatées peuvent être confortables» (78). L'ironie de cette dernière remarque est assez jaune; en fait, les stéréotypes liés à la vision des africains, qui sont de matrice coloniale, sont encore très ancrés dans les esprits des personnages rencontrés par l'héroïne sur son chemin.

Dans la nouvelle suivante, “La préférence nationale”, elle affronte une autre difficulté liée à son désir de trouver une occupation qui réponde à ses compétences et diplômes. À cause de la couleur de sa peau, elle se voit refuser

un travail de soutien scolaire, et lorsqu'elle passe l'information à une collègue d'université, celle-ci est embauchée sur le champ. Et elle se fait appeler Cunégonde par un autre Monsieur qui la licencie sur le champ lorsqu'il la rencontre à la bibliothèque et qu'elle lui explique avoir un DEA. Voici leur dialogue:

– Mais, mais, bafouilla-t-il, vous ne m'aviez pas dit que...

– Non, lui coupai-je sa phrase, celle qui vient chez vous, on lui demande juste d'être une bonne femme de ménage, et c'est ce que je suis, je crois. »

Il inspira un grand coup et poursuivit:

– Vous auriez dû me dire que...

– ... que? repris-je gaiement, qu'avant de laver les écuelles sur le bord de la Propontide, Cunégonde aimait écouter les leçons du professeur Pangloss, ou que la serpillère dessèche le carrelage et non le cerveau?» (109-110).

Après cela, le contrat est vite conclu. La dernière nouvelle, “Le dîner du professeur”, développe la thématique de l'attrait des hommes pour la peau et les spécificités physiques des femmes africaines et, dans ce contexte aussi, on met en relief le peu de sensibilité masculine envers les conditions existentielles des femmes convoitées. On a vu comment, dans chaque nouvelle, à la suite de l'héroïne, nous pénétrons dans une maison et nous la suivons dans le développement de ses relations avec ses interlocuteurs. Ainsi, entrons-nous en contact avec les différentes formes de vie auxquelles elle se conforme et se plie afin d'être acceptée et de pouvoir survivre: le professeur, par exemple, a préparé (acheté) un dîner bio pour son invitée et il ne manque pas de lui illustrer les particularités des mets qu'il a choisis. Lorsqu'elle lui explique qu'elle n'a pas faim parce qu'elle est trop fatiguée, il ne semble pas l'entendre. Il l'oblige à apprécier le repas qu'il a aménagé comme introduction à une soirée intime. Il est centré sur lui-même et la conversation tourne autour de sa journée à la fac. Il omet de demander à son invitée des nouvelles sur sa journée de travail et de cours, parce qu'il est intéressé seulement à la deuxième partie de la soirée et au rapport sexuel final. Elle sort de cette expérience triste et solitaire, avec l'espoir de trouver un homme qui l'aime vraiment pour ce qu'elle est¹. On constate que la possibilité d'être considérée de manière égalitaire est minée par les idées reçues, par la marque du discours colonial dénoncée dans ces textes, par le regard trop souvent malveillant d'autrui: ce sont les comportements qui amoindrissent les individualités; les tâches quotidiennes humiliantes et les discours visant à démontrer la supériorité raciale qui établissent des hiérarchies entre les personnes. L'autrice réagit à cet état de choses en utilisant les instruments qui lui

1 Dans *Écrits pour la parole*, Léonora Miano s'interroge sur cet attrait que la femme noire exerce sur l'homme blanc, et elle s'exprime à propos des conséquences de cet attrait sur les conditions d'existence des femmes.

sont propres: l'ironie et l'humour dont elle fait un usage approprié réussissant à démontrer l'absurdité de certains comportements, de certaines attitudes et de certains discours.

La solitude des afropéens: pour renouveler les regards

Ces mêmes réalités problématiques sont exposées dans les cinq nouvelles du recueil *Afropean soul* de Léonora Miano, où on rencontre des silhouettes différentes à chaque nouvelle. Ce sont des individus, femmes et hommes, jeunes et très jeunes qui, pour des raisons diverses, doivent affronter les adversités que la vie parisienne leur impose. On rencontre le jeune footballeur africain qui a été attiré en France par un manager sans scrupules. Ce dernier l'a abandonné très tôt et il n'a pas le courage de rentrer – la famille ne comprendrait pas son échec et en serait humiliée –, mais en restant en Europe il n'aura aucune possibilité de vivre dignement. Dans une autre nouvelle, "Filles du bord de ligne", des jeunes filles, de manière tant rapide qu'apparemment inexplicable, se sont renfermées sur elles-mêmes, vivent cachées et ne socialisent pas. On découvre à la fin qu'elles ont subi la honte de l'excision, avant d'être emmenées, à l'âge de seize ans, au pays de leurs parents pour être mariées. Dans "166, rue de C." des jeunes mères, victimes de violences ou dépourvues de ressources, sont accueillies avec leurs enfants dans un foyer qui a tout l'air d'une prison. Et encore, dans "Fabrique de nos âmes insurgées" on suit l'existence d'un enfant vivant avec une mère absente: elle est obligée de travailler la nuit pour une entreprise de nettoyage et elle rentre lorsqu'il sort pour aller à l'école (dans le chapitre "Qui nettoie le monde?", Vergès traite de ces existences aux bords de la société et pourtant nécessaires pour le maintien de la chaîne productive). Il souffre la solitude dans leur petit appartement d'un HLM, où il mange et dort sans rencontrer le regard de personne. Sa vie se poursuit inchangée, jusqu'au jour où il enfonce la règle maternelle et descend rejoindre un groupe de jeunes traînant en bas de son immeuble, occupés dans leurs trafics peu recommandables.

On pourrait dire que dans cet ouvrage on est au-delà du discours précédent où on nous exposait une situation, on la décrivait et on terminait sur un constat d'impuissance et de reddition et laissant au regard de biais de l'ironie de jeter une ombre sur le *statu quo*. Car Miano démontre les répercussions et les conséquences d'une certaine attitude sociale envers les immigrés, même de deuxième et de troisième génération et sa prose devient un réquisitoire. Cela est très évident dans la nouvelle éponyme du recueil, où un jeune homme dont l'origine n'est pas précisée, issu d'une famille qui n'a jamais manqué de rien, est obligé de travailler dans un centre d'appels. Dans cet endroit tous les em-

ployé.e.s se nomment Dominique Dumas, un nom bien français, comme si elles / ils étaient une même personne, sans genre, et elles / ils appellent des clients potentiels pour leur vendre des produits dont elles / ils n'ont pas besoin. La situation du marché du travail est similaire à celle illustrée dans le texte de Diome, mais ici la routine toujours égale à elle-même, le manque de perspectives pour le futur et la condition de subalternité constante poussent le jeune homme à chercher des compagnons de mésaventure. Ainsi, par le biais d'un appel entendu dans une radio communautaire, participe-t-il à une manifestation organisée à l'occasion de la mort d'un enfant de sept ans, tué par une balle tirée accidentellement par un policier. Il se rend compte très rapidement qu'il est entouré par des personnes avec lesquelles il ne partage rien: ni les origines, ni la race, ni les récriminations politiques et sociales. Et au bout d'une longue réflexion il s'explique sur sa position:

Il pouvait les comprendre. Cependant, il ne parvenait à adhérer ni au discours, ni à la méthode. Il doutait des justes revanchardes. Il ne croyait pas qu'on se venge jamais de l'Histoire en se rendant coupable, à l'égard d'autres que soi, de la malveillance qu'on avait subie. Allait-on vraiment rendre coup sur coup le mépris, le regret, la violence? (68).

L'autrice nous propose ici un constat lucide: la perspective de la lutte identitaire ne peut pas résoudre les problèmes et il faut trouver d'autres voies plus constructives que les révoltes. Cette démarche peut être considérée comme sa proposition politique, vu que la prise en compte des formes de vie en littérature peut être l'un des moyens engendrant la sensibilisation du public. La prise de conscience passe à travers la connaissance que nous offre la littérature, sur des situations, des problématiques et des personnes. La démarche de Miano rejoint ce que souhaite Marielle Macé dans son essai où elle explique que: «s'efforcer de dire les formes prises par la vie, de bien les décrire, [est] toujours aussi les juger, en demander d'autres, et donc en imaginer d'autres» (284). Et Macé promet aussi de s'impliquer par une posture active qui démontre notre attitude et attention envers les sujets décrits: «la colère n'est pas le signe d'un caractère, [...] mais l'engagement d'un rapport au réel, qui est aussi un engagement pour le réel» (310).

Des formes de vie peuvent-elle changer le regard?

Les trois écrivaines afropéennes produisent des textes exposant des discours non ouvertement récriminatoires, mais parfois très explicites sur la condition des jeunes afropéens aujourd'hui et sur leurs difficultés d'intégration en Europe. Par des outils littéraires et artistiques différents – l'utilisation de l'image

et du collage dans les textes, l’ironie et l’humour grinçants, la franche dénonciation – elles construisent des récits qui imposent un regard critique au lecteur. Elles lui offrent d’ouvrir son regard vers l’autre par la prise en compte des difficultés endurées par les personnes qui sont obligées de partir, de quitter leurs origines afin de pouvoir espérer dans un meilleur avenir. Et l’ouverture du regard, qui correspond aussi à l’élimination d’un voile offusquant la vision de la réalité, peut engendrer aussi l’élargissement des frontières de la vue vers l’autre, le différent et l’étranger. Cette perspective optimiste n’est pas partagée par Françoise Vergès qui en revanche prône une autre démarche. À partir des mêmes constats, de la dénonciation des mêmes situations d’exploitation, de deshumanisation, d’annihilation de toute perspective de développement personnel et de reconnaissance sociale, elle appelle au combat, à la révolte. Les derniers mots du livre de Vergès, empruntés au “Manifeste de l’Atelier IV”, ouvrent sur une nouvelle démarche qui me semble pouvoir être appropriée pour affronter avec un nouvel élan la situation présente:

Nous voulons mettre en œuvre une pensée utopiste, entendue comme énergie et force de soulèvement, comme présence et comme invitation aux rêves émancipateurs et comme geste de rupture: oser penser au-delà de ce qui se présente comme “naturel”, “pragmatique”, “raisonnable”. Nous ne voulons pas construire une communauté utopique mais redonner toute leur force créative aux rêves d’indocilité et de résistance, de justice et de liberté, de bonheur et de bienveillance, d’amitié et d’émerveillement (127).

Bibliographie citée

- Ajuriaguerra, J. de (1969): Regard-vision et regard-sortilège. In J. de Ajuriaguerra, *La fonction du regard* (pp. 363-370). Paris: INSERM.
- Aumont, J. (2011): *L’image*, 1990. Paris: Armand Colin.
- Brossard, A. (1992): *Psychologie du regard: de la perception visuelle aux regards*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Colas-Blaise, M. (2012): Forme de vie et formes de vie: vers une sémiotique des cultures. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 115. Tiré de <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2631>. (Consulté le 29/10/2021).
- Coste, F. (2017): *Explore. Investigations littéraires*. Paris: Questions théoriques.
- Diome, F. (2007): *La Préférence nationale*. Paris: Présence africaine.
- Faure, S. (2015, 9 avril): Chronique “Au mot”. Afropéen [adj.]: qualifie le fait d’être noir et né en Europe. *Libération.fr*. Tiré de https://www.liberation.fr/debats/2015/04/09/afropeen-adj-qualifie-le-fait-d-etre-noir-et-ne-en-europe_1237052/. (Consulté le 29/10/2021).
- Fontanille, J. (1995): Style et formes de vie. In G. Maurand (Éd.), *Le Style. 15^e colloque d’Albi Langages et signification* (pp. 67-83). L’Union / CALS.
- Houellebecq, M. (1998): *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion.
- Lombé, L. (2018): *Black Words*. Amay: L’Arbre à paroles.
- Lombé, L. (2020): Mes collages. Tiré de <https://www.lissetelombe.com/collages>. (Consulté le 29/10/2021).

- Ortel, Ph. (2008): Vers une poétique des dispositifs. In Ph. Ortel, *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, 2 (pp. 33-58). Paris: L'Harmattan.
- Macé, M. (2016): *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris: Gallimard.
- Miano, L. (2008): *Afropean Soul*. Paris: Flammarion.
- Miano, L. (2012): *Écrits pour la parole*. Paris: L'Arche.
- Robin, M. (2009): Premiers regards, premiers échanges. In E. Herbinet & M.-Cl. Busnel (Éds), *L'aube des sens. Les cahiers du nouveau-né*, 5, pp. 26-32.
- Starobinski, J. (1999): *L'œil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris: Tel.
- Vergès, F. (Dir.), (2017): Manifeste de l'Atelier IV. Tiré de <https://www.fmsh.fr/fr/college-etude-smondiales/28533>. (Consulté le 29/10/2021).
- Vergès, Fr. (2019): *Un féminisme décolonial*. Paris: La Fabrique.
- Wittgenstein, L. (2004): *Recherches philosophiques*. Fr. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud & É. Rigal (Trad. fr.). Paris: Gallimard.

LE PAYS SANS NOM.
DIALOGUE FEMININ ENTRE VIETNAM,
FRANCE ET INDOCHINE
(ANNA MOÏ, MARGUERITE DURAS)

Catherine Douzou*

L'étude se concentre sur un ouvrage de l'écrivaine franco-vietnamienne Anna Moï *Le pays sans nom. Déambulations avec Marguerite Duras* (2017). Ce récit évoque le Vietnam qu'a connu l'écrivaine avant son arrivée en France où elle réside partiellement. À travers des souvenirs personnels, elle met en perspective l'évocation faite par une autre écrivaine, Marguerite Duras, dont le Vietnam, alors appelé Indochine, est aussi le pays natal. Ce dialogue fictif entre des femmes par le biais de leurs œuvres littéraires donne une valeur nouvelle à un territoire devenant un mythe en forme de matrice littéraire. S'y réconcilient les déchirures de l'Histoire personnelle et collective, et s'y pose la possibilité d'une double identité pacifiée, heureuse et créatrice.

Mots-clés : récit francophone au féminin, littérature française et francophone contemporaine, Vietnam, Indochine, femmes, décolonisation, exil et déracinement.

The Country Without A Name. *Female Dialogue Between Vietnam, France And Indochina* (Anna Moï, Marguerite Duras).

The study focuses on a book by the Franco-Vietnamese writer Anna Moï *Le pays sans nom. Déambulations avec Marguerite Duras* (2017). This story evokes the Vietnam experienced by the writer before her arrival in France where she probably lives. Through personal memories, she puts into perspective the evocation made by another writer, Marguerite Duras, whose Vietnam, then called Indochina, is also the country of her birth. This fictional dialogue between women through their literary works gives new value to a territory that becomes a myth in the form of a literary matrix. The tears of personal and collective history are reconciled there, and the possibility of a peaceful, happy and creative double identity arises.

Key-words: Female French-speaking Narrative, Contemporary French and Francophone Literature, Vietnam, Indochina, Women, Decolonization, Exile and Uprooting.

* Université de Tours.

Introduction

En écrivant *Le pays sans nom. Déambulations avec Marguerite Duras* (2017)¹, l'écrivaine franco-vietnamienne Anna Moï compose un livre entièrement et doublement animé par des dynamiques mémorielles. Premièrement le récit superpose une mémoire collective coloniale du Vietnam et celle personnelle de l'auteure; deuxièmement, l'acte d'écriture lui-même que mène l'auteure, Anna Moï, fait un détour explicite par l'œuvre, gardée en sa mémoire parce que beaucoup lue, d'une autre écrivaine, Marguerite Duras, qui elle-même se nourrit de la mémoire son pays natal, le Vietnam. Le recours mémoriel met en évidence les écarts existentiels de Moï dont la vie se déroule entre plusieurs pays, plusieurs cultures, et à travers elle les déchirures historiques de la guerre de décolonisation entre Indochine et Vietnam d'une part, entre Vietnam et France d'autre part, qu'elle aborde dans d'autres textes, *Riz noir*² (2004) par exemple. Anna Moï (pseudonyme de Trần Thiên Nga) est en effet née dans le sud de l'Indochine, à Saïgon, en 1955, soit un an après la bataille de Dien Bien Phu qui conduit la France à renoncer à sa colonie. Venue en France faire des études d'histoire à Nanterre dans les années 1970, elle devient une styliste reconnue qui voyage entre Bangkok et Tokyo dans le monde de la mode, avant de se réinstaller au Vietnam en 1992 avec Laurent, son mari français. Polyglotte, c'est en français qu'elle commence à écrire en 1990 des nouvelles, des romans, des chroniques journalistiques et des essais. Elle vit désormais entre la Corrèze et Saïgon avec Laurent, cet homme quitté puis retrouvé, à qui le livre est dédié.

Comme le livre affiche un compagnonnage fictif dès le sous-titre du livre: *Déambulations avec Marguerite Duras*, on souligne volontiers les éléments en miroir, présents entre la biographie de Moï et celle de Duras, les deux femmes ayant connu des déchirements proches. Marguerite Donnadiou (1914-1996), alias Marguerite Duras, qui écrit également sous pseudonyme, se recréant ainsi elle aussi à travers une identité de papier, est née le 4 avril 1914 en Indochine à Gia Dnh près de Saïgon (désormais Hô Chi Minh-Ville). Rentrée en France en 1931 avec sa famille, elle quitte, sans retour, un territoire qu'elle évoque dans une partie de son œuvre sans jamais le nommer. Ni Vietnam ni Indochine, ce pays, le "pays sans nom", est le personnage principal, autant et plus que le

1 Les références de pages seront données dans la réédition 2018, même édition et même collection.

2 *Riz noir* est une fiction historique sur la guerre du Vietnam, organisée sur des surgissements fragmentaires de souvenirs douloureux chez les personnages, qui brisent le présent par des ruptures dans l'enchaînement spatio-temporel de la narration.

cadre, de nombre de ses œuvres, notamment dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'amant* (1984), *L'amant de la Chine du nord* (1991).

La lecture que Moï fait de Duras nourrit *Le pays sans nom* qui se présente comme une suite de fragments de récits de vie et de commentaires à travers lesquels Moï aspire à trouver paix et unité grâce à cet ouvrage de la maturité, désir décelable dans le choix d'un pseudonyme qui révèle une aspiration à être elle-même, dans la pluralité: Moï / i. Certes animé par le vécu de Moï, il l'est également par la vie de Duras, telle que son œuvre la représente. C'est le sens de cette référence explicite ou implicite, qui sous-tend ce livre, que nous voudrions interroger ici en partant de l'hypothèse que *Le pays sans nom* souligne moins les déchirements de l'Histoire ou de la vie personnelle qu'une volonté de les dépasser. En cela, il mobilise le pouvoir guérisseur de la littérature face aux traumatismes, que Boris Cyrulnik, Hélène Merlin-Kieiman entre autres, ont analysé. Comment ce compagnonnage fictif avec les œuvres de Duras fait-il œuvre de résilience et comment fait-il émerger un Vietnam qui devient "le pays sans nom", pays dont l'anonymat fonde en fin de compte toute la force pacifiée et matricielle? Le partage de l'imaginaire durassien, présenté sous la métaphore de la déambulation, qui met en avant l'importance du lieu, des lieux, puisque la marche s'inscrit dans le temps, semble en effet construire pour Anna Moï la mémoire comme une force de réconciliation tant sur le plan personnel que collectif.

Fragments de vie et d'Histoire: dire les déchirures

Livre de mémoire, *Le pays sans nom*, rédigé sous forme fragmentaire, trouve une première continuité liée globalement au déroulement de la vie de Moï, ainsi qu'une deuxième, puisée dans l'œuvre de Duras. Celle-ci permet à Moï d'exprimer ruptures et douleurs et ce d'autant plus que l'*opus* vietnamien de Duras peut être lu comme le dépassement d'une étrangeté à soi-même, exprimée et réparée dans l'écriture, tant Marguerite reste sous l'emprise d'une séparation irrémédiable d'avec son pays natal, écartelée «entre deux contrées diamétralement opposées» (Limam-Tnani 2013: 178) et «entre deux identités antagoniques» (178). Car *Le pays sans nom* est bien marqué par les déchirures d'Anna Moï résultant des aléas historiques et personnels qu'elle a vécus. Ainsi la description d'un bâtiment que l'auteure habite après l'indépendance, à proximité du passage Éden dont parle Duras, notamment dans *Un barrage dans le pacifique* et *L'Éden Cinéma*, rappelle le souvenir de l'Indochine et de la guerre, qui l'a transformé en épave. L'immeuble, autrefois faste, porte les traces du conflit passé, et celles laissées par la nouvelle population, populaire qui l'habite: «Les marches

de granito portaient les stigmates des objets contondants qui les avaient heurtées, badaboum, badaboum, sans égards. Il n'y avait pas d'égard pour une prise de guerre ou des prisonniers. Éventrées par endroits, les marches braquaient sans vergogne des hallebardes de fer à béton» (Moï 2017: 17).

Non content de détruire les traces d'un passé, d'autant plus cher à Moï qu'il est lié à l'enfance, le passage du temps, d'un Vietnam l'autre, efface les lieux de mémoire, dont son écriture revendique, à l'instar de celle de Duras, l'importance mémorielle. Or, Moï déplore la disparition des vestiges, des archives. Le chapitre "Passage Éden" (13-19) évoque ainsi la destruction de ce lieu où elle a installé son premier atelier de couture, et qui abritait l'Éden-cinéma : Marguerite Duras y situe aussi le lieu, légendaire, où sa mère aurait joué du piano pour accompagner les films muets (Moï 2017: 18-19). À ce titre, l'œuvre de Duras devient le tombeau de ce Vietnam disparu – l'Indochine –, d'une vie passée, dont il garde mémoire des traces éphémères, transformées en textes.

La référence durassienne permet aussi souvent à Moï de suggérer des émotions de perte, dont on sent toute la complexité, même si elle ne s'engage pas sur la voie de leur analyse. Ainsi au début du chapitre intitulé "Cholon", du nom du quartier où le personnage de la petite dans *L'amant* (Duras) rejoint son amant chinois (39), Moï raconte la perte de sa mère qui s'accompagne d'"un épisode de somatisation" où ses propres os se mettent à la faire souffrir afin de ressembler dans la maladie à l'être perdu. Elle mêle ainsi passion amoureuse et amour maternel en un même lieu, Cholon, et une même douleur, somatisée, qui trouvent de multiples échos dans l'univers durassien où ces sentiments – amour passion, amour maternel, perte...– tiennent une place majeure. Quant au chapitre intitulé "Le pays sans nom" (127), il évoque la rupture amoureuse de l'auteure avec Laurent, rentré en France après vingt ans de vie commune. La référence durassienne, *via* le roman *Un barrage contre le Pacifique*, surgit: «Peut-être y avait-il eu trop d'eau. Ce n'était pas le Pacifique qui montait à l'assaut de notre bungalow, mais nous nous étions pourtant noyés» (128). Implicitement, Moï suggère une douleur tragique, parce qu'orchestrée par la nature et la vie, qui hante l'œuvre de Duras.

Tout se passe en effet comme si l'œuvre de Duras détenait une vérité supérieure à celle que porterait une mémoire objective voire documentaire, si fragile en ses repères. Moï présente les documents qui témoignent de l'histoire tragique du Vietnam, très médiatisée, comme une gêne à retrouver ses souvenirs personnels d'enfance. Ainsi, elle ne se souvient pas d'avoir vu, enfant, la célèbre mort du bonze qui s'immole par le feu le 11 juin 1963 devant le palais gouvernemental pour protester contre la répression bouddhiste: «Cela, tout le monde le sait. C'est sur Wikipédia. Je n'en sais pas plus. J'avais 8 ans quand il s'immola. Avais-je vu le spectacle de son corps en flammes sur la petite télévision en noir

et blanc de mes parents? N'en avais-je pas connu plutôt tous les détails par une vidéo postée sur YouTube, bien plus tard?» (36).

Les difficultés, voire les impossibilités, à retrouver le sentiment authentique d'une mémoire personnelle expliquent en partie l'importance de la référence durassienne, pour une écrivaine qui a connu des problématiques proches et les a dépassées en écrivant la légende et le mythe personnel plutôt qu'une vérité objective, insaisissable.

Déambuler avec Duras, dialoguer avec l'autre

Un premier constat est que la référence durassienne vise à resserrer les liens du couple que forme Anna Moï et Laurent, le dédicataire du livre: «À Laurent /Merci pour cette vie» (Moï 2017: 7), auquel elle s'adresse souvent avec des phrases à la deuxième personne ("tu") qui entretiennent le sentiment d'un dialogue, autrefois rompu mais désormais renoué. Dans cette logique, *Le pays sans nom* fait revivre pour Laurent, l'Indochine et le Vietnam, le pays de l'enfance (qu'il n'a pas connu) et celui du bonheur amoureux. Écrire en français souligne la dédicace à Laurent, l'homme perdu et retrouvé, dont c'est la langue maternelle, autant qu'au lectorat francophone, ce qui tend à raffermir les liens de l'auteure avec la part française de sa culture. Anna Moï s'adresse d'ailleurs volontiers à Laurent au fil de la narration, en utilisant très souvent le "tu". De plus certains passages montrent que Duras est une référence commune au couple et que le dialogue, leur compréhension du pays se fait pour l'un comme pour l'autre, très souvent à travers la réminiscence de l'univers durassien. Le couple nomme ainsi une femme qu'ils fréquentent du nom d'un personnage de Duras, Anne-Marie Stretter, qui apparaît dans *Le Ravissement de Lol. V. Stein* (1964), l'*opus* vietnamien et le cycle indien³, personnage auquel il la compare: «Nous l'appelions, entre nous, Anne-Marie Stretter» (Moï 2017: 49⁴). C'est aussi parce que l'œuvre de Duras est un sujet de conversation entre l'écrivaine et l'homme aimé, ainsi que le récit le met en scène, que la référence durassienne est une dynamique d'unité, de réunion et non de scission, au sein du couple et des parts française et vietnamienne de l'auteure.

La figure durassienne construit surtout celle de l'écrivaine Moï et ses processus d'écriture. Par-delà des parallèles existentiels, elle revendique une forme de sororité en écriture. Le miroir tendu par Duras à Anna Moï conduit celle-ci à observer tout d'abord que ses propres processus de création sont comparables

³ *Le Vice-Consul* (1966) et *India Song* (1975).

⁴ C'est nous qui soulignons.

à certains de ceux de Duras. L'œuvre de celle-ci revient sur des scènes et des personnages élaborés au rang de mythes et de légendes, qui sont sources de l'imaginaire durassien. Parmi d'autres, la mendiante est un personnage récurrent dans l'œuvre de Duras, une figure obsessionnelle qu'Anna Moï compare dans ses fonctionnements à celle qu'elle a elle-même pour la figure du bonze qui s'est enflammé en 1963: «Marguerite D. a mis une dizaine d'années (après *Barrage*) avant de mentionner de nouveau sa mendiante dans *Le Vice-Consul*. Ensuite, elle la déclina trois fois de plus. Je ne sais pas si, en trois livres, j'ai dit mon dernier mot sur le bonze qui a brûlé si longtemps dans ma vie» (36).

Ainsi, grâce au parallèle, Anna Moï met à nu un des ressorts de son écriture, qui, comme celle de Duras, relève du traumatisme, y compris historique⁵, du souvenir, de l'enfance.

Plus encore que les processus communs d'écriture, Anna Moï met en évidence la proximité entre son imaginaire et celui de Duras, tous deux marqués par le Vietnam et par l'histoire coloniale. Moï suggère même que sa propre vision du Vietnam a été informée par sa (re)lecture de l'*opus* vietnamien de Duras qui a permis à ses propres souvenirs obsessionnels d'advenir et de prendre forme, par le détour d'une écrivaine d'origine française. Ainsi, au fil de l'écriture de son récit, s'opère une fusion entre ses souvenirs, son récit et ceux de Marguerite qui en viennent à se superposer. Elle cite par exemple un extrait de *L'amant de la Chine du nord* où Marie-Caroline, identifiée comme l'Anne-Marie Stretter durassienne revient en figure de femme fatale, l'intégrant dans son propre texte comme une hantise: «Mais comme Marguerite D., nous l'avions reconnue: / Sur le bac qui arrive elle vient de reconnaître la Lancia noire décapotable de la femme en robe rouge de la Valse de la nuit» (49).

Il y a bien en réalité une "reconnaissance". Son propre texte se mêle à celui de Duras qu'elle cite (avec note de bas de pages et numéro de page à l'appui comme à la page 49) exposant ainsi le processus qui conduit ses souvenirs à n'exister et ne se construire ici qu'à travers le texte de Duras. Par-delà l'inspiration, un déclenchement, une fusion entre les imaginaires, un partage, une parenté littéraire, que l'écriture opère très consciemment entre les deux écrivaines la confusion et la fusion, une parenté qui réalise une réunification du moi où part française et part vietnamienne se confondent dans la texture d'une sorte de récit commun.

Le choix du français comme langue d'expression littéraire – il faut y revenir – donne une valeur forte à l'ethos de Moï comme écrivaine. Elle écrit en français, comme Duras, mais aussi parce qu'elle s'y recrée comme unité pacifiée

⁵ Voir *Riz noir*.

plus facilement qu'en vietnamien, ainsi qu'elle l'explique dans le chapitre liminaire. Le français est plus léger et libre, pour elle, alors que le vietnamien est une langue aimée mais trop lourde d'émotions et de significations: «Des mots à avaler, mâcher ou croquer en déambulant en compagnie de tous ceux qui s'agiteraient autour de moi, seuls ou en famille, canards vivants, arbres à cames, arbrisseaux, pianos à queue, bouquets de nénuphar équeutés. En français, déambuler signifie simplement: errer sans but précis, selon sa fantaisie» (12).

Le français est donc «simplement» (12) la langue de la liberté, de l'avenir et de la réinvention de soi, qui contient en lui-même un au-delà du confucianisme, de l'Histoire et qui s'émancipe aux yeux de Moï de l'époque coloniale: «L'histoire ne s'est pas arrêtée à l'époque coloniale. L'histoire coloniale ne bâtit pas l'avenir. L'avenir se bâtit avec le français, langue internationale de poètes, d'écrivains, d'artistes, de chercheurs» (83).

Enfin, Anna Moï réfute la catégorisation d'écrivaine francophone, comme elle récuse la pertinence de cette catégorie elle-même. Elle s'en est ouverte dans une tribune du *Monde*: «Être écrivaine me suffirait ; mais je suis aussi écrivaine francophone. Comme Marcel Proust et Boualem Sansal. La francophonie est un concept exclusif dans le monde» (2005: s. p.).

Cette difficulté est d'autant plus forte que pour certains critiques vietnamiens, comme par exemple Bùì Xuân Bào, la seule littérature vietnamienne qui existe en tant que telle est celle écrite dans la langue du pays, ce qui exclut la littérature rédigée en français ou en anglais. Or, la proximité d'Anna Moï avec l'écrivaine Duras marque un dépassement de ces catégories qui n'ont pas lieu d'être pour elle. Seul compte le fait d'écrire en français ou non.

Si l'autre est ainsi au cœur de l'ouvrage, il apparaît en fin de compte comme un double, un miroir, comme une partie de soi et non comme une déchirure. C'est bien la modalité d'un dialogue pacifié que met en jeu le récit à travers la référence durassienne, dans une construction du Vietnam comme “le pays sans nom”.

“Le pays sans nom”: lieu de l'unité

La synergie que met en place Anna Moï dans ses “déambulations” avec Marguerite Duras élabore le Vietnam comme “le pays sans nom”. Ainsi que Duras, elle s'identifie au Vietnam, à ses réalités physiques et à ses paysages. Commentant le paysage du sud, elle exprime son imaginaire anthropomorphique du lieu: «Pour décrire cette terre qui suinte et parfois s'éboule, on parle de pustule, de furoncle, de lèpre. Comme si la terre était un corps» (Moï 2017: 55).

Mais si le pays redonne une identité, un corps unifié, même dans la maladie, il ne parvient à dépasser les fractures qu'en devenant un mythe, celui du pays sans nom qui est la vérité et l'âme du pays physique, qui est le pays incorporé à un imaginaire en symbiose avec lui. Surgi d'un territoire physique comme de la littérature et de l'imaginaire de deux femmes, ce pays est avant tout un mythe. Au-delà des traces matérielles, c'est une réalité immatérielle qui est le territoire commun des deux femmes dont l'écriture capte les vérités impalpables d'un passé et d'un pays. Peu importe en effet, comme le dit Anna Moï, que Marie-Caroline soit vêtue de vert et non d'une robe rouge comme l'est Anne-Marie Stretter dans le roman de Duras. Cela n'empêche pas la "reconnaissance" et l'assimilation de Marie-Caroline à Anne-Marie Stretter: «Et elle ne portait pas de robe rouge. Le vert seyait mieux à sa cascade de boucles rousses» (49).

Plus que des souvenirs concrets et véridiques, il s'agit bien de légendes communes aux deux femmes qui surgissent dans l'écriture de Moï et ce sont ces légendes qui atteignent l'universel et qui unifient en un seul, différents territoires, à commencer par ceux de l'Indochine et du Vietnam. L'avant-propos du livre souligne cette dimension, très consciente pour son auteure:

Avant-propos

Dans ce livre, je revisite les légendes de Marguerite Duras, qui sont aussi les miennes.
En réalité, ce sont les légendes du Viêt-Nam.
Parfois, elles mènent en Corrèze (9).

Le regard que porte Anna Moï (et Duras selon elle) sur le Vietnam en fait un pays relié à l'universel, qui, en tant que tel, dépasse les fractures de la vie et de l'histoire coloniale, des différentes identités du pays au fil du temps. Son récit tend souvent à généraliser l'expérience du Vietnam. Le pays est une expérience commune, un réservoir d'archétypes qui parlent à tous. On note souvent le recours d'Anna Moï à une généralisation du propos plutôt qu'à la quête, à l'élaboration d'un enracinement dans une identité différentielle. Comme on pouvait s'y attendre, le soulignement d'une référence commune à Duras et à elle-même appelle souvent un "nous" englobant et généralisant, un "nous" inclusif et non discriminant: «Nous avons tous connu une mendicante, ou un bonze. Un clochard, une Thénardier, un fou du village. / C'était notre enfance. Nous avons peur»⁶ (37).

Le parcours retracé par Anna Moï est bien dans son esprit et sous sa plume présenté comme un parcours partagé, "un lieu commun", à elle et à Duras,

⁶ C'est nous qui soulignons.

mais aussi à tout le monde, à tous les lecteurs. Faisant référence à “Thénardier” elle invoque Victor Hugo, donnant ainsi à la littérature le pouvoir de toucher l’universel au-delà de toute singularité. L’usage même du français plutôt que du vietnamien, des langues au fonctionnement très différent comme elle l’expose au premier chapitre, relève de cette volonté de rejoindre l’autre, que ce soit Laurent, l’homme retrouvé, ou Duras, qui écrit en français.

C’est sans doute dans l’évocation des légendes du Vietnam, telles que les conteuses Duras dans son œuvre et telles que Anna Moï les reprend et se les approprie, que la réparation des déchirures se fait plus radicale. Le pays auquel s’est identifié Anna Moï, qui devient métaphoriquement son corps, et à travers elle, celui de Duras, exprime son âme éternelle à travers un mythe de la fusion des éléments et, à travers lui, celui de la fécondité et de la renaissance.

En effet, l’élaboration d’un Vietnam mythique passe par l’évocation de paysages qui ont marqué Duras et Moï, auxquels elles s’identifient, paysages dont l’identité est multiple. Les deux écrivaines sont très sensibles aux paysages si particuliers du Vietnam, en particulier celui du sud, vers Saïgon, qui est très différent de celui du nord. C’est une sorte de pays sauvage où la nature domine l’humain comme Duras le montre dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Le territoire s’impose et échappe à toute colonisation, toute appropriation définitive par l’être humain. Domine la présence d’une nature, d’un esprit qui a une existence propre que les deux écrivaines saisissent dans leurs œuvres.

Le pays auquel elle s’identifie est aussi un territoire amphibie où la terre et l’eau s’interpénètrent, fusionnent au point d’être parfois impossibles à délimiter. La terre se mêle au gigantesque fleuve Mékong, ses bras multiples, ses canaux, se jettent dans l’océan et se confondent avec lui. *Un barrage contre le Pacifique* en a dressé là encore une évocation saisissante. Les caractéristiques multiples d’un paysage où se mêlent les éléments qui s’y dissolvent font de ce pays un mythe incarné de la fusion, de l’absence de frontières.

Le pays sans nom est bien pour Anna Moï celui qui permet le franchissement des limites et des frontières. Un chapitre intitulé “Le bac” (55) commence par décrire cette région amphibie du Sud Vietnam et la présence du bac qui permet de franchir le fleuve ou ses bras. Anna Moï note à quel point le franchissement d’une rive à l’autre a une dimension symbolique dans toutes les langues qu’elle connaît: «Le bac n’est pas symbole de voyage, mais de rive. [...] En français, en vietnamien ou en anglais [...], la rive est symbole. Elle anticipe une frontière, un au-delà où tout serait différent» (55).

Le Vietnam est ainsi doté d’une capacité non seulement de fusion, mais aussi celle de passage d’une rive à l’autre, soit de rencontre, d’initiation, de changement, de renaissance et d’union, «un au-delà où tout serait différent» (55). Il est aussi le lieu de la fécondité, donc celui de la renaissance et également celui

de la littérature. En effet, il est matrice de littérature et de légendes, révélation de l'être à sa propre unité dans la pluralité, révélation aussi d'une identité avec l'autre, qu'il permet de rencontrer et de reconnaître.

Pour finir, on comprend mieux que le pays évoqué reste, doive rester, sans nom. Il désigne d'une part une entité territoriale dotée d'identités multiples et inassignables à l'une seule d'entre elle pour Anna Moï. Nommer un lieu revient à lui assigner une identité, née dans l'Histoire référencée à un moment de l'Histoire. Or Anna Moï parle d'un territoire qu'elle ne nomme pas parce que sans doute ne tranche-t-elle pas entre Vietnam et Indochine, le pays tel qu'il est devenu et celui de son enfance, de celle de Duras. Il est bien autre chose pour elle en somme qu'un territoire, une entité étatique dans l'Histoire, mais un lieu recomposé dans les mémoires de deux femmes, et une création littéraire, avant d'être un point sur une carte. Si le pays doit rester sans nom c'est aussi que ce pays sans nom est bien déterritorialisé dans les œuvres et les imaginaires de deux femmes, pays autour duquel elles se retrouvent, se rejoignent, se rencontrent. À ce titre l'anonymat dépasse la fracture historique et rend possible ce dialogue apaisé avec l'autre, sans oubli du passé.

Finalement, il apparaît que le pays sans nom est la littérature, car elle le fait exister ailleurs que sur un territoire donné. Il est aussi et conséquemment une langue dans laquelle nous naissons, vivons, aimons et à qui l'écrivaine doit de dépasser ses propres fractures. Pour Anna Moï, comme le suggère l'extrait d'une conversation de Duras avec Xavière Gautier, qu'elle cite dans son propre livre, le pays sans nom, pays littéraire s'il n'en fut jamais, résout la contradiction de la déchirure coloniale qui l'a privée de la réalité physique de son pays natal:

Marguerite D. ne revint pas au Viêt-Nam. Le pays sans nom de ses livres resta la seule terre authentique qu'elle eût connue. La terre éternelle qu'elle recréa à l'infini.

MD – Moi, je n'ai pas de pays natal; je ne reconnais rien ici autour de moi, mais le pays où j'ai vécu, c'est l'horreur. C'était le colonialisme et tout ça, hein?

X.G. (Xavière Gautier): C'est ça.

M.D. – Et je pense que c'est une revanche de ça. Le pays natal s'est vengé (Duras & Gauthier cité en Moï 2017: 135).

C'est enfin la fracture entre deux langues que répare le livre d'Anna Moï, dont la langue maternelle est le vietnamien mais qui a choisi d'écrire en français un pays natal dont l'âme se fond avec la France de l'homme aimé et qui est aussi partie d'elle.

Bibliographie citée

Boris, C. (2020): *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris: Odile Jacob.

- Bùi Xuân, Bảo (1972): *Le roman vietnamien contemporain. 1925-1945*. Saigon: Tu Sach Nhan-Van Xa-Hoi.
- Cyrulnik, B. (2020): *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris: Odile Jacob.
- Duras, M. (1950): *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1964): *Le Ravissement de Lol. V. Stein*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1966): *Le Vice-Consul*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1975): *India Song*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1984): *L'amant*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1989): *L'Éden Cinéma* (1971). Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1991): *L'amant de la Chine du nord*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. & Gauthier, X. (1974): Quatrième entretien. *Les parleuses*. Paris: Minuit.
- Liman-Tnani, N. (2013): *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté, ou la douleur de l'écriture et de la lecture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Kocevar, Savannah. (2021): Tracer sa voie/x: une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras. *Littératures*. Tiré de Tracer sa voie/x : une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras | Request PDF (researchgate.net). (Consulté le 15/03/2022).
- Merlin-Kajman, H. (2016): *L'animal ensorcelé; traumatismes, littérature, transitionnalité*. Paris: Ithaque.
- Moï, A. (2004): *Riz noir*. Paris: Gallimard.
- Moï, A. (2006): Anna Moï: "écrivains expatrides". Manifeste pour une dialogue transculturel. Tiré de http://www.centrenationaldulivre.fr/spip.php?page=imprimersans&id_article=830. (Consulté le 15/09/2013).
- Moï, A. (2006): *Espéranto, désespéranto. La francophonie sans les Français*. Paris: Gallimard.
- Moï, A. (2006 [2005]): Francophonie sans Français, par Anna Moï en occultant la diversité ethnique de ses écrivains, la France réduit le rayonnement de sa langue. *Le Monde*. Tiré de https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/11/24/francophonie-sans-francais-par-anna-moi_713838_3232.html. (Consulté le 05/06/2021).
- Moï, A. (2018 [2017]), *Le pays sans nom. Déambulations avec Marguerite Duras*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Nguyen, G.-H. (2018): *La Littérature vietnamienne francophone (1913-1986)*. J. A. Yeager (Préface). Paris: Classique Garnier.
- Selao, Ch. (2011): *Le roman vietnamien francophone*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

«JE M'INSINUE, VISITEUSE IMPORTUNE, DANS LE VESTIBULE DE CE PROCHE PASSÉ»¹ : LE DEVOIR DE LA MÉMOIRE D'ASSIA DJEBAR

Francesca Todesco*

Notre lecture parcourt quelques fragments de ce qu'on peut appeler l'«écriture-voix» d'Assia Djébar à travers les portraits et les paroles au féminin de la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement* tirée du recueil homonyme paru en 1980: des jeunes femmes marquées par leur participation à la lutte pour l'Indépendance y traduisent par leur langage sensuel et tragique la mémoire d'une expérience coloniale inscrite dans leur corps.

Mots-clés : Assia Djébar, écriture-voix, femmes, colonialisme, *ut picturapoesis*

« *Je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé* » : Assia Djébar's Duty of Memory

Our reading explores a few fragments of what can be called Assia Djébar's writing-voice through the feminine portraits and words of the story *Femmes d'Alger dans leur appartement* from the homonymous collection (1980): young women, marked by their participation in the struggle for independence, translate through their sensual and tragic language the memory of a colonial experience inscribed in their bodies.

Keywords: Assia Djébar, Writing-Voice, Women, Colonization, *Ut Picturapoesis*

Introduction

Nous proposons une brève réflexion sur la représentation de la mémoire coloniale à travers l'œuvre de l'écrivaine et cinéaste algérienne Assia Djébar (1936 - 2015). Intellectuelle entre deux cultures, «femme de cœur et d'engagement qui a choisi d'habiter magnifiquement la langue française» (Chirac s. p.) et écrivaine à l'écoute des histoires secrètes, souvent comblées de mutismes et de censure, de son peuple, Djébar a accepté en tant qu'historienne le défi de réécrire l'histoire de son pays, colonisé et blessé. Notre étude parcourt de manière transversale

* Université de Udine.

1 Djébar 1985:17.

son écriture sonore et imagée dans le but de mettre en évidence la valeur engagée de sa «*prise de parole*» (Djebar 1999 a: 7), provocatrice et dérangeante en défense de l'univers des femmes. Nous analyserons quelques fragments de son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, et la nouvelle éponyme en particulier: un 'langage de l'ombre' qui fait retentir «le chant, la lamentation, l'incantation par la voix seule libérée» (75) de tout un monde limité dans l'espace et immobilisé dans «l'asphyxie du corps» (75). Nous montrerons comment la mise en scène de cette voix 'libérée' est l'effet immédiat des sentiments qu'elle relate: lieu d'une stylisation émotive diffuse qui émerge à travers les nombreuses connotations d'un riche tissu rhétorique. Nous suivrons aussi le parcours tracé par cet *ut pictura poesis* qui multiplie le sens des discours rassemblés dans l'œuvre: une analyse qui nous permettra d'identifier dans le renvoi au monde des *Femmes d'Alger* de Delacroix, situé à l'entrée de la «*nuît coloniale*» (Djebar 2002: 259), le point de départ de ce dialogue entre littérature et peinture qui, pour Djebar, trouve dans l'«*univers complètement transformé*» (259) des femmes de Picasso la projection heureuse de l'avenir féminin souhaité.

Le français, langue de l'Autre, langue de la libération

«La langue française est venue nous coloniser. Maintenant, c'est à nous de la coloniser» (cité in Achour 183). La romancière Malika Mokeddem, jouant sur la polyptote verbale autour du mot "coloniser", superpose les deux univers référentiels de la "langue" et de la "colonisation" dans un rapport de justification mutuelle. Dans ses romans, Mokeddem déclare ouvertement sa préférence pour la langue française, langue de l'Autre qui lui a été imposée mais qui lui permet de raconter le malaise enduré à l'intérieur d'une société patriarcale douloureusement arriérée point de vue des droits des femmes. Ayant vécu dans l'univers colonial, elle s'est imprégnée, dans une sorte de mimétisme, de la culture et des usages des Français et elle exprime par le biais de ses personnages son besoin de s'extraire de l'Algérie, de son climat étouffant, de la chape de plomb qui pèse sur les femmes, cadennassées et le plus souvent résignées et passives. Elle en donne un témoignage dans l'un de ses romans: «Plus je grandissais plus le vide du désert me serrait à la poitrine, à la gorge. A scruter ce néant immuable, ses paysages fossilisés qui cernaient notre pauvreté, la brutalité des traditions, j'avais parfois des crises de désespoir à en crever tant il me paraissait impossible que je puisse jamais décamper de là. Leur échapper» (Mokeddem 124).

Et, couramment utilisée, la langue "étrangère" est adoptée et remplace chez elle la langue maternelle: langue nourricière, langue des affects, elle façonne

par un processus d'innutrition, la formation de sa personnalité, ses choix, sa pensée, ses sentiments et la représentation qu'elle a d'elle-même:

en Algérie les hommes aimés me disaient "je t'aime" en français. Les rares fois où nous nous essayions à l'arabe nous pouffions de rire tant nos mots nous semblaient inadaptés au langage des amants. [...] Finalement, c'est peut-être ça être d'une langue: ne pas pouvoir dire «je t'aime» dans une autre. Fût-elle celle tétée avec le premier lait (Mokeddem 169-170).

En revanche, pour la romancière et cinéaste algérienne Assia Djebar, auteure d'une œuvre variée dont l'unité s'est constituée autour du problème de la quête identitaire et de la dénonciation de la condition féminine, l'utilisation de la langue française est vécue comme un voile: un signe d'ambiguïté qui ravive la blessure ancestrale et qui tourmente en profondeur l'être. Pour cette fille de l'Algérie coloniale, élevée dans une famille engagée dans la Résistance contre les Français et impliquée très jeune dans la guerre de libération, l'éloignement de la langue maternelle signifie la perte d'une partie de soi-même.

L'arabe était une «langue étrangère en Algérie» (s. p.), rappelle Jacques Derrida dans un article paru dans *Le Matin d'Alger*, en remarquant que, pendant la colonisation, dans son lycée à Alger l'arabe était une langue optionnelle; une réelle méfiance concernait les langues arabe et berbère, et c'était une méfiance qui alimentait les différentes formes de censure coloniale. La maîtrise d'une langue présuppose l'appartenance à une culture et à un monde qui s'expriment dans cette culture: l'aliénation coloniale dans les années de la lutte pour l'Indépendance ou immédiatement successives² se manifeste sensiblement au Maghreb dans le rapport du colonisé avec la langue de l'Autre, le français, langue des conquérants et des colonisateurs.

Cependant, chez Djebar c'est un français bouleversé en son sein: truffé de jeux d'images et de sons, il introduit l'oralité et l'imaginaire de la langue d'origine, arabe ou berbère. Djebar exploite la fracture linguistique provoquée par le colonialisme: elle l'intériorise et la dépasse, en renversant le rapport problématique avec la langue dominante. En partant de la considération de la relation conflictuelle avec le Français, elle exploite les possibilités que la langue française peut lui offrir. Car le français, langue de l'Autre, est aussi le français de la libération, de l'émancipation, langue qui ouvre une brèche dans l'espace clos des harems. Dans un métissage linguistique audacieux, la langue de la pensée se mêle au langage du corps et de l'âme.

2 Se situant entre modernité et post-modernité, Djebar appartient à une génération d'écrivains qui, au point de vue linguistique, a connu et vécu le passage du bilinguisme diglossique, au pouvoir acculturant, qui caractérise la littérature des années immédiatement successives à l'Indépendance, à un plurilinguisme, admis et assumé, qui se manifeste dans le mélange textuel des différents codes linguistiques.

La parole d'Assia Djébar – «en flots nourris de délivrance» (Djébar 2002: 62) – bien que tendue vers la description, devient alors bientôt débordante de signifiés, parfois insaisissable, toujours capable de tirer de la réalité qu'elle raconte un élan libérateur et un goût d'exploration, une suspension et une ouverture de sens infinies. Envoûtée par la «beauté des mots» français (Djébar 1999 b: 29), savourés alors qu'elle était jeune lycéenne grâce aux vers et aux sons soyeux de la poésie de Baudelaire, scandés par la voix mélodieuse de sa professeure, Assia Djébar utilise la langue française pour faire résonner un parcours intime consacré à l'écoute de ses compatriotes algériennes, suffoquées par les structures millénaires d'une société dominée par le pouvoir masculin ou combattantes courageuses victimes de l'expérience de libération nationale. «Les voix chuchotées de ces femmes ont tressé notre sens de l'Histoire» (Djébar 2002: 257), note l'écrivaine, entre admiration et compassion pour les femmes dont elle se fait la porte-parole.

Des voix proférées “sous le masque”: narrer pour “dévoiler”

L'interrogation sur le sens et l'identité linguistique qui accompagne l'engagement artistique d'Assia Djébar apparaît dès l'*Ouverture* de son recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement*³, où l'on débat et examine le problème de la langue: coffret de mémoires personnelles et collectives et enveloppe qui resserre tant d'impénétrables silences, mais aussi lieu d'ambiguïté et de perte identitaire: «Je pourrais dire “nouvelles traduites de...”, mais de quelle langue? De l'arabe? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin; autant dire d'un arabe souterrain» (7).

Une hypallage transfère à la langue arabe une suite de déterminants idéalement et sémantiquement référés à l'univers féminin dont on célèbre la centralité tandis que, rythmée par la modalité de l'hypothèse et de l'interrogation, l'identification du genre littéraire – nouvelles – se complète par un renvoi à l'idiome maternel traditionnel, l'arabe, d'où naît, en traduction, la langue française. Et à la connotation diastatique – populaire – de cet arabe s'accompagne la reconnaissance d'une équivalence entre le monde des femmes auquel on donne la parole et l'obscurité du secret qui les enveloppe, en tant que femmes arabes. Car il n'est pas question – argumente l'auteure tout de suite après – d'un «son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali» (7): ce qui unit et donne un sens au dis-

³ Assia Djébar publie son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* en 1980 aux éditions des Femmes. Enrichie de la nouvelle “La nuit du récit de Fatima”, l'œuvre est rééditée aux éditions Albin Michel en 2002.

cours qu'elle entame c'est toujours ce «timbre féminin» de voix proférées «sous le masque»: «Langue desquamée, de n'avoir jamais paru au soleil. D'avoir été quelquefois psalmodiée, déclamée, hurlée, théâtralisée, mais bouche ouverte et yeux toujours dans le noir» (8). Consciente de la valeur audacieuse et provocatrice de sa prise de parole, l'écrivaine scande, dans une opposition éloquente, d'une part une riche isotopie sémantique sonore, d'autre part différents traits sémiques de cet univers intime du silence que son imaginaire conjugue à l'unisson avec la dimension de l'obscurité.

Et c'est dans le noir des couloirs liquides du hammam que retentissent les voix des quatre amies Sarah, Baya, Sonia, Anne, protagonistes de la nouvelle éponyme *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui, entre modernité et post-modernité de la littérature maghrébine d'expression française, signe la maturité de l'écrivaine.

Dans le «mystère de cet univers d'eau souterraine» (97) – où une lamentation grave modulée par une inconnue aux yeux absents se mêle aux larmes d'«une tendresse défaite» (103) et aux «sanglots longs, ininterrompus, intérieurs» (111) d'autres femmes, aux plaintes tristes «fredonn(ées) d'une voix de contralto» (96) et aux «criaillements continus des enfants» (101) –, un accident survient et Fatma, la porteuse d'eau, est transportée d'urgence à l'hôpital pour être opérée. Rythmé par des refrains d'angoisse et de douleur, théâtralisés par l'éthos de l'énonciation même, un “diwan”⁴ scande la mémoire douloureuse de la vieille dame qui, entre les larmes, voudrait chanter l'espoir («Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte, qui m'emporte ...» [...]. J'étais, j'étais la mariée de l'aurore du monde ... Porteuse d'eau, porteuse d'eau pour finir, dans des trous fumant de vapeurs...[...] Je suis – qui suis-je? – je suis l'exclue », 109-117). Un riche parcours de glissements sémantiques répétés explore et valorise l'idée de “parole” par laquelle la femme exprime et connote les drames de sa vie («[...] je circule, moi la femme, toutes les voix du passé me suivent en musique, chant heurté, cris cassés, mots en tout cas étrangers, voix multiples trouant la ville à midi métamorphosée ...» (110) tandis qu'un méta-discours somptueux et imprévisible, parfois surréel, paraît lui-même fluctuer dans les espaces vécus par le corps de la protagoniste: dans les couloirs liquides de son travail quotidien interminable, dans les artères de la ville traversées par l'ambulance qui la transporte fiévreuse jusqu'à l'intérieur de l'hôpital, dans la

4 Du persan “divān” ou de l'arabe “dīwān”, le mot signifie “registre” ou “livre”. En littérature, il désigne un recueil de poèmes d'un même auteur, réunissant *qasida* (compositions poétiques arabes ou du monde islamique) et fragments divers. Chantés ou mis en musique, remarquables pour leur force inspiratrice, ces poèmes étaient composés et recueillis dans les cours impériales de différents sultanats.

«chambre comme des tortures » (112), sous les yeux aux longs cils de la chirurgienne, «le bas du visage voilé» (112). Comme dans une grande métaphore, le langage des discours des héroïnes mime la nature glissante et l'étroitesse des espaces qu'il parcourt et trouve ses références comparatives dans les milieux qu'il évoque.

Fatma – “femme musulmane” comme l'indique son nom berbère renvoyant au lien émotionnel qui lie les femmes à leur univers culturel et social – se trouve dans un état de demi-inconscience ; dans son délire onirique, elle mêle ses réflexions sur le monde féminin, nées de ses longues années d'écoute des histoires des baigneuses au hammam, au récit de sa vie – du mariage imposé à l'âge de treize ans à la fuite et à l'entrée au bain, avec «une carte» et «des clients» (116) – et à la narration de quelques moments de la guerre de libération. Et le retour en arrière renvoie au souvenir d'«une plaine vert» (115), parcourue au cours de sa fuite dans la nuit: une terre « opulente que le Français avait autrefois saisie après la venue d'hommes de loi et de gendarmes... » (115). Elle se rappelle ensuite les «fêtes de l'Indépendance: maisons ouvertes, rues en joie, je sors, je me crois libre. Mon visage dans une vitrine: “vieille, je suis vieille... et j'ai faim!” » (116-117).

Modalisées et actualisées par la répétition de l'instance énonciative à la première personne, les propositions coordonnées s'enchaînent dans un crescendo émotionnel qui n'est qu'une progressive manifestation de déception: les sentiments joyeux pour la libération conquise s'estompent dans la constatation amère et émue d'un corps vieilli et privé d'alimentation. Et cela est emphatisé par le mouvement affectif explicité par la tonalité exclamative et par la mise en perspective de l'idée de liberté exprimée par le verbe modalisateur (“je me crois”). Inscrite à l'intérieur d'une énonciation empreinte d'une intense affectivité, l'exclamation que lui suscite son aspect (mon visage dans une vitrine»), rapportée à la forme directe (“vieille, je suis vieille ...et j'ai faim!”) amplifie dans le texte l'incidence du vibrato de la langue parlée dans la trame grouillante de vie du récit.

Ce rappel du passé est pour Fatma l'occasion de revivre aussi la douleur de sa rencontre avec un paysan, dans la Casbah en révolte: «On le cache. Il parle. Il est de mon douar, il connaît la tribu telle, la fraction telle...» (117). C'est par le biais d'une syntaxe coupée, asyndétique, pressante, dans un style de notation visant à rendre compte sans aucune nuance subjective de la réalité immédiate, qu'on traduit alors « le froid dans (le) cœur» (117) qui saisit Fatma à qui ce compatriote raconte l'histoire tragique de son père, Amar le légionnaire, «l'un des premiers collaborateurs tués, dès le début de la guerre... On l'a trouvé égorgé dans un fossé...» (117). La voix de Fatma est une «voix incertaine et qui souffre, et qui souffle d'avoir à se chercher» (111), ainsi que s'exclame l'ins-

tance narratrice; et l'isotopie sémantique de la souffrance s'enrichit d'une expression que le parallélisme phonique de l'allitération (souffre/souffle) met en évidence et lie à l'acte tourmenté et haletant, peut-être irrité, d'une recherche personnelle difficile.

Musical, le discours fragmenté et chargé de résurgences personnelles de Fatma fait émerger «une souffrance trop ancienne» (108): un passé qui est un lourd bagage dont on voudrait s'éloigner, ainsi que l'indique l'expansion hyperbolique d'analogies connotant le long discours qui, déclamé pendant son voyage en ambulance, amplifie l'idée de détachement, d'anéantissement, de perte de toute sa vie: «des mots-fœtus à jamais engloutis», «des mots évaporés», «des mots seuls, mots de préhistoire, mots informes», «mots perdus», «mots en tout cas étrangers». Une pluralité d'éléments lexicaux synonymiques ponctue les séquences de la prose poétique de ce long «diwan de la porteuse d'eau», amplifications d'une insistance narrative explicite: une *expolitio* qui souligne la mémoire forte d'une douleur vivante et aussi la volonté tenace de son dépassement.

Et c'est encore l'univers de la souffrance que chante la grande Leila, l'héroïne, la «porteuse de feu», prisonnière pendant la guerre. Par un «français agressif» (119), elle parle de ces corps dévêtus dans les rues, des bras vengeurs devant les chars et de ces jambes écartelées par les soldats violeurs; et elle parle aussi de la fièvre qui ne l'abandonne jamais et de cette bombe qu'elle ressent toujours exploser dans son ventre. Et aussi d'une volonté de combattre qui n'a jamais cessé, jusqu'à son enfermement dans un hôpital psychiatrique, après l'Indépendance. C'est cela qu'elle hurle dans le désordre émotif qui accompagne son engagement axiologique évident: «Je me suis desséchée, je suis mon ombre d'autrefois... Peut-être parce que j'ai trop déclamé dans les tribunaux d'hier, je suis trop souvent entrée en transes publiques et quand les frères applaudissaient, je croyais... (elle rit). Y a-t-il jamais eu des frères, Sarah...dis? ... Toi...» (120).

«Assia Djébar [...] touche au trouble du geste de la «bombeuse», comme se nomment elles-mêmes les jeunes femmes qui transportent et déposent les bombes» (Ali-Benali 244), commente à ce propos Zineb Ali-Benali.

Et Sarah la silencieuse, la tendre Sarah qui s'exprime par la douceur de «son arabe à l'accent de sa région» (119), elle aussi combattante dans la guerre, porte inscrite dans son corps la mémoire de son expérience: une cicatrice bleue au-dessus d'un sein, se prolongeant à l'abdomen, signe d'un répertoire des tortures qu'on n'a jamais vues.

Mais – et c'est là le cri le plus fort d'Assia Djébar – ces femmes qu'on a délivrées du harem, ces femmes qui «ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins» (261), sont retombées, après l'Indépendance, dans une nouvelle prison, faite de la même barrière de silences et de tabous dont elles

s'étaient pour un moment libérées. Les interdictions de toujours ont reconstruit «les ancestrales barrières» (262), dans l'oubli des chairs féminines meurtries. «Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui auriez dû libérer la ville... Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace...» (118), se souvient Sarah dans l'angoisse et la déception d'un questionnement sans réponse.

«Nous nous sommes précipités sur la libération d'abord, nous n'avons eu que la guerre après» (125), se plaint-elle encore, rêvant à des générations de femmes et s'imaginant les avoir toutes rencontrées et accompagnées. Pour les femmes, la violence de la guerre se prolonge en temps de paix, dans tant de silences coupables et tant de lourdes complicités tacites: «la guerre nationale n'avait pas duré sept ans, mais se prolongeait au moins de soixante-dix autres années» (84), note le peintre-poète préoccupé pour la santé de Leïla qui, plongée dans «les images flottantes de son cauchemar» (86), croise les regards de ses aïeules disparues pleurant sur «sa mémoire défait» (86). Toujours animée par sa passion politique, Leïla n'a jamais renoncé à s'engager dans la propagande, même après la guerre, et ses paroles enflammées et tragiques, retentissent virulentes dans la prose du «diwan des porteuses de feu» que Djébar lui consacre; et elles sont accueillies par l'apostrophe compatissante et la caresse sensuelle de son amie Sarah qui, désenchantée et résignée, n'arrive pas à lui manifester ce tourbillon de tendresse qui reste caché dans son cœur pétrifié.

Aucun voile, aucun silence ne doivent en revanche mettre fin aux voix réprobatrices de l'horreur du viol qui, tout de suite après la guerre, avaient pour un moment uni la collectivité algérienne. Et la résonance scandaleuse des violences dont ces femmes combattantes ont été les victimes expiatoires ne doit pas être engloutie par la chape d'arguments tabous millénaires, ainsi que s'exclame Assia Djébar dans la postface à son recueil: «Comme si les pères, frères ou cousins disaient: "Nous avons bien assez payé pour ce dévoilement des mots!"» (262).

De Delacroix à Picasso: de la pénombre à la lumière, un *ut pictura poesis* d'espoir

Dans cette longue postface, intitulée «Regard interdit, son coupé», Djébar décrit le moment dans lequel Delacroix, débarqué le 25 juin 1832 à Alger pour y découvrir l'Antiquité, entre dans le harem d'un ancien patron de barque de course» (238), un *raïs* d'avant 1830. Au bout d'un «couloir obscur» (243), le regard du peintre français pénètre dans un espace sans issue (243) et y découvre l'«univers réservé» (238) de quelques femmes algériennes isolées et cloîtrées, en plein XIX^e siècle: une image interdite au voyageur occidental qu'il traduit dans

sa toile en y exaltant – surtout dans la version réalisée pour le Salon de 1849 – le sens latent: le caractère irréel d'une lumière qui fait «mieux apparaître ce que l'ombre recèle» (p. 242). Comme l'armée française avait pénétré la ville d'Alger deux ans auparavant, Delacroix, à l'entrée de la «nuit coloniale» (259), pénètre par son regard l'intérieur sacré de la maison musulmane. Le geste conquérant du regard pénétrant s'approprie l'intérieur indigène. Mais c'est une profanation qui lui permet de raconter surtout l'action et le drame du regard volé et de l'interdiction: il nous permet de regarder ces femmes secrètes, enveloppées dans «une pénombre de luxe et de silence» (243), pour nous rappeler qu'à ce regard nous n'aurions pas droit. De même, Assia Djébar s'approprie de l'espace de l'interdiction et sa parole, en s'insinuant dans la pénombre – «menace invisible, omniprésente» (242) – de tant de vies, devient une théâtralisation hardie et furtive de tant de silences: comme une «coulisse inattendue» (243), elle nous implique dans l'écoute d'histoires que nous n'aurions pas dû écouter. Écouteuse qui «emmagasine images et sons pour les traduire dans son langage d'écrivaine» (Gauvin 55), Djébar, comme Delacroix, part d'une absence, d'un interdit, car «l'écriture est toujours là où manque la voix» (Leopold 143): dans le «silence étrangement visible» et dans «le son coupé de ces prisonnières dans leur propre maison» (141).

La parole féminine conquise pendant la révolution est à nouveau en danger d'être coupée et c'est ainsi que, par un *ut pictura poesis* qui amplifie et actualise le sens de sa parole et de son engagement, Djébar découvre ensuite dans les formes et les couleurs de la peinture de Picasso l'expression manifeste de la recherche, toujours en cours, de la «libération concrète et quotidienne des femmes» (Djébar 2002: 263) souhaitée.

Dans les quinze toiles et deux lithographies, portant le même titre, réalisées par le peintre espagnol alors que débutait la guerre de libération en Algérie, la porte du harem représentée par Delacroix est grande ouverte: la lumière y entre ruisselante et les femmes, sinueuses et vitales dans le mouvement libre de leur danse, renaissent à leurs corps, dépassant toute mémoire douloureuse. Elles y apparaissent «dévoilées» – «à l'exception de la reine dont les seins éclatent néanmoins» (260): complètement nues, en somme, comme le veut l'étymologie arabe du mot que Picasso évoque en exaltant la vérité du langage courant qui, en arabe, désigne les «dévoilées» comme des «dénudées». Et si une femme demeure «hermétique, olympienne, soudain immense», elle est «un roc de puissance intérieure» (260) et s'impose toujours dans un espace ouvert.

C'est à cette libération qu'on s'attend: à «un bonheur totalement nouveau», inscrit en lignes audacieuses comme «une prescience qui devrait, dans notre quotidien, nous guider» (260), déclame Assia Djébar d'une voix, exhortative et impérative à la fois, remplie d'espoir.

Bibliographie citée

- Achour, Ch. (1999): *Noûn, Algériennes dans l'écriture*. Paris: Séguier.
- Ali-Benali, Z. (2017): Corps oubliés, corps insurgés, le surgissement des corps dans les révolutions arabes. *Èrès/«Chimères»*, II, 92, pp. 237-246.
- Chirac, J. (2005, 17 juin): *Communiqué à la suite de l'élection de l'écrivaine Assia Djebar à l'Académie française*. Paris. Tiré de <http://assiadjebar.canalblog.com>. (Consulté le 20/06/2021).
- Derrida, J. (2007, 21 novembre): L'anti Macias : Moi, l'algérien, *Le Matin d'Alger*, s. p.
- Djebar, A. (1985): *L'Amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel.
- Djebar, A. (1999): *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.
- Djebar, A. (2002): *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel.
- Gauvin, L. (2010): Les femmes-récits ou les déléguées à la parole. In W. Asholt, M. Calle-Gruber & D. Combe (Éds.), *Assia Djebar. Littérature et transmission* (pp. 55-66). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Imalhayene, F.-Z., (1999): *Le Roman maghrébin francophone : entre les langues et les cultures: quarante ans d'un parcours: Assia Djebar 1957-1997*. Thèse de doctorat. Montpellier III: Université Paul Valéry.
- Leopold, S. (2010): Figures d'un impossible retour. L'inaccessible Algérie chez Assia Djebar. In W. Asholt, M. Calle-Gruber & D. Combe (Éds.), *Assia Djebar. Littérature et transmission* (pp. 141-156). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Mokeddem, M. (2005): *Mes hommes*. Paris: Grasset.

THÉÂTRE ET CINÉMA

L'AFRIQUE TRAUMATIQUE DE CLAIRE DENIS DANS *CHOCOLAT* (1988)

Delphine Robic-Diaz*

Dans son premier long-métrage de fiction, Claire Denis traite le passé colonial français au Cameroun grâce au personnage d'une jeune femme, France, qui se remémore son enfance africaine avec ses parents et son *boy* Protée. Quel regard porter sur l'Histoire quand elle vous traverse et vous marque jusque dans votre chair?

Mots-clés: cinéma, postcolonialisme, Afrique, mémoire, traumatisme

African Trauma by Claire Denis in Chocolat (1988)

In her first motion picture, Claire Denis chooses to deal with the French colonial past in Cameroon through the memories of a young woman, France, who reminds her African childhood with her parents and her *boy* Protée. How do you deal with History when it runs through you and marks you in your flesh?

Keywords: Movie, Postcolonialism, Africa, Memory, Trauma

Introduction

Le cinéma colonial français est un genre qui a cessé d'exister depuis la décolonisation (de 1954 à 1962 suivant les territoires), remplacé idéologiquement par un cinéma postcolonial qui se saisit du sujet en tentant de le traiter de manière altruiste (voire nostalgique, voire repentante). Prisonniers des mêmes aires géographiques et des mêmes rapports sociaux entre Blancs colonisateurs et populations de couleur colonisées, les récits filmiques postcoloniaux vont réactiver, notamment, un certain nombre de clichés et littéralement de "lieux communs" déjà vus dans le cinéma colonial.

Pour autant, chaque territoire possède des caractéristiques narratives et esthétiques propres liées à tout un système symbolique: l'Indochine, qui se solde par une défaite militaire française de mauvaise mémoire, sera davantage traitée comme une disparue romantique (à l'image de *Indochine* de Régis Wargnier,

* Université de Tours.

1992, Oscar du Meilleur Film Étranger); les représentations du Maghreb colonisé, focalisées autour de l'Algérie et sa " guerre sans nom " (pour reprendre le titre d'un documentaire qui lui est consacré, en 1992, par Bertrand Tavernier et Philippe Rotman) sont davantage des scénarios de déchirements familiaux; quant aux films sur l'Afrique subsaharienne, de loin les moins nombreux puisqu'ils ne font écho à aucun conflit ouvert à l'inverse des deux précédents, ils posent une altérité irrémédiable dans le contraste même des couleurs de peau, la contradiction entre le Noir et le Blanc est d'une telle évidence chromatique, avant même d'être politique, que ces films sont finalement ceux qui traitent le plus frontalement du rapport de force en situation coloniale¹.

Chocolat (1988) de Claire Denis est l'un de ces films rares qui aborde, à l'ère postcoloniale, la thématique de la conquête, de l'occupation et de la cohabitation des Noirs avec les Blancs en Afrique subsaharienne. Il s'agit là du premier long métrage de fiction écrit et tourné par la réalisatrice française. Comme elle le dit dans une interview:

Je devais rendre quelque chose. Le Cameroun m'avait appris tant de choses quand j'étais une petite fille, une plus grande fille, que, au moins, je devais lui rendre quelque chose. Donc c'était plus difficile d'aller y faire un film en brouillant un peu la bio. Je me disais, si je ne commence pas mon travail au Cameroun, je ne pourrai pas être cinéaste. C'était tellement imprégné en moi, les odeurs, la façon de vivre, la façon de manger... J'avais traversé tous les États-Unis avec Wenders pour *Paris-Texas* et je me sentais vraiment une étrangère. C'était des paysages de cinéma vraiment qu'on traversait, tous les westerns... Je me disais que j'étais une vraie intruse là-dedans, alors que peut-être j'avais besoin de rendre à ces paysages camerounais un petit peu de mon regard, des images qui étaient restées en moi pour toujours (Gesber s.p.)².

1 Une filmographie exhaustive du cinéma postcolonial français de long-métrage fiction consacré à l'Afrique (réalisations post-1960) est proposée parmi la liste des sources de cet article (le présent texte étant consacré au film *Chocolat* de Claire Denis, film postcolonial français de long-métrage fiction se déroulant en Afrique subsaharienne, nous avons donc limité la filmographie aux supports tournés à la même époque et dont le récit se situe dans la même aire géographique).

2 Il n'existe à ce jour qu'un seul ouvrage collectif portant sur l'œuvre de Claire Denis (*Le Cinéma de Claire Denis ou l'énigme des sens*, cf. liste des sources). Celui-ci aborde les films de la réalisatrice sous un angle narratologique et esthétique qui n'est pas le nôtre dans le présent article. Quant à l'ouvrage de Cédric Mal (également en liste des sources), *Claire Denis, cinéaste à part et entière...*, il s'agit davantage d'un essai de cinéphilie que d'un ouvrage scientifique.

L'essentiel des références listées du présent article repose donc sur une confrontation de sources primaires audiovisuelles (des entretiens accordés par Claire Denis notamment dans les émissions radiophoniques culturelles d'Olivia Gesber) avec des œuvres cinématographiques: les films de Claire Denis portant sur l'Afrique (trois réalisations à ce jour, listées parmi les sources audiovisuelles), ainsi que le portrait documentaire réalisé par Sébastien Lifshitz (*Claire Denis, la vagabonde*). L'analyse filmique du discours spécifique tenu par la cinéaste sur l'Afrique coloniale qui est développée dans cet article s'inscrit dans la perspective croisée des études cinématogra-

Pour son premier film, la cinéaste choisit de s'inspirer de son enfance africaine dans les années 1950, elle, qui, fille d'un administrateur colonial, a grandi jusqu'à l'âge de 14 ans en sillonnant les territoires ultramarins (le Cameroun surtout, mais aussi la Somalie, le Burkina Faso et Djibouti) au gré des affectations de son père. *Chocolat* est donc un récit autofictionnel dont le personnage principal, prénommée de manière directe et ultra symbolique, France, se déploie en deux temporalités: le présent, où adulte, ses souvenirs refont surface au gré d'un retour aux sources en Afrique, et le temps du *flash back* mettant en scène son enfance aux côtés d'un trio de personnalités emblématiques, sa mère Aimée, son père Marc et leur *boy* Protée. La mère, Aimée (Giulia Boschi), femme au foyer d'un domaine du bout du monde, incarne l'appropriation territoriale, le colonialisme ; son père, Marc (François Cluzet), explore inlassablement le territoire, et par cette constante (re)conquête, personnifie le processus de colonisation ; quant à Protée (Isaach de Bankolé, futur acteur fétiche de la réalisatrice), il est ce corps noir qui progressivement s'impose comme altérité consciente aux côtés de l'enfant et de ses parents.

Lorsqu'elle écrit et tourne son film, à la fin des années 1980, Claire Denis s'inscrit dans les tropes coloniaux autant qu'elle les contourne pour porter son regard sur un autre horizon qui dépasserait le manichéisme engagé par la confrontation du Noir et du Blanc à l'écran. France est la clef de cette dynamique, non seulement parce que sa nature d'enfant ne relève finalement d'aucun genre, elle est juste enfant vivant au quotidien les routines d'une situation d'exception comme l'est une enfance africaine pour une petite Française, mais également parce que sa présence à l'écran est double ce qui permet de tirer un pont entre l'époque coloniale et l'époque contemporaine. Le rapport à l'Afrique propre au cinéma de Claire Denis serait donc moins un rapport féminin qu'un rapport personnel: il faut que France puisse revenir en Afrique, comme Claire Denis, elle-même le fait. France est le fil rouge qui traverse les espaces et le temps, finalement davantage héritière de son père dans son nomadisme exploratoire et sensible (comme le prouve le carnet de croquis de Marc qu'elle garde presque pieusement avec elle lors de son retour), que de sa mère et de sa vaine sédentarité d'apparat. A l'image du film, à l'image de la réalisatrice, France porte un regard songeur et apaisé sur un environnement qui n'est plus le sien, mais dont le souvenir, pour toujours, lui appartient.

phiques et audiovisuelles et des études en histoire des représentations (discipline fondée par Marc Ferro et théorisée dans son essai, *Cinéma et Histoire* dès 1977). Ce type de traitement est à notre connaissance inédit pour aborder l'œuvre de Claire Denis.

Le féminin à l'écran dans *Chocolat*: mise en perspective

Dans *Chocolat*, l'Afrique n'est pas une terre étrangère, elle est un monde étrange, occupé par des figures féminines et enfantines, Aimée et France, et dans cette domination du féminin à l'écran transparait un élément de fragilité, sans doute de faiblesse et donc de remise en cause du pouvoir blanc s'il vient à être incarné par une femme et plus encore par une enfant. Ce n'est plus une force virile qui s'impose, c'est une autorité moins légitime, plus séductrice et affective, qui ne s'exerce d'ailleurs pleinement qu'en l'absence de l'homme parti croquer les paysages arides au fil de ses tournées administratives. Si *Chocolat* est empreint de féminité, c'est aussi celle de sa réalisatrice qui s'exprime à travers ses personnages, spécialement celui de France qui lui permet de porter à nouveau son regard d'enfant sur le Cameroun et ses habitants. On peut d'ailleurs noter que les deux actrices choisies pour interpréter France (Cécile Ducasse quand elle est enfant et Mireille Perrier quand elle est adulte) ont des physiques graciles et des voix rauques assez proches de ceux de Claire Denis qui viennent renforcer la dimension autofictionnelle du film.

Le féminin comme indice de l'instabilité et de l'effondrement prochain du colonialisme était déjà l'un des tropes du cinéma français avec la légendaire Antinéa de *L'Atlantide* (1917 version muette par Jacques Feyder ou 1932, version multilingue par Georg B. Pabst), la métisse Tih Minh dans le serial éponyme de Louis Feuillade (1918-1919) ou encore la célèbre *Princesse Tam Tam* incarnée par Joséphine Baker (Edmond T. Gréville, 1935), mais aucune de ces identités n'étaient celles d'une Française, uniquement celles de femmes "exotiques" qui par leurs charmes bouleversent le quotidien des héros blancs. Il faut attendre le cinéma postcolonial de la fin des années 1970 avec le transgressif *L'État sauvage* de Francis Girod (1978) traitant d'un coup d'état en Afrique subsaharienne et de la manière dont, dans ces territoires de non-droit, l'immoralité règne quelle que soit la couleur de peau, pour voir le premier personnage féminin blanc (interprété par Marie-Christine Barrault) créer le chaos par son union avec un homme politique noir (pour lequel Doura Mané compose un personnage inspiré de Patrice Lumumba).

Chocolat s'inscrit donc dans une nouvelle tendance des films postcoloniaux français, celle d'une relecture du passé colonial au regard du présent. Les liens entre l'Afrique et la France perdurent, mais leur nature reste floue, ambiguë. Claire Denis, à l'inverse de Francis Girod qui adaptait le roman de Georges Conchon, ne cherche pas à choquer. Avec son style lent, contemplatif, qui s'attache surtout aux mises en scènes des corps, elle cherche plutôt à mettre les choses en perspective sans concession, en adoptant justement le regard d'une enfant dont l'innocence comprend l'intégration de réflexes de race. Le person-

nage de la mère, quant à lui, par son omniprésence, abusive et instable, semble surtout perdue dans cette “dernière maison du monde” (selon les mots d’une plaque placée à l’entrée de son habitation par les précédents occupants allemands).

Comme l’annonce l’affiche française du film, le personnage principal est Aimée, Protée se situe en retrait derrière elle, France et Marc ne sont que les adjuvants du récit. Aimée est une incarnation vacillante de la “mère patrie”, non seulement parce qu’elle apparaît, à l’image de sa maison, perdue et isolée, mais aussi parce que l’actrice Giulia Boschi choisie pour le rôle s’exprime avec un accent italien impossible à ignorer... étrange égérie nationale donc que propose ici Claire Denis, comme s’il avait fallu installer cette dissonance pour que le personnage d’Aimée ne puisse jamais symboliquement s’imposer comme une vision de la France et que ce rôle revienne bien à sa fille et à la double temporalité qui la caractérise.

La maison et la cicatrice, deux postures, deux emblèmes, deux histoires

Au sein du couple Dallens, chacun des parents occupe un espace symbolique: Marc est souvent cadré hors de son domicile, notamment dans des plans de demi-ensemble d’étendues désertiques alors qu’à l’inverse Aimée, elle, est majoritairement mise en scène en intérieur, avec profusion de surcadres. Ceux-ci donnent l’impression d’une part que l’espace se referme, s’emboîte littéralement sur elle, et d’autre part, qu’elle a besoin d’un espace taillé sur mesure et sur lequel elle puisse régner de manière absolue (par exemple lors de l’arrivée de Jonathan Boothby, elle apparaît au centre du plan, debout sur le porche avec ses marches et ses colonnes auxquelles s’ajoutent des volets verts, l’encadrement de la porte, ainsi que de lourds rideaux jaune). A de nombreuses reprises d’ailleurs, Protée est présent dans les plans de demi-ensemble dans lesquels intervient Aimée, mais il est toujours, d’une manière ou d’une autre, dominé (de dos, accroupi, dans l’arrière-plan, dans la pénombre, etc.). Il est un élément du décor d’Aimée, à tel point qu’elle exige qu’il quitte la maison lorsqu’il prend l’ascendant sur l’espace à deux reprises: la première en se comportant en maître des lieux et en chassant par la force, Luc, le parasite qui vivait au crochet des Dallens; la seconde, quelques secondes plus tard, en pénétrant dans la maison pour finir de la protéger en fermant les fenêtres et tirant les rideaux. Il découvre alors une Aimée, accroupie au sol, blottie contre la porte fenêtre, et tendant doucement le bras vers ses jambes dans une demande de réconfort. Le rapport de force est ici inversé. Ce n’est plus Aimée qui domine le plan, mais Protée, massif, fort, solide, qui d’un geste brutal force Aimée à se remettre debout avant

de lui accorder un regard de profond dédain et de quitter le plan par l'angle bas gauche, abandonnant Aimée dans le cadre, légèrement décentrée vers la droite et le regard perdu dans le hors champ gauche dans lequel Protée vient de disparaître. Quelques plans plus tard, Aimée exige que Protée ne s'occupe plus de la maison, de l'espace avec lequel elle fait corps. Il l'a rejetée, elle l'ostracise.

Dès lors, Protée n'apparaît plus qu'à trois reprises jusqu'à la fin du film. Tout d'abord, un plan fixe où il regarde le paysage, plan qui fait écho à ceux de Dallens lors de ses tournées administratives lorsqu'il se met à dessiner, songeur, le paysage alentour. Ici Protée est assis, il contemple l'horizon cher à Marc, il est de trois quart profil à la gauche du cadre, quand Marc était de trois quarts dos à la droite du cadre. De fait, le regard de l'un, Dallens, se dirigeait vers la gauche, donc symboliquement en arrière, alors que celui de Protée se dirige vers la droite et porte donc vers l'avenir. C'est d'ailleurs sur une ultime séquence avec Protée que le film s'achève. France, adulte, porte son regard depuis les couloirs vitrés de l'aéroport vers le tarmac. Elle sourit. Elle s'apprête à embarquer pour le Nord du pays sur les traces de la maison de son enfance. Comme son père avant elle, elle occupe la droite du cadre et son regard donc se dirige vers la gauche, symboliquement elle contemple une dernière fois les vestiges de son enfance africaine. Aucun champ-contre champ ne permet de savoir ce qu'elle regarde, mais le plan suivant montre le tarmac et le circuit fait par trois bagagistes qui chargent des objets d'art primitif dans la soute d'un avion. Parmi ces hommes, Protée, comme nous ne l'avons jamais vu, volubile, expansif, rieur. Après le décollage d'un avion, les trois hommes refont leur apparition sur fond de verdure tropicale enserrée dans l'encadrement d'une structure de béton perdue sur le tarmac. De nouveau, Claire Denis utilise un important surcadrage non seulement pour les mettre en valeur, mais pour informer d'une inversion définitive des valeurs et achever son film sur un point d'orgue: le surcadrage du lieu qui signifiait la mainmise et l'appropriation de l'espace par Aimée à l'époque des souvenirs d'enfance de France, souligne désormais la place prise dans cet écran symbolique par les trois Africains parmi lesquels Protée fait figure de leader. Non seulement, Protée supplante Aimée, mais il élimine aussi Marc puisque la dernière image du film est une nouvelle version de l'un des tout premiers plans, lorsque Protée et Marc urinaient au bord d'une piste désertique ensemble, chacun occupant une moitié du cadre (Protée à gauche, Marc à droite). Désormais Marc n'est plus là. Seuls existent Protée et ses deux collègues, non plus dans un paysage aride, mais sous une pluie de mousson. Protée n'est pas décadre par la présence du Blanc, il est central, il n'est plus statique dans une pose identique à celle du Blanc, il est en mouvement. Il ne parle plus quand on l'y autorise, il ne s'habille plus comme on le lui ordonne, il fume, il interagit librement avec les autres et son environnement. Il est émancipé de la présence de cet autre

invasif et autoritaire qu'est le Blanc, il existe au-delà du point de vue du Blanc puisqu'aucun souvenir de France ne peut expliquer cette séquence, ni même le regard qu'elle portait quelques minutes plus tôt depuis les couloirs en hauteur de l'aéroport. Filmé frontalement, cette ultime scène de connivence entre les trois Africains n'est pas conditionnée par le récit du personnage de la femme blanche. Quant au point de vue de la cinéaste blanche élevée en Afrique qu'est Claire Denis...

Alors quand j'ai commencé à faire des films, le mot "altérité" a été proposé, "le regard de l'autre", et je ne saisissais pas tout à fait ce que ça voulait dire. Pour moi, dès mon premier film, j'ai eu envie de travailler avec Isaach de Bankolé, j'ai voulu tourner en Afrique, je n'avais pas l'impression que je faisais "de l'altérité" ou que je me préoccupais "du regard de l'autre". J'ai grandi entourée "d'autres", j'allais à l'école avec "d'autres", pour moi c'était les "mêmes", c'était les "miens", les "miennes". C'est peut-être après quand on me disait "ah vous décrivez des personnages africains à la marge", alors là j'ai été obligée de me dire "ben oui", mais en même temps quand je prenais le métro c'est ce que je voyais. Depuis longtemps, je ne vivais plus en Afrique et j'avais remarqué que la France, qui était une ancienne puissance coloniale, n'était pas habitée que par des Blancs, il y avait des gens qui venaient d'Afrique, d'Asie, d'Inde, du Maghreb et évidemment des Caraïbes. En plus, j'ai un grand-père brésilien, mon père est né à Bangkok, il me semblait que c'était naturel d'être "venue au monde". Je n'ai pas de posture par rapport à ça, ça s'est fait tout seul (Gesber 2018: s. p.).

L'exubérance de Protée lors de cette ultime scène est accompagnée par une musique joyeuse et entraînante qui rythme les fausses retrouvailles de France et Protée (puisque le film se clôt sur le mystère du dernier regard de France qui ne peut correspondre au point de vue du dernier plan sur Protée). France et Protée, les deux enfants de l'Afrique que portait le film, ont désormais pris possession de leur présent et co-existent. Pour autant un lien étrange survit entre eux sous la forme d'une cicatrice commune. Il s'agit là de la troisième scène représentant Protée et qui vient donc prendre place entre le plan fixe et la séquence finale. Protée est désormais banni de la maison. Un soir, alors qu'il s'occupe du groupe électrogène, la petite France vient le retrouver dans le minuscule local de la chaufferie. Pour la première fois, la caméra devient subjective et adopte le point de vue de France, créant un effet de surcadrage de Protée de plus en plus étroit au fur et à mesure qu'elle approche de l'entrée de la petite pièce. Protée lui adresse un regard taciturne, qui de fait est saisi par la caméra subjective et agi comme une adresse au public. Le jeu de caméra subjective s'arrête alors et le point de vue redevient externe se concentrant sur France puis Protée au fil de leurs actions et de leurs répliques, saisissant parfois leurs deux corps dans le même plan. L'enfant cherche à être en contact avec son ancien *boy* et maladroitement lui demande si les tuyaux brûlent. Sans un mot, Protée approche sa main du tuyau le plus près de l'enfant et le saisit, la petite fille l'imite et le

lâche immédiatement de douleur alors que Protée, toujours muet, enlève sa main à son tour. La main de France est brûlée, elle se retient de pleurer, alors que Protée porte sur elle un regard intense de douleur contenue. Un insert montre la main meurtrie de Protée trembler et son poing se serrer fort sur sa peau écorchée vive. Puis il quitte la chaufferie et disparaît dans l'arrière-plan nocturne. Sa démarche altière et son mutisme sont les mêmes que dans la séquence avec Aimée. Quelques minutes plus tard, France adulte est déposée par William, l'Afro-Américain, rencontré par hasard et qui l'avait accompagnée jusque-là. Avant de lui dire au revoir, il lui propose de lire les lignes de sa main quand il s'aperçoit que sa paume gauche est indéchiffrable, brûlée: «Je vais te dire si tu dois partir là-haut, voir ta maison... Elle est drôle ta main. On ne voit rien. *No past no future*». France et Protée sont deux enfants du colonialisme et la cicatrice qu'ils partagent va au-delà d'une symbolique un peu simpliste pour déployer l'imaginaire d'un véritable instant prégnant inscrit dans leur chair.

«Le premier film était plus parti d'un élan, d'un arrachement» dit Claire Denis au micro d'Olivia Giesber dans l'émission *La Grande Table* (16 mai 2018) à propos de *Chocolat*. Cet élan, cet arrachement, elle ne les interprète pas comme des signaux spécifiques à son identité féminine, mais bien à son identité blanche. Pour elle, l'Afrique est une “nounou cosmique”, selon l'expression qu'elle emprunte à Paul Jorion (comme elle l'explique dans le documentaire *Claire Denis, la vagabonde* que lui a consacré Sébastien Lifschitz en 1995³) et dont elle a fait l'une des lignes de force de sa conception de l'espace africain. Pour elle, le Blanc est par nature faible, fragile, soumis aux assauts du soleil, des moustiques, des maladies comme le paludisme (dont le capitaine Védrine, joué par Didier Flamand est d'ailleurs atteint dans *Chocolat*). De fait, ils ont besoin de protection et Protée joue pour la famille Dallens ce rôle symbolique d'entité protectrice du foyer... jusqu'à ce qu'Aimée le chasse. Dès lors, il ne reste plus dans le récit analeptique qui suit le retour de France en Afrique, qu'un seul *flash back* à se remémorer, celui de cette cicatrice qu'elle et Protée portent comme une manifestation physique de l'Histoire inscrite dans leur chair dès lors que Protée n'accepte plus de jouer son rôle protecteur auprès de l'enfant.

Si *Chocolat* est un film porté par des identités féminines incontournables, Aimée et France (enfant et adulte), l'homme n'est pour autant pas absent ou mar-

3 Cette référence a été précisée en 2019 par Paul Jorion sur son site internet personnel. Il s'agit d'une expression qu'il emploie dans le premier chapitre d'un roman à ce jour inédit, *Salon 1850* dans lequel il raconte son séjour au Bénin en 1984-1985.

L'article de *Libération* que cite Claire Denis dans le documentaire, *Claire Denis, la vagabonde*, de Sébastien Lifschitz (1995) fait quant à lui référence à un texte publié par Paul Jorion dans la revue *Le Genre humain* qu'il a intitulé “Dans le ventre de la nounou cosmique” et qui reprend le premier chapitre de *Salon 1850*.

ginalisé dans le film, car Claire Denis a une conception bien précise de ce qu'est le féminisme dans le cinéma français. Ainsi, toujours au micro d'Olivia Giesber, elle explique: «Quand j'ai commencé à vouloir faire des films, je me suis fait reconnaître femme, je n'ai pas essayé d'avancer masquée» et un peu plus tard, «Je ne vois pas pourquoi "femme", ça veut dire qu'on fait des films qui ne parlent que de personnages féminins, moi je m'intéresse aux hommes, je voulais que mes films le disent comme je le pense. Et puis le cinéma, c'est féminin / masculin» (s. p). *Chocolat* est donc un film dans lequel Aimée et France sont finalement les seuls personnages féminins (à l'exclusion de quelques rôles très secondaires qui n'ont en général qu'une seule ligne de dialogue voire aucune). Elles s'imposent dans un univers masculin, tout comme les Blancs s'imposent dans un environnement noir. Tout ceci n'est qu'une représentation au plus juste de ce qu'était le climat de l'époque dans les colonies françaises. La cinéaste ne cherche pas à bouleverser les codes, mais à les fondre dans sa vision. Ainsi Aimée et France s'inscrivent-elles dans la "tradition" du personnage féminin dans le film colonial puis postcolonial français, comme signe d'une fin prévisible, inéluctable. Elles règnent certes, mais sur un lieu reclus, visuellement représenté comme une sorte d'impasse (outre la plaque apposée par l'Allemand qui occupait le site précédemment, les voitures circulent devant leur maison pour finalement repartir d'où elles venaient). Il s'agit donc moins d'une vision proprement féminine que de la réactivation du trope colonial de la fragilité du système dès lors qu'il est incarné par un personnage féminin. Claire Denis aborde cette symbolique de la femme française dans les colonies au prisme de ses souvenirs, tout est finalement compris à hauteur d'enfant, les rapports humains sont essentiels, complexes et inexplicables. France calque son comportement à l'égard de Protée sur celui de sa mère, cherchant à le dominer en lui glapissant des ordres, l'infantilisant pour être moins isolée, mais ne peut se passer de cette présence qui incarne l'Afrique, comme le prouvent les derniers plans du film où l'on devine que, devenue une jeune femme, elle le retrouve enfin, après bien des années, avec pudeur et respect, sans se signaler à lui, admettant enfin son existence indépendante.

La particularité du traitement par Claire Denis du sujet postcolonial à l'écran vient finalement du choix de l'ancrage du récit dans un point de vue féminin et contemporain. Ce choix rencontre un écho dans plusieurs productions françaises des années 1990, notamment les films sur l'Indochine qui sortent en 1992, après la réouverture du Vietnam: *Indochine* (Régis Wargnier), où le personnage principal, incarné par Catherine Deneuve, est une femme, propriétaire d'une plantation d'hévéas et dernier maillon d'une dynastie de colons malgré ses tentatives d'hybridation, de métissage et d'adoption; *L'Amant* (Jean-Jacques Annaud) qui adapte le roman de Marguerite Duras sur son enfance mortifère

indochinoise. Ces deux récits filmiques ont, de plus, le point commun d'être des récits en *flash backs*, dont on se rend rapidement compte que les moments portés à l'écran excèdent les seuls souvenirs de la narratrice exactement comme Claire Denis l'avait fait dans *Chocolat*. Viennent ensuite les exemples notables de l'adaptation de *Barrage contre le Pacifique* par Rithy Panh (2007) portée par l'interprétation d'Isabelle Huppert en mère dépassée par le cours de l'Histoire, rôle dont elle intensifie le côté désespéré pour *White Material* de Claire Denis, co-écrit avec Marie Ndiaye (2009). La réalisatrice signe alors un nouveau film africain, vingt ans après *Chocolat*, dans lequel elle retrouve Isaach de Bankolé pour un récit lent et lugubre. Il n'est plus question ici de cicatrice partagée, de passé commun, l'Afrique n'est plus qu'un lieu de violence et de folie dans lequel s'abîment tous les personnages.

Sources bibliographiques et audiovisuelles citées

- Annaud, J.-J. (Réalisation), (1976): *La Victoire en chantant*.
 Annaud, J.-J. (Réalisation), (1992): *L'Amant*.
 Benali, A. (1998): *Le Cinéma colonial au Maghreb. L'Imaginaire en trompe l'œil*. Paris: Cerf.
 Bernard-Aubert, C. (Réalisation), (1958): *Les Tripes au soleil*.
 Boulanger, P. (1957): *Le Cinéma colonial de L'Atlantide à Lawrence d'Arabie*. Paris: Seghers.
 Conchon, G. (1964): *L'État sauvage*. Paris: Albin Michel.
 Coutard, R. (Réalisation), (1979): *La Légion saute sur Kolwézy*.
 Denis, C. (Réalisation), (1988): *Chocolat*.
 Denis, C. (Réalisation), (1999): *Beau travail*.
 Denis, C. (Réalisation), (2009): *White Material*.
 Depardon, R. (Réalisation), (1985): *Une femme en Afrique*.
 Depardon, R. (Réalisation), (1990): *La Captive du désert*.
 Depardon, R. (Réalisation), (2002): *Un homme sans l'Occident*.
 Eades, C. (2006). *Le Cinéma post-colonial français*. Paris: Cerf.
 Feuillade, L. (Réalisation), (1918-1919): *Tib Minb*.
 Ferro, M. (1977): *Cinéma et Histoire*, Paris: Gallimard.
 Feyder, J. (Réalisation), (1917): *L'Atlantide*.
 Fontanel, R.; David, S.; Fuentes, F. & Gibert, P. (2008): *Le Cinéma de Claire Denis ou l'énigme des sens*. Lyon: Aléas.
 Gesbert, O. (2018, 16 mai): *La Grande Table*. France Culture. Tiré de <https://www.youtube.com/watch?v=SgQzkoEHsU>. (Consulté le 12/11/2021).
 Gesbert, O. (2020, 26 novembre): *La Grande Table*. France Culture. Tiré de https://www.youtube.com/watch?v=pJJwQ_eLMVg. (Consulté le 12/11/2021).
 Giraudeau, B. (Réalisation), (1995): *Les Caprices d'un fleuve*.
 Girod, F. (Réalisation), (1978): *L'État sauvage*.
 Gréville, E. T. (Réalisation), (1935): *Princesse Tam Tam*.
 Jorion, P. (1987): Dans le ventre de la nounou cosmique. *Le Genre humain*, 15. Tiré de <https://www.pauljorion.com/blog/category/le-salon-de-1850/>. (Consulté le 15/11/2021).
 Jorion, P. (2019, 15 avril): Le salon de 1850. Courrier reçu ce matin – Mon activité de roman-

- cier. Tiré de <https://www.pauljorion.com/blog/category/le-salon-de-1850/>. (Consulté le 15/11/2021).
- Landau, P.S. & Kaspin, D. D. (2002): *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley: University of California Press.
- Lifshitz, S. (Réalisation), (1995): *Claire Denis, la vagabonde*.
- Mal, C. (2008): *Claire Denis, cinéaste à part et entière....* Paris: Verneuil.
- Pabst, G. W. (Réalisation), (1932): *L'Atlantide*.
- Panh, R. (Réalisation), (2007): *Barrage contre le Pacifique*.
- Ponzanesi, S. & Waller, M. (2012): *Postcolonial Cinema Studies*. New York: Routledge.
- Oscherwitz, D. (2010): *Past Forward. French Cinema and the Post-Colonial Heritage*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ramirez, F. & Rolot, C. (1985): *Histoire du cinéma colonial*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique centrale.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Tavernier, B. (Réalisation), (1981): *Coup de torchon*.
- Tavernier, B. & Rotman, P. (Réalisation), (1992): *La Guerre sans nom*.
- Wargnier, R. (Réalisation), (1992): *Indochine*.

MÉMOIRES, FRACTURES ET STRATÉGIES DE SURVIE DANS L'ÉCRITURE THÉÂTRALE FÉMININE CONTEMPORAINE AUX CARAÏBES (MARYSE CONDÉ, GAËL OCTAVIA, MARIE-THÉRÈSE PICARD)

Chiara Rolla*

L'étude se penche sur trois pièces de trois auteures caribéennes: *La Faute à la vie* de Maryse Condé (2009), *Rhapsodie* de Gaël Octavia (2020), *La Médaille* de Marie-Thérèse Picard (2014). À travers leurs ouvrages qui témoignent de la pluralité et de la force de créativité de la production artistique des Antilles, on met en évidence comment ce théâtre ultramarin contemporain au féminin dit et traduit la souffrance de l'exil et de la séparation, les difficultés du rapport au passé et aux origines, la violence et les fractures des relations humaines dans une société inégalitaire où dominant encore les conflits entre les sexes et les races.

Mots-clés: théâtre contemporain francophone, littérature caribéenne au féminin, femmes, décolonisation, exil et déracinement.

Memories, Fractures and Survival Strategies in Contemporary Women's Theatre Writing in the Caribbean (Maryse Condé, Gaël Octavia, Marie-Thérèse Picard)

The study focuses on three plays by three Caribbean authors: *La Faute à la vie* by Maryse Condé (2009), *Rhapsodie* by Gaël Octavia (2020), *La Médaille* by Marie-Thérèse Picard (2014). Through their works, which bear witness to the plurality and creative strength of artistic production in the Antilles, we highlight how this contemporary feminine theatre expresses and translates the suffering of exile and separation, the difficulties of relating to the past and to origins, the violence and fractures of human relations in an unequal society where conflicts between the sexes and races still dominate.

Keywords: Contemporary Francophone Theatre, Women's Caribbean Literature, Women, Decolonization, Exile and Uprooting.

Introduction

L'histoire de la société caribéenne est profondément marquée par des déracinements, des humiliations, des exploitations et des violences. L'arrachement à

* Università di Genova.

l'Afrique, la traite, la mise en esclavage, les privations et les interdictions (langues interdites, rituels empêchés, habitudes bouleversées...) sont des conditions qui ont marqué les générations et émergent encore aujourd'hui dans les expressions littéraires créoles. Il s'agit d'une littérature qui, après avoir joué un rôle important au sein du processus de décolonisation, continue à être déterminante dans la prise de conscience de l'identité et la prise en charge de l'histoire et de la culture caribéennes de la part des populations de ces territoires.

Dans ce panorama, le théâtre a occupé et occupe une place cruciale, car – comme l'affirme Koffi Kwahulé – il se positionne dans «un espace où tout un chacun se reconna[ît], et se di[t]: on me raconte moi aussi dans ce monde-là» (163). En fait, la richesse de la créativité ultramarine actuelle est étonnante et exprime des ouvrages manifestant «des formes complexes qui convoquent l'histoire et des dramaturgies hybrides au carrefour d'influences multiples tant occidentales qu'amérindiennes ou africaines» (163). Par conséquent, beaucoup d'écrivains et d'écrivaines caribéens renouent aujourd'hui avec l'écriture dramatique, dans une émergence de la créativité artistique qui, pour reprendre la définition de Sylvie Chalaye, se traduit dans une «é-margence» (8), à savoir une revendication de la marge, d'un sentiment intimement lié à la naissance d'une conscience diasporique qui pousse à «créer un autre espace culturel et spirituel dans l'espace où l'on est, et qui n'est pas la reconstruction nostalgique de l'espace d'où l'on vient» (Koffi Kwahulé 160).

Dans ce cadre, l'écriture théâtrale féminine contemporaine aux Caraïbes témoigne d'une effervescence et d'une grande créativité. Les sujets que ces auteures¹ mettent en scène sont les plus divers: questions féministes et postcoloniales, choc des cultures, questionnement identitaire, solidarité entre femmes...; elles construisent des personnages «pris dans la tourmente et le vide du monde moderne, dans la complexité de la rencontre avec l'autre, qui n'est pas seulement l'ancien pouvoir colonisateur» (Bérard 29) et elles partagent la conviction que le théâtre offre l'opportunité de devenir le catalyseur de nouvelles relations et de formes inédites permettant une étroite collaboration entre l'ensemble des créatrices de la scène caribéenne tout en gardant le contact avec la France où l'intérêt pour ces écritures est de plus en plus croissant². Bref, elles promeuvent un «théâtre du carrefour» (Koffi Kwahulé 163), un espace donc où tout un

1 Outre les trois auteures citées dans le titre de mon étude et sur lesquelles je me pencherai, je pense entre autres à Arielle Bloesch, Ina Césaire, Daniely Francisque, Pascale Anin, Gerty Dambury, Suzanne Dracius.

2 Voir par exemple la création du Festival des Francophonies en Limousin et l'ouverture en 1997 au sein du Festival OFF d'Avignon d'une salle –la Chapelle du Verbe Incarné rue des Lices– susceptible d'accueillir les productions d'Outre-Mer (TOMA).

chacun peut se reconnaître et se dire, d'autant plus nécessaire si l'on considère combien l'archipélisme marque l'écriture caribéenne. En effet ces territoires souffrent à la fois d'éloignement et d'insularité, tout en restant marqués par les séquelles de la colonisation. Les expressions artistiques soulignent cette fragmentation géographique qui est tout autant un morcèlement idéologique lié à l'histoire et à la mémoire. C'est un fractionnement qui répond à un éclatement identitaire constituant le lien entre Afrique, Europe et Amérique. Toutefois, «si l'archipélisme induit morcellement et diffraction, il apprend aussi à cultiver la diversité et surtout à entretenir les racines aériennes de toutes les hybridations, ces liens rhizomatiques garants de vitalité et de renouvellement» (Chalaye 10). Afin de vérifier ces affirmations, je prendrai en considération le catalogue d'un éditeur spécialisé en dramaturgie francophone actuelle, la maison Lansman, qui est active en Belgique. L'abondance de titres publiés chaque année témoigne de la richesse et de la fécondité de la scène théâtrale francophone actuelle. En fait, depuis sa fondation en 1989, plus de 1300 titres ont vu le jour (Lansman s.p.) révélant une attention pour la francophonie à 360 degrés. Dans son catalogue tous les territoires francophones sont représentés (Europe, Afrique, Canada, Antilles); toutefois, à bien le consulter, une attention particulière semble être réservée à l'écriture féminine caribéenne (Chalaye 2010a).

Trois pièces de trois auteures présentes dans le catalogue Lansman et appartenant à des générations différentes retiendront mon attention: *La Faute à la vie* de Maryse Condé (Guadeloupe), *Rhapsodie* de Gaël Octavia (Martinique), *La Médaille* de Marie-Thérèse Picard (Guadeloupe). À travers leurs ouvrages qui témoignent de la pluralité et de la force de créativité de la production artistique des Antilles, je mettrai en évidence comment ce théâtre contemporain au féminin dit et traduit la souffrance de l'exil et de la séparation, les difficultés du rapport au passé et aux origines, la violence et les fractures des relations humaines dans une société inégalitaire où sont encore prégnants les conflits entre les sexes et les races.

***La Faute à la vie* de Maryse Condé, ou quand on doit dire une vérité qui fait mal**

Inutile de présenter cette auteure, romancière et dramaturge guadeloupéenne, Prix Nobel dit "alternatif" en 2018. Plus connue pour ses romans que pour sa production théâtrale, elle est quand même l'auteure de quelques pièces³ dont

³ *Dieu nous l'a donné*, 1972; *Mort d'Oluwémi d'Ajumako*, 1973; *Pension les Alizés*, 1988; *An Tan Revolisyon*, 1991; *Comme deux frères*, 2007.

La Faute à la vie. Malgré sa conviction que «le théâtre aux Antilles a toujours souffert d'être un parent pauvre» (Bérard-Condé 30) à cause de l'indifférence et de l'incompréhension qui caractérisent la réception des ouvrages dramatiques à la Guadeloupe, ses pièces véhiculent en revanche des thématiques cruciales de l'écriture caribéenne féminine.

La Faute à la vie est une pièce en un acte mettant en scène un duo entre deux femmes que tout oppose mais qui en même temps sont étroitement reliées. La scène ressemble à un huis clos où les deux personnages dénoncent coup après coup toutes les différences qui les distancient. Tout d'abord «Louise est blanche» [et] «Théodora est noire» lit-on dans les didascalies des pages 11 et 14. Ensuite elles n'ont pas le même état physique: Louise est quasi paralysée, elle vit dans un fauteuil roulant et elle est presque totalement dépendante de Théodora, femme forte et robuste, évoquant tous les stéréotypes liés à l'image de la femme noire en tant que domestique. Enfin leur statut social ainsi que leur caractère sont différents: Louise, plus impulsive, appartient à une couche plus élevée; Théodora est plus réfléchie et méfiante.

Et pourtant elles sont les meilleures amies l'une de l'autre et partagent une intimité qui les fait ressembler à des sœurs. En effet un grand secret les relie: elles ont aimé le même homme, Jean-Joseph, un mulâtre haïtien, autoproclamé révolutionnaire, assassiné six ans plus tôt. Hantées par ce fantôme, les deux femmes s'affrontent, réfléchissent à leur passé et aux vies qu'elles ont menées, en reprochant à l'autre les chagrins mais en évoquant aussi les beaux souvenirs. Par ce biais, Condé parvient à introduire la question cruciale de la pièce, à savoir les voies pour affronter la réalité, pour dire la vérité même quand elle est laide et qu'elle provoque de la souffrance et des fractures.

Louise a toujours vu sa vie en rose, elle a toujours cherché à cacher à soi-même les erreurs et les fautes commises jusqu'à nier que son fils Rajani est mort d'une overdose de drogue, tout seul dans la pension où elle l'avait envoyé à cause des heurts avec son beau-père Jean-Joseph. Cette attitude de négation et d'idéalisation de la réalité pousse Théodora à lui lancer cette accusation:

Tu as tellement peur de la vérité que tu métamorphoses tout. [...] Tu fais bien d'embellir la vie. De la rendre méconnaissable. Parfois, elle est tellement dure et laide à regarder en face. D'un bonimenteur, d'un moulin à paroles creuses comme Jean-Joseph, tu fais un grand militant révolutionnaire. D'un garçon difficile et à problèmes comme Rajani, tu fais un fils merveilleux et qui t'adorait (27).

Cependant Théodora, cette championne de la vérité à tout prix, est en réalité, comme elle l'avoue, «la plus grande menteuse par omission» (33). Elle a eu en effet une relation clandestine avec Jean-Joseph qu'elle a cachée à tout le monde, même à sa meilleure amie. Cette histoire, que Louise ignore au dé-

but de la pièce, est dévoilée sur scène par Théodora. Après cette révélation et à travers leur dialogue serré, les deux femmes se confrontent à des questions cruciales et profondes qui touchent d'abord la féminité et la maternité à laquelle Théodora a renoncé, ne pouvant supporter «l'idée d'être appelée "mère célibataire", encore moins "fille-mère". Les femmes de ma catégorie sociale ne sont pas des pionnières, ni des rebelles. Ma mère avait tapissé les murs de sa chambre avec les photos du mariage de ma sœur. En blanc à l'église. Je ne pouvais que me faire avorter» (38).

Ensuite elles se mesurent avec l'homme qu'elles ont aimé: qui était vraiment Jean-Joseph? Était-il vraiment un révolutionnaire, étant donné ses idées misogynes et son indifférence pour le peuple? Qui avait-il vraiment aimé? Au milieu des répliques des deux femmes Jean-Joseph joue le rôle ambivalent de pont, qui relie et en même temps sépare deux rives opposées.

Elles se confrontent aussi aux gestes subtils du racisme au quotidien, une vérité que Louise, d'origine sicilienne, refuse d'accepter mais dont elle est inconsciemment complice. Force est de constater que c'est la fracture entre deux mondes opposés, les blancs et les noirs, qui est en train de se dessiner sous nos yeux:

Louise: [...] Nous, les Italiens, sommes partis par train, par bateau, à pied, un baluchon sur l'épaule [...]

Théodora : Enfin, tu ne vas pas comparer le traitement que les Italiens ont reçu avec celui des Antillais ou des Africains ! Les Italiens sont des blancs. On ne les met pas dans le même sac que ceux qui ont la peau noire.

Louise : Qu'est-ce que la couleur de la peau vient chercher là-dedans ? Un émigré est un émigré.

Théodora : La couleur de la peau change tout. Tu as entendu parler du racisme ? [...] La terre entière s'est liguée contre nous pour affirmer que ceux qui avaient la peau noire étaient inférieurs aux autres, à tous les autres. [...] On nous traitait comme des bêtes, on nous exploitait, on nous appelait "les nègres". Il y avait des affiches "Y a bon Banania" sur tous les murs de France ... (21).

Ce n'est qu'au moment où Théodora ouvre les plis de sa mémoire et dévoile à l'amie son vécu douloureux d'émigrée arrivée avec sa mère en Métropole quand elle était encore toute petite que la relation entre les deux femmes se transforme. Si au début Louise refuse l'idée que Jean-Joseph ait pu aimer son amie – «Tu penses que c'est impossible? Que je suis trop noire, trop laide» (34) lui demande Théodora – après elle reconnaît sa souffrance et arrive à refuser ses excuses:

Théodora: [...] à m'occuper de toi, j'avais l'impression d'expier le mal que je t'avais fait.

Louise: Quel mal? Tu ne m'as fait aucun mal. Ce n'est pas de ta faute, tout ça. C'est la faute...à la vie. (41)

La Faute à la vie est donc la mise en scène de la vérité de vies multiples: dans ce dialogue tendu mais tendre, riche en sentiments et en émotions fortes on comprend que ce qui compte à la fin pour les deux protagonistes, c'est leur amitié en dépit de leur différence et du secret que l'une avait caché à l'autre de peur de dissiper leur bonheur, de causer des fractures, bref de rompre leur amitié:

Théodora : Je voulais te mettre au courant. Je voulais te confier ce bonheur que je n'espérais pas. En même temps, j'avais peur.

Louïse : Peur de quoi ?

Théodora : Le bonheur, c'est une habitude, un coup à prendre. Si tu ne l'as pas connu dans ton enfance, tu es foutu. J'avais peur que les mots ne le dissipent. Qu'il crève comme une bulle de savon et que je me retrouve les bras et le cœur vides, seule dans un lit froid [...] (34-35).

Tendre et cruelle comme la vie, la pièce de Condé nous ramène aux méandres des mémoires, des envies et des désillusions de ces deux femmes en train de raconter des fragments de leur vie. *La Faute à la vie* est donc un texte à la simplicité apparente révélant une vérité cruciale pour comprendre l'univers de l'écrivaine guadeloupéenne : «La vie est mauvaise, elle n'a rien d'agréable, elle est amère, mais on vit quand même, il faut vivre» (Cappellini-Condé 229). Une conviction qui, chez Gaël Octavia, auteure née dans une période plus récente, s'ouvre sur une perspective plus optimiste et confiante. Pour cette écrivaine, peut en effet valoir l'affirmation que, même dans la laideur, à bien regarder, on peut entrevoir des traces de beauté et de poésie.

***Rhapsodie* de Gaël Octavia, ou comment chanter la beauté et la poésie dans un camp de migrants**

Gaël Octavia est née en 1977 à Fort-de-France et a passé toute son enfance en Martinique. Arrivée à Paris après le baccalauréat elle y vit encore aujourd'hui. Scientifique de formation, elle explore néanmoins divers champs de création artistique: écriture (romans, nouvelles, théâtre, poésie), dessin, peinture, vidéo... Ses pièces de théâtre ont tout de suite attiré l'attention d'acteurs culturels promouvant l'écriture dramatique caribéenne contemporaine. Elles abordent des thématiques universelles telles que la migration, la famille, l'identité, la condition féminine. Les créations de *Congre et homard*, *Cette guerre que nous n'avons pas faite* et *Rhapsodie* voyagent sur les scènes de Martinique, Guadeloupe, Haïti, Guyane, la Réunion, Paris, Limoges...

Rhapsodie est une pièce en sept parties divisées en scènes de longueur inégale. Les protagonistes sont trois migrantes (Ada, Eddie et la Rhapsode) qui

nous offrent trois visages, trois trajectoires différentes de leur migration. La pièce se déroule au milieu de la misère d'un lieu déserté par la grâce et la loi, un lieu qui pourrait ressembler à la jungle de Calais ou à n'importe quel autre camp de migrants, un lieu où il n'y a plus d'espace intime et où le corps devient donc le seul et l'ultime refuge pour des gens à qui ne reste plus rien d'autre dans la vie.

Si Ada, nourrie de poésie et incarnation du *carpe diem*, tâche de survivre aux conditions infernales du camp en réinventant le quotidien et en cherchant à préserver farouchement ce qui lui reste d'humanité, Eddie, la rebelle qui n'a connu qu'une vie de violence, crie sa colère et semble au bord du désespoir. Qui plus est la voix d'une femme à travers un haut-parleur hurle plusieurs fois par jour des injonctions dans une langue incompréhensible. Que dit cette voix, que raconte cette femme aussi omniprésente qu'invisible, qu'Ada a surnommée «La Rhapsode» et Eddie «La Chimère»? Est-ce vrai qu'elle voit tout, qu'elle a pouvoir de vie et de mort sur les habitants du camp ? Son mystère et sa voix alimentent les fantasmes les plus terribles et servent de fond sonore à la rencontre sur un flanc de colline boueux du camp entre Ada et Eddie, arrivées là le même jour, bien qu'à travers des parcours fort différents:

Eddie: J'arrive ici. Ici c'est aussi immonde que là-bas. Il y a la boue, les tentes éventrées. Il y a l'ordure, les rats. Il y a le plastique qui s'envole et se pose au lieu d'oiseaux. Mais il y a autre chose : elle. Elle m'a dit : tu peux rester. Elle m'a dit : c'est un bon emplacement. Elle m'a dit : on répare la tente. Alors je suis soulagée. Je suis soulagée parce que je suis épuisée et que je voudrais arrêter de courir. Je voudrais une tente neuve. Une tente sans vent. Dormir. Je voudrais me fier à elle et me reposer. Elle comprend. Elle répare la tente. Et puis... et puis elle m'offre des fleurs. Des fleurs ! Ça veut dire quoi, des fleurs ? Je suis tombée sur une folle. J'ai pas envie d'une voisine folle ! J'ai pas envie de ça en plus du reste. Je suis fatiguée (12).

L'écriture de Gaël Octavia est pleine d'histoires et de vérités et invite le spectateur à entreprendre un voyage jusqu'au bout des âmes de ces trois femmes aux personnalités complexes et aux vécus dramatiques. Les trois protagonistes nous offrent trois stratégies différentes de survie au milieu des horreurs: à côté d'Ada, qui réenchante son quotidien, qui vit ces horreurs en les laissant en permanence derrière elle, on rencontre Eddie, qui a perdu tout espoir et qui vit dans la révolte; et finalement la rhapsode, restée longtemps cachée dans une caverne d'où elle hurlait des mots incompréhensibles pour terroriser les autres, croyant, par ce biais, dépasser sa propre douleur. Mais elle ne restera pas dans cette posture jusqu'à la fin de la pièce car la rencontre avec Eddie lui ouvrira les yeux sur l'humanité qui résiste malgré le mal et la laideur. C'est un trio qui nous ramène donc aux injustices, aux fractures et aux violences de la vie, mais aussi à l'humanité, à la solidarité, à l'amitié qui se font de plus en plus remarquer

dans l'enfer de ce camp. Bref, nous sommes ramenés à la beauté et à la poésie de l'existence - et c'est par ce biais qu'on peut comprendre le sens du titre de la pièce, la rhapsodie étant une «suite de poèmes épiques chantés par les rhapsodes» (TLFi, *ad vocem*). C'est une attitude d'abord affichée par la seule Ada mais à la fin de la pièce partagée par les trois femmes. En témoigne le bouquet de fleurs qu'Ada offre à Eddie avec le seul but d'embellir ce qui est horrible: un geste apparemment fou et incompréhensible, mais qui en réalité traduit la beauté et la sensibilité de ces âmes qui restent intactes malgré la laideur qui les entoure. C'est en fait l'éclat poétique que la Rhapsode perçoit dans les gestes d'Eddie:

La Rhapsode: Je pouvais aimer ce que j'y ai vu et c'était une surprise. Elle a reconnu ma voix, mais elle l'a trouvée belle, si belle que ma voix, à son tour, lui a inspiré de la beauté. Poésie. Ces minutes passées avec elle, à être ce que j'ai été pour elle, ont été de la pure poésie, plus chère et plus puissante que le pouvoir d'une arme (54).

L'architecture de la pièce, labyrinthique et en épanorthose, permet de révéler petit à petit les secrets qui se cachent dans les dédales de la mémoire des trois protagonistes. Souvenirs et désirs, joies et fêlures, jubilations et cicatrices sont évoqués et suggérés par les dialogues et ont pour but la tentative de conserver, exalter et connecter l'humanité de ces trois femmes, de revendiquer encore plus fortement et malgré tout le droit au choix, le droit de choisir la beauté:

Ada : Nous pouvons encore choisir. Malgré tout ce que nous avons vécu, nous pouvons choisir. Nous devons exercer ce droit. [...] On ne peut pas éradiquer la beauté. Ni la couleur. Ni la poésie. On ne peut pas éradiquer la nature, malgré tous nos efforts. Il restera toujours un tout petit point vert (34).

Dans cette pièce, comme dans d'autres ouvrages⁴, Octavia livre aussi une réflexion tendre et lucide sur le monde des femmes, leurs interrogations, leurs angoisses, leurs «sororités» (Delaume), leurs relations amicales. Les trois protagonistes, des femmes habitées par des sentiments doubles, entre rivalité et alliance, tendresse et violence, trouveront dans la beauté de la solidarité et de l'amitié l'enjeu leur permettant de survivre et de donner un sens à une vie se confrontant à chaque instant avec la laideur et la misère d'un camp de migrants. Une stratégie de survie et de résistance très semblable à celle que les deux petits protagonistes de la pièce de Marie-Thérèse Picard mettront en œuvre pour faire face à l'horreur du monde violent dans lequel ils sont en train de grandir.

⁴ Je pense en particulier à ses deux romans, *La fin de Mame Baby* (2017) et *La bonne histoire de Madeleine Démétrius* (2020).

La Médaille de Marie-Thérèse Picard, ou l'amitié comme stratégie de survie et de résistance

Guyanaise d'origine, Marie-Thérèse Picard vit et travaille aujourd'hui en Guadeloupe. En 2011 elle remporte le prix d'écriture théâtrale contemporaine en Caraïbe (ETC_Caraïbe), décerné par l'association Beaumarchais avec *La Médaille*, un texte étiqueté comme "jeune public" mais qui, pour son originalité et les thématiques affrontées, parle et s'adresse même aux adultes.

Au bord d'une rivière, dans un bois, deux enfants, un garçon et une fille, se rencontrent et s'affrontent avec une violence sans aucun doute héritée et apprise à l'intérieur de leur milieu familial. Échoués sur cette rive du monde qui, comme la forêt qui l'entoure, est un lieu hors du temps, et se croyant morts, «ils s'approprient peu à peu au gré des histoires qu'ils s'inventent à propos de monstres qu'ils vont devoir affronter, et des petits bleus au cœur que la vie ne leur a pas épargnés. Au retour des adultes, ils auront grandi, et sans doute compris qu'existent d'autres relations possibles que la provocation et le rejet de l'autre» (quatrième de couverture).

Institutrice et donc en contact quotidien avec les familles et les problèmes qui les accablent, Marie-Thérèse Picard affronte avec une grande délicatesse le monde de l'enfance, ou mieux «des enfances», comme elle le souligne dans un entretien de 2012 (Mbwiti). Derrière l'apparence d'un texte poétique et frais se cache en réalité un engagement politique très fort dans le sens de l'éducation des nouvelles générations qui ont «besoin d'apprendre à grandir» (Mbwiti) et de la dénonciation de la pratique de la violence au sein de beaucoup de familles, aussi bien en Guadeloupe qu'en Martinique. Les confidences que ses élèves font à Picard témoignent que très souvent ils voient les pères frapper les mères devenant les témoins muets de violences physiques et/ou verbales qui font que l'enfant, une fois devenu adulte, aura peu d'autre choix que de reproduire les exemples de son schéma parental:

La fillette: Maman dit toujours que la violence, c'est pour ceux qui n'ont rien dans la tête ou rien dans le pantalon! T'as rien dans le pantalon et tu me fais pas peur !

Le garçon: Pétaffe, pouffiasse, dégueulasse!

La fillette: Dégueulasse toi-même!

(Le garçon perd le contrôle et frappe la fillette avec le bâton. Elle tombe à terre en cherchant à se protéger)

Le garçon: Ah oui? J'en ai marre de t'entendre, j'en ai marre de t'entendre crier et glousser comme une poule. Je vais te faire taire et pour de bon. Tu entends? T'as encore des choses à demander? T'as encore des choses à dire? Tu n'es qu'une sale bonne femme, une sale bonne femme!

La fillette *(pleurant, criant)*: Arrête, arrête, t'es fou.

Le garçon *(s'acharnant sur la fillette)*: Tu vas la fermer, tu vas la fermer! Je vais te faire taire, te

faire taire vraiment! Prends ça, et ça encore. (*Il s'arrête de frapper quand elle ne bouge plus. Il lâche le bâton et reste immobile. Silence. Il donne de légers coups de pieds pour la faire bouger. La fillette reste inanimée*)

Eh, lève-toi! S'il te plaît, lève-toi, je ne voulais pas te blesser, je ne voulais pas te faire du mal. C'est juste le sang qui m'est monté à la tête. Papa dit toujours ça... et maman elle se lève. Alors, lève-toi, lève-toi... Je ne voulais pas te faire du mal... Tiens, regarde, le pipiri est retourné dans son nid et... et... et il te salue. Je t'en prie, lève-toi... lève-toi...(9-10).

Dès le début de la pièce le spectateur est confronté à une violence qui ne peut pas appartenir à deux enfants. Ti Pierre et Jeannie (les noms des deux protagonistes qu'on n'apprend qu'à la fin du texte) sont en train de reproduire, d'imiter inconsciemment la "normalité" quotidienne de leur vie.

La pièce est divisée en cinq parties dont les titres ("La rencontre", "Violence", "Confidence", "Tuer le monstre", "Le choix"), reproduisent le parcours entrepris par les deux protagonistes. En fait, après leur rencontre au bord d'une rivière, Ti Pierre déclenche une violence folle et insensée qui amène les deux enfants à frôler la mort. Mais la délicatesse et la sensibilité de la jeune fille suscitent chez le garçon le désir de se confier, de lui ouvrir son cœur et ce faisant il nous montre l'aperçu d'un vécu violent et inhumain:

La fillette: C'est pas grave; de toute façon t'es mort, t'as pas besoin de goûter.. T'es triste?

Le garçon: J'sais pas.

La fillette: Moi, je sais quand je suis triste.

Le garçon: Moi, j'sais pas, c'est tout le temps pareil.

La fillette: Qu'est-ce que tu veux dire?

Le garçon: Ben, j'sais pas moi, je ne sens rien...

La fillette: Même pas quand tu es heureux?

Le garçon: C'est quand?

La fillette: Quand t'es content, que la vie est belle...

Le garçon: J'sais pas moi, c'est tout le temps pareil.

La fillette: Et là? Dans ton cœur, tu ne ressens rien?

Le garçon: Si, c'est agité, comme l'eau quand on jette des pierres dedans.

La fillette: Ça fait mal?

Le garçon: Non, je suis habitué.

La fillette: Et dans ta tête, y a quoi?

Le garçon: Ben, rien.

La fillette: Il n'y a pas de pensées?

Le garçon: Non.

La fillette: C'est pas possible! Là, maintenant tout de suite, tu penses à quoi?

Le garçon: A rien, je t'écoute.

La fillette: C'est pas possible de ne pas penser.

Le garçon: Si, il faut s'entraîner. Moi, j'pense pas. Jamais. J'fais attention à ne pas réfléchir.

La fillette: Pourquoi?

Le garçon: J'aime pas. C'est comme si je tombais dans un trou; ma tête me fait mal... ou alors ça devient tout rouge en dedans et alors, faut que je tape, que je tape! Alors, j'pense pas, c'est plus facile! (16-17).

“Tuer le monstre”, titre de la quatrième partie, signifie alors assassiner la bête violente qui détruit et anéantit le respect et l’estime pour l’autre, surtout quand l’autre est une femme. “Le choix” de la dernière partie c’est alors l’amitié, unique stratégie de résistance et de résilience pour ne pas risquer de succomber et de mourir. Résister pour ne pas céder au climat de violence qui les entoure, mais aussi pour être capable de faire face, de rebondir et de réagir pour construire une nouvelle attitude sur les cendres de la vieille. Des cendres qu’on doit considérer comme «des “opportunités” qui contribuent à créer de la résilience en apportant des évolutions et des formes d’apprentissage qui transforment le système tout en conservant sa structure de base» (Metzger 716).

À la fin de la pièce, au retour des adultes, Ti Pierre et Jeannie auront grandi dans le sens le plus profond. Ils seront aussi devenus les protagonistes de ce que Marie-Thérèse Picard considère comme son engagement “politique”: par le biais de son écriture aider les enfants à grandir mais en même temps et à travers les enfants rejoindre aussi les familles pour leur faire comprendre qu’existent d’autres relations possibles que la brutalité, la violence et la vexation de l’autre (Mbwiti):

La fillette: Alors maintenant, je suis ta petite sœur?

Le garçon (*après un silence*): Oui... un peu.

(*On entend des bruits de pas et des voix de femmes qui appellent*)

Les voix des femmes: Ti Pierre! Jeannie!

(*Ils découvrent leur prénom respectif*)

La fillette: Tu t’appelles Ti Pierre?

Le garçon: Oui... Tu t’appelles Jeannie?

La fillette: Oui.

Le garçon: C’est ta mère.

La fillette: Oui, elle m’attend! Au revoir Ti Pierre, on a bien joué.

Le garçon: Oui... un peu. (*La fillette se penche, l’embrasse sur la joue et part en courant. Il la regarde aller, la main sur la joue. Il crie*) Jeannie... Jeannie... Tu reviendras? Jeannie... J’té la prête, ma rivière! Jeannie... Jeannie... (32).

Il appert alors que Marie-Thérèse Picard, comme les deux autres auteures prises en compte, manifestent une caractéristique commune: la revendication du rôle, voire de l’engagement social de leur écriture. Les trois textes examinés sont en fait les vecteurs d’un véritable geste politique, d’un programme réparateur qui attribue à la littérature la capacité d’aider l’humanité à faire face au monde, à remédier aux souffrances, à mieux vivre dans nos existences ordinaires.

L'art et la beauté vont sauver le monde

En effet, dans les trois pièces on peut mettre en évidence un dénominateur commun, un véritable fil rouge qui consiste en une conception de la littérature, et du théâtre en particulier, comme lieu et instrument à même de dévoiler, témoigner, donner intimement accès à l'autre, élargir le champ de la connaissance et la profondeur de l'expérience de l'altérité. Face à l'échec de quelques structures sociales déficientes, comme les religions ou les idéaux politiques, la littérature s'offre alors pour les remplacer, pour réparer nos conditions de victimes et corriger les traumatismes de la mémoire individuelle ou collective.

Les objets sur lesquels cette littérature "remédiatrice" veut opérer sont multiples, mais ils ont tous pour point commun d'appeler l'empathie, la capacité de nous mettre à la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques, ainsi que le prescrit l'éthique du *care*. La littérature se proclame utile parce qu'elle nous met en contact avec des expériences humaines et morales nous permettant, dans une société éclatée en individus, de contempler et de comprendre l'autre.

Je voudrais décrire ce paradigme clinique comme une manière de demander à l'écriture [...] de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle. [...] Chercher à cerner et à intervenir sur les blessures du monde me semble le mot d'ordre [...] placé au cœur des projets littéraires contemporains (Gefen 11).

On ne peut que constater donc que le "paradigme clinique" qu'Alexandre Gefen relève dans le panorama littéraire français du début du XXI^e siècle est à l'œuvre dans les pièces que j'ai examinées. «La beauté va sauver le monde», affirme Gaël Octavia lors d'un entretien (s. p) à l'occasion de la mise en scène de *Rhapsodie* en octobre 2020 à Limoges⁵. Et en effet l'importance qu'Ada attribue aux détails (par exemple l'ail et les épices dans la soupe, les fleurs sur la table, un morceau de papier coloré pour décorer sa tente) dénoncent son attachement à la vie et à sa beauté. Elle est bien consciente que la sauvegarde de l'humain est étroitement liée à son droit à la beauté, au bon goût, à la poésie.

Chez Marie-Thérèse Picard l'écriture jaillit d'un engagement social et politique qui attribue aux expressions artistiques une véritable valeur thérapeutique. L'art devient alors le lieu privilégié où se retrouver, retrouver et goûter l'humain de notre prochain, trouver des réponses aux blessures, aux traumas, aux fractures du monde actuel dans une «extension du domaine des lettres»

5 Mise en scène Abdon Fortuné Koumbha Kaf.

(Demanze 58) qui voit dans la littérature un instrument herméneutique fondamental pour comprendre la société contemporaine, l'histoire collective et personnelle.

Le même pouvoir thérapeutique de l'écriture est à l'œuvre chez Maryse Condé. Lors d'une table ronde organisée par l'Université d'été des Théâtres d'Outre-Mer en Avignon elle avait expliqué qu'écrire était une manière de mettre de l'ordre dans sa vie, de continuer à vivre. «L'écriture est la survie», avait-elle affirmé⁶. Dire la vérité à travers l'écriture dramatique c'est pour Condé contraindre le spectateur à regarder la réalité et à se libérer des oppressions sociales. «Ses marronnages [donc] visent la libération de tout le monde, de toute notre société, interraciale et interculturelle» (Sahakian 447). Dire et écrire ce qui avait été indicible jusqu'à ce moment-là revêt pour les personnages de Condé une véritable fonction cathartique. Et c'est justement dans cette perspective qui voit dans l'art un instrument de guérison et d'apaisement des souffrances qu'il faut lire le final de *La Faute à la vie*. À la fin d'une journée qui les a vues se chamailler et se révéler les secrets les plus intimes et terribles, Louise et Théodora décident de se ressourcer avec l'art :

Théodora : [...] Qu'est-ce que nous allons faire ?

Louise : Eh bien ... continuer comme nous pouvons.

Théodora : Je veux dire aujourd'hui ? Qu'est-ce que nous allons faire aujourd'hui ?

Louise : Ah ! Aujourd'hui ! Je ne sais pas.

(*Silence*)

Théodora : Il y a une exposition au musée Picasso qui promet d'être belle. Tu veux que j'y pousse ta chaise ? (42).

Bibliographie citée

- Bérard, S. (2010) : Petite histoire du théâtre francophone et créolophone: de la scène coloniale aux dramaturgies antillaises contemporaines. *Africultures*, 80-81, pp. 24-29.
- Bérard, S. & Condé, M. (2010): Le théâtre aux Antilles a toujours souffert d'être un parent pauvre. S. Bérard & M. Condé (Entretien). *Africultures*, 80-81, pp. 30-33.
- Cappellini, S. & Condé, M. (2011, Autunno): Ce besoin d'expliquer le monde, mon monde à moi, cela me pousse à écrire. S. Cappellini & M. Condé (Entretien). *Francofonia*, 61, *Miroir des Antilles. Aimé Césaire, Maryse Condé*, pp. 221-229.
- Chalaye, S. (2010): Archipelisme et création contemporaine dans la Caraïbe française: pour une "é-margence" diasporique. *Africultures*, 80-81, pp. 8-11.

⁶ "Afrique, Terre de retour? ". Table Ronde autour de Maryse Condé animée par Pénélope Dechaufour et Axel Arthéron, 20 juillet 2014 à la Chapelle du Verbe Incarné, Université d'été des Théâtres d'Outre-Mer en Avignon par le SeFeA sous la responsabilité scientifique de Sylvie Chalaye (Université Paris 3). (Cité par E. Sahakian 446).

- Chalaye, S. (2010 a): L'édition n'est pas une récompense. Entretien de Sylvie Chalaye avec Emile Lansman, éditeur. *Africultures*, 1, 80-81, pp. 202-205.
- Condé, M. (1972): *Dieu nous l'a donné*. Paris: Pierre Jean Oswald.
- Condé, M. (1973): *Mort d'Oluwémi d'Ajumako*. Paris: Pierre Jean Oswald.
- Condé, M. (1988): *Pension les Alizés*. Paris: Mercure de France.
- Condé, M. (1991): *An Tan Revolisyon*. Guadeloupe: Conseil Régional de Guadeloupe.
- Condé, M. (2007): *Comme deux frères*. Carnières: Lansman.
- Condé, M. (2009): *La Faute à la vie*. Carnières: Lansman.
- Delaume, C. (2021): *Sororité*. Paris: Seuil, Points.
- Demanze, L. (2017, 24/11.): Critique et clinique : la thérapie littéraire d'Alexandre Gefen. *Diacritik*, 3. Tiré de <https://diacritik.com/2017/11/24/critique-et-clinique-la-therapie-litteraire-dalexandre-gefen/> (Consulté le 28/11/2021).
- Gaël O. (2012): *Congre et homard*. Carnières: Lansman.
- Gael, O. (2014): *Cette guerre que nous n'avons pas faite*. Carnières: Lansman.
- Gaël O. (2020): *Rhapsodie*. Carnières: Lansman.
- Gefen, A. (2017): *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Corti.
- Laboratoire du zèbre autour de *Rhapsodie*. Vidéo. (2020). Tiré de <https://www.lesfrancophonies.fr/Rhapsodie> (Consulté le 23/6/2021).
- Lansman éditeur : <http://www.lansman.be> (Consulté le 28.11.2021).
- Les francophonies (2021): Des écritures à la scène. Tiré de <https://www.lesfrancophonies.fr/> (Consulté le 28/11/2021).
- Kwahulé, Koffi (2008): La diaspora et l'Afrique. *Africultures*, 72, pp. 159-163.
- Mbwiti, P. M. (2012): Entretien avec Marie-Thérèse Picard pour *La Médaille*. Tiré de <https://www.theatre-contemporain.net/video/Entretien-avec-Marie-Therese-Picard-pour-La-medaille-29e-Francophonies-en-Limousin>. (Consulté le 22/6/2021).
- Metzger, P. (2020): Résilience. In *Dictionnaire critique de l'anthropocène* (pp. 715-717). Paris: CNRS.
- Mohssine, A; Rodrigues, D. & Urdician, S. (Coordination), (2021): *Matrimoine Afro-Américain-Caribéen (MAAC)*. Tiré de <https://matrimoine.art>. (Consulté le 28/11/2021).
- Octavia G. (2017): *La fin de Mame Baby*. Paris: Gallimard.
- Octavia G. (2020): *La bonne histoire de Madeleine Démétrius*. Paris: Gallimard.
- Picard, M.-Th. (2014): *La Médaille*. Carnières: Lansman.
- Sahakian, E. (2014): Maryse Condé et ses marronnages dramatiques. *Africultures*, 99-100, pp. 442-449.
- Théâtres nationaux, Centres dramatiques (2021): *Théâtre contemporain*. Tiré de <https://www.theatre-contemporain.net>. (Consulté le 28/11/2021).
- TLFi - Trésor de la Langue Française informatisé (2021): *Rhapsodie*. Tiré de <http://atilf.atilf.fr/>, *ad vocem*.
- TOMA (2021): *Chapelle du Verbe Incarné*. Tiré de <https://www.verbeincarne.fr/>. (Consulté le 28/11/2021).

POINTS DE NON-RETOUR D'ALEXANDRA BADEA OU LE THÉÂTRE DES OUBLIS DE L'HISTOIRE COLONIALE

Sophie Mentzel*

La trilogie d'Alexandra Badea questionne les impensés de l'histoire coloniale en s'intéressant à trois de ses scandales passés sous silence. Il s'agit ici de se demander comment le théâtre, à travers sa dramaturgie et sa scénographie, peut devenir l'espace de réparation du vide de l'Histoire.

Mots-clés: théâtre, dramaturgie, histoire coloniale

Alexandra Badea's Points de non-retour or the Theater of the Oblivion of Colonial History

Alexandra Badea's trilogy questions the unthought of colonial history by focusing on three of her ignored scandals. It is a question here of asking how the theater, through its dramaturgy and its scenography, can become the space for repairing the void of History.

Keywords: Theatre, Dramaturgy, Colonial History

Introduction

Caroline Guiela Nguyen dans *Saigon* (2017), Le Birgit Ensemble dans *Les Oubliés (Alger-Paris)*, Margaux Eskenazi et Alice Carré dans *Et le coeur fume encore* (2019), autant de dramaturges contemporaines qui se sont intéressées récemment aux failles, aux mémoires troubles de l'histoire coloniale. Qu'elles en soient les descendantes directes ou qu'elles se positionnent en témoins extérieures, elles interrogent sur scène l'héritage postcolonial légué par la France. Revisiter l'histoire et ses normes officielles, s'intéresser à l'intime des victimes anonymes, telle est ainsi la démarche revendiquée par ces passeuses d'Histoire. C'est dans cette dynamique qui consiste à rendre visible le non-dit et l'invisible, à muer en spectaculaire ce qui a été caché, que s'inscrit la trilogie d'Alexandra Badea, *Points de non-retour*. Roumaine d'origine et française d'adoption, l'auteure et metteuse en scène s'est installée à Paris en 2003 pour y poursuivre des études de théâtre commencées à Bucarest. Ses pièces, toutes écrites en français,

* Université de Tours.

ont d'abord été mises en scène par d'autres¹, tandis qu'elle portait à la scène les œuvres d'auteurs exogènes. Comme si la distance engendrée par une langue et un regard extérieurs était garante d'une réflexion portée par le geste théâtral. Or, elle a pourtant choisi de mettre en scène elle-même ses trois dernières pièces. Celles-ci sont organisées autour d'une idée commune: représenter les failles et les impensés de l'histoire coloniale française. Cette idée fondatrice d'un cycle est née de son trajet personnel auquel elle renvoie tout en le décentrant. Elle est naturalisée en 2014, lors d'une cérémonie au cours de laquelle on lui demande de faire sienne toute l'histoire de France, avec ses gloires et ses zones d'ombre. Immédiatement, elle pense au passé colonial de la France, et s'interroge sur sa capacité à adopter cette histoire douloureuse. De cette question naît un triptyque, *Points de non-retour*, qui vise à interroger trois scandales passés sous silence: le massacre de Thiaroye en 1944 – c'est à dire l'assassinat des tirailleurs sénégalais réclamant le reliquat de leur solde – est au cœur du premier volet, *Thiaroye*, représenté en 2018 au théâtre de la Colline. Le deuxième volet, joué en 2019 au festival d'Avignon puis repris au théâtre de la Colline, intitulé *Quais de Seine*, met en lumière la répression sanglante de la manifestation du 17 octobre 1961 et plus largement la guerre d'Algérie. Enfin, le troisième volet, actuellement en cours de création, *La Diagonale du vide*, sera représenté fin 2021². Il s'intéresse aux enfants réunionnais de la Creuse, enlevés à leurs familles entre 1962 et 1984 pour être transplantés dans les déserts ruraux français, qu'ils étaient chargés de repeupler. Trois histoires de violence coloniale ou néocoloniale, donc, passées à travers les filets sélectifs de la mémoire historique nationale. Trois lieux d'un passé contrarié, effacé, et pourtant indélébile, que la scène donne à voir, en reconstituant ainsi une géographie de la mémoire coloniale reliée par un ancrage fictionnel commun: Nora, une documentariste présente dans les trois pièces, enquête sur ce passé enfoui qui croise les silences de sa propre histoire et qu'elle tente de faire ressurgir pour se construire. Double fictionnel de l'autrice-metteuse en scène, le personnage rétablit donc au cœur même du dispositif de la trilogie la contiguïté et la distance nécessaires à la création artistique. Ce sont dès lors les points d'achoppement de la structuration nationale, familiale et individuelle – ces *Points de non-retour* qu'indique la titrologie – qu'Alexandra Badea a souhaité mettre en perspective en liant l'intime et le collectif, le documentaire et la fiction.

1 Ainsi, *Pulvérisés*, qui traite des dérives de la mondialisation, a été créée en 2014 au TNS par Aurélia Guillet et Jacques Nichet.

2 Tous mes remerciements à Alexandra Badea qui a accepté de me communiquer le texte non définitif de son spectacle en cours de création.

Avec cette trilogie écrit-elle, je questionne la manière dont l'histoire politique imprègne les individus dans leur intimité et détermine leur existence. Comme si le théâtre pouvait devenir un outil de réparation symbolique. Que fait-on de cet héritage qui est enterré au creux de notre corps? Est-ce possible de se construire sur les racines de ce mal? Peut-être en libérant la mémoire, en convoquant ce qui a été oublié? Je voudrais inviter le spectateur à réfléchir à son tour afin de comprendre ce passé, en interrogeant ces territoires flous, ces blessures qui ne se referment pas et divisent encore (Théâtre de la Colline 2019: 10).

Les trois spectacles sont ainsi fondés sur une vision politique et éthique du théâtre, chargé de commémorer et de réparer les fractures de l'histoire. Cependant, l'autrice se défend d'avoir élaboré un théâtre documentaire et revendique la subjectivité d'une démarche de création poétique. On peut dès lors se demander quel est le statut dramatique, dramaturgique, scénographique de la mémoire dans la trilogie. Comment le théâtre transforme-t-il les vides de l'histoire coloniale en matière artistique? Comment devient-il un lieu privilégié de reconstruction d'une mémoire fracturée? Telles sont les questions auxquelles on tentera, à travers une analyse dramaturgique et sociocritique, de proposer une esquisse de réponse. On verra tout d'abord comment la trilogie s'emploie à révéler les ombres de l'histoire coloniale, en mettant en scène une dramaturgie du vide et des silences, pour s'intéresser ensuite plus particulièrement à Nora, personnage-écran en lequel se projette et s'organise une véritable psychanalyse de l'Histoire. Enfin, on se demandera comment l'anamnèse transforme le théâtre en lieu de réparation des fractures, véritable "diagonale du plein" dans laquelle se rencontrent le passé et le présent pour refonder sur scène un espace commun de cohésion et de compréhension.

Les ombres de l'Histoire: une dramaturgie du vide

Exhiber les obscurités, exhumer les fantômes de l'histoire, telle est la démarche du théâtre postcolonial contemporain qui s'emploie à exprimer le refoulé de la colonisation. Le triptyque d'Alexandra Badea est ainsi conçu comme un trajet d'un lieu à l'autre qui est aussi un trajet vers la lumière et la vérité longtemps enfouies. L'ensemble de la trilogie est construit autour du personnage de Nora. Dans *Thiaroye*, la protagoniste se retrouve en possession d'un ordinateur légué par l'homme qu'elle a aimé et qui s'est suicidé, qui contient les rushes d'un documentaire inachevé sur le massacre de Thiaroye. Elle choisit d'achever le documentaire et croise la route des descendants (Amar et Biram), fils et petit-fils de Biram Fall, tirailleur sénégalais tombé en 1944 sous les balles françaises, qui ignorent tout de cet événement. Dans *Quais de Seine*, elle remonte le cours de sa propre histoire et découvre le passé enfoui de son père, fils d'Irène, une pied-

noire et de Younès, un algérien que le massacre du 17 octobre 1961 a séparés. Enfin, dans *La Diagonale du vide*, elle réalise un documentaire sur les foyers où ont résidé les enfants réunionnais de la Creuse et croise ainsi la route de J-B, dit Tremblad, et de sa sœur, Eva, qui s'est suicidée mais qui revient hanter la scène tout comme le souvenir des autres personnages. Chaque pièce est construite autour d'un silence, d'un tabou de l'Histoire coloniale, que l'autrice-metteuse en scène a choisi d'exhumer en adoptant une dramaturgie et une scénographie qui exhibe le vide.

Tout d'abord, sur le plan diégétique, les espaces qui structurent les pièces et dont rend compte la titrologie sont presque toujours absents de la représentation. Ils sont un horizon d'attente, un lointain du texte présent presque exclusivement dans l'espace dramatique des pièces, matérialisant peut-être ainsi leur relégation de la scène de l'histoire nationale. On observe une dichotomie entre dedans et dehors: dedans où se situent les personnages, dehors où l'histoire se déroule, inatteignable comme les fragments échappés d'un rêve.

Ainsi, *Thiaroye* se passe majoritairement en France, dans une pièce aux fenêtres ouvertes sur la mer et la forêt. Les didascalies indiquent "*Un mur, une fenêtre, une forêt, la nuit*" (Badea 2018: 10) Les fragments du lieu absent, au Sénégal, apparaissent à travers des éléments de la scénographie (un sol partiellement recouvert de sable rouge qui connote les déserts africains), ainsi que dans des images projetées par les fenêtres, qui créent un "troisième lieu", intermédiaire entre l'espace scénique et l'espace dramatique comme le définissait Jacques Schérer³. Dans le fragment deux on peut lire ainsi la didascalie suivante:

Dehors, des phares s'allument
Un homme noir s'avance vers la maison
Il porte l'uniforme des tirailleurs sénégalais
Amar le regarde
Soudainement on lui tire dessus
L'homme tombe
Amar le regarde
Les phares s'éteignent
Tout redevient normal
Amar court à l'extérieur
Il éclaire avec une lampe de poche le paysage
Il court vers le lieu du crime
Il n'y a plus personne (Badea 2018: 10-11).

³ Il s'agit d'un espace intermédiaire entre la scène et le hors-scène, qui figure une sorte de coulisse présente sur scène.

Fantôme de l'ancêtre disparu, "l'homme noir" en uniforme est la trace du passé colonial qui se superpose à l'espace du plateau presque dénudé et occupé simultanément par tous les personnages d'une intrigue qui fait alterner le présent et le passé.

C'est le même vide, la même absence dramatique et dramaturgique de la scène de l'Histoire que l'on retrouve dans *Quais de Seine*. Si les personnages de Younès et d'Irène (les grands parents de Nora) voyagent d'Alger à Paris, si Younès est pris au piège de la manifestation du 17 octobre, c'est bien l'absence qui est obsessionnellement représentée: celle de Younès, qui disparaît durant trois ans, exilé après la manifestation; celle de son enfant que porte Irène et qu'elle refuse de voir après son accouchement. Celle enfin de Paris à feu et à sang, des corps flottant dans la Seine, des massacres, dont les dialogues rendent compte mais que la scène ne prend pas en charge. Comme dans la pièce précédente, l'espace scénique est quasiment désert: un lit d'hôpital, un siège, une bibliothèque dégarnie, des angles aigus et des contrastes crus. La boîte noire et aveugle du présent est occupée par Nora, sans ouverture autre qu'une deuxième scène, espace d'un passé qui vient doubler le présent. Dans *La Diagonale du vide*, la Creuse où les enfants réunionnais furent maltraités est également un espace manquant: les personnages sont enfermés par les intempéries et les mouvements sociaux dans un ancien centre d'accueil géré par la DASS où ils sont venus à la rencontre de leur passé. Pas d'ouverture vers l'extérieur dans le texte, et la scénographie utilisera cette fois la vidéo pour projeter des gros plans du visage des comédiens. L'espace est donc une fois encore celui de l'absence et de l'enfermement et *La Diagonale du vide* est un titre dont il faut relever la polysémie : terme géographique qui désigne une bande du territoire français tombé en déshérence, elle est aussi le lieu de convergence des vides de l'histoire.

Chaque pièce apparaît ainsi comme le lieu d'une mémoire qui se dérobe et les deux premières créations révèlent dès l'ouverture une parole empêchée, murée. Le monologue sur lequel s'ouvre *Thiaroye* semble d'ailleurs porter en germe la problématique de l'ensemble de la trilogie:

Je voulais parler mais je n'ai rien pu dire. Comment trouver les mots qui remplissent ton silence ? Plus rien ne remplira ton silence désormais. Il ne reste que tes documentaires, tes reportages, ta voix figée sur les ondes magnétiques. Il ne reste que les mots que tu as pu me dire, ces mots que je vais mixer dans ma tête pour te faire parler à nouveau. Je continuerai à te parler et tu continueras à me répondre et on effacera le réel. On inventera une fiction commune, cette fiction qu'on a pas pu écrire. On a eu peur. Maintenant je suis là, devant cet ordinateur que tu m'as confié et j'ai peur de l'ouvrir. Et je dois la dépasser, cette peur, je le sais, sinon tout sera oublié (Badea 2018: 9).

Silences, impossibilité de dire, voix à faire surgir contre l'oubli: l'ordinateur-boîte de Pandore du passé colonial apparaît ici comme une matrice métathéâtrale où se condensent les tensions du dispositif dramatique. L'ordinateur qu'il faut faire parler se prolonge dans *Quais de Seine* dans la parole gelée de Nora que le psychanalyste n'arrive pas à faire surgir. Aux questions posées, dans le premier fragment de la deuxième pièce, ne répond qu'un silence obstiné marqué dans le texte par des points de suspension entre parenthèses. Signe typographique, signe scénique, l'isotopie du silence court tout au long des pièces et passe comme un témoin d'un personnage à l'autre: Nina, la femme d'Amar, appelle son fils Biram, du nom du père d'Amar disparu à Thiaroye. Mais elle ajoute «Je voulais qu'il porte son nom... mais je ne veux plus que tu lui parles de cette histoire. Je ne lui parlerai pas de mon passé non plus. Il est né ici, il faudra qu'il sache que sa place est là, je ne veux pas qu'il se sente rejeté [...]» (Badea 2018: 51). Nommer et taire dans un même geste, telle est l'ambiguïté fondamentale dans laquelle se débattent les victimes de l'Histoire. Trente ans plus tard, lorsqu'elle voit surgir Nora, la porteuse d'histoire et de vérité, Nina devient ainsi aphasique, victime d'un accident vasculaire cérébral. Et Biram, son fils, a appris à vivre dans le silence. De même, dans *Quais de Seine*, le père de Nora, Léon, victime du silence de sa mère Irène, est à son tour englué dans un mutisme qu'il lègue à sa fille. Albums photos oubliés, lettres jamais reçues, journal intime dissimulé parcourent les pièces en accessoires et agents de cette parole impossible.

Face à ces silences individuels, volontaires ou contraints, qui matérialisent les secrets et les mensonges de l'Histoire collective envers les victimes du colonialisme, le discours d'Amar révèle les enjeux de la trilogie:

Tant qu'on ne racontera pas ces histoires avec les points d'ombre, les blessures, les suspensions, on ne construira rien ici. Tout va s'effondrer. Le même système se perpétue et nous on regarde sur le bord en applaudissant les vaincus qui s'effondrent. On est le lot de réserve. Ceux qui s'entraînent nuit et jour et qui regardent le match sans rien faire. On entre en jeu les dernières secondes pour remplacer les héros du jour, mais ce sont toujours eux qui sourient sur la photo avec leurs médailles d'or entre les dents. Il y a des gens qui sont morts pour ces terres sans les avoir connues. Et ces terres leur refusent leurs tombes. Et en plus l'Administration a posé sur leur fiche le tampon: n'a pas le droit à la mention mort pour la France... On leur a interdit l'entrée dans l'Histoire. Tu vois des statues des tirailleurs dans les villes qu'ils ont libérées? Rien. Aucune trace. Comme vivre ici sans trahir tous ces morts? (Badea 2018: 52).

C'est bien à cette question qu'Alexandra Badea s'emploie à répondre, en particulier à travers Nora, personnage-écran, sur lequel se projettent les tensions et les questionnements de cette mémoire, tant individuelle que collective.

Nora, un personnage-écran: pour une psychanalyse de l'Histoire

Si l'Histoire est absente dans sa représentation directe, ce n'est pas seulement parce qu'elle est tue, dissimulée. C'est aussi parce qu'Alexandra Badea se refuse à tout dogmatisme qui conduirait au théâtre à thèse. Il ne s'agit pas de démontrer mais de donner à voir sans conditionner le regard. Certes, un dispositif particulier et reproduit dans les trois créations – la présence de l'autrice sur le plateau au début des spectacles, assise à un ordinateur depuis lequel elle écrit un texte de présentation projeté sur les murs – pourrait produire un effet de distanciation épique. Mais c'est pourtant l'effet inverse qui est revendiqué par Alexandra Badea lorsqu'elle commente cette performance qui fait d'elle à la fois la créatrice et le personnage de la fiction. Dans sa note d'intention à *Quais de Seine*, elle écrit ainsi:

Je serai à nouveau présente en scène, figure de l'auteure écrivant en direct sur le clavier d'ordinateur des fragments du texte qui viennent s'inscrire comme une partition libre, une pensée en mouvement, pour que l'écriture puisse être au plus proche de ses sensations. Cela permet de dessiner une continuité du flot de la parole des personnages, comme si agir sur ce qui se dit au plateau pouvait révéler le hors-champ de l'intime en projetant mon intériorité (Théâtre de la Colline 2).

Car c'est en effet à travers le passé individuel que se jouent les enjeux collectifs. Et les blessures de l'Histoire sont avant tout présentes par les effets qu'elles ont sur les individus. La conséquence du mensonge sur les personnages se donne à voir et à vivre sur scène faisant imaginer en écho métonymique son effet sur la Nation tout entière.

C'est à travers la sensation individuelle que se construit la mémoire collective, ce que représente en particulier Nora auprès du spectateur. Selon le système des écrans employé au propre et au figuré par Alexandra Badea, et qui dissimulent autant qu'ils révèlent, Nora peut assez facilement s'interpréter comme un double de l'auteure: elle est le seul personnage récurrent, toujours incarnée par la même comédienne (Sophie Verbeek), elle est documentariste et enquête sur le passé dissimulé. Mais elle peut également représenter le double du spectateur, invité à s'interroger sur sa mémoire occultée comme en témoigne le tuotoiement employé sur l'écran par Alexandra Badea dans le texte qui s'affiche au début de *Quais de Seine*, pièce dans laquelle Nora est au cœur du dispositif diégétique et scénographique.

Or, le moteur de la pièce est la psychanalyse du personnage, qui métaphorise la nécessité d'une introspection collective dont Alexandra Badea nous indique les étapes. Au début de l'intrigue, Nora, après une tentative de suicide, est murée dans un silence dont elle refuse de sortir malgré les incitations du

thérapeute. À l'arrière-plan, derrière un écran de tulle, se joue le traumatisme, cette tragique histoire familiale qui rencontre l'histoire coloniale, dont elle ne connaît rien mais qui la hante. Les années 2000 à l'avant-scène, les années 1960 dans le lointain. Une séparation étanche pour Nora mais poreuse pour le spectateur, qui surgit dans les rêves de plus en plus précis que fait le personnage. Devant le spectateur se joue ainsi la découverte de la scène fondatrice: la boîte noire de l'espace scénique révèle un dispositif gigogne, celui de la conscience qui affleure et transforme le refoulement et le travail analytique en signes scénographiques.

Aidée par l'analyste, Nora va ainsi découvrir et littéralement dévoiler ce "passé qui ne passe pas", que sa famille a tenté d'effacer. C'est ce que matérialisent scéniquement les coulées de sang surgies du mur qu'Irène, la grand-mère de Nora, tente vainement d'éponger et qui toujours resurgissent. Taire, dissimuler, conduit à la douleur qui s'incarne dans les corps souffrants et les esprits malades. C'est ainsi que Nora est devenue géphyrophobe, sans savoir pourquoi, après avoir été prise de violents vertiges sur le pont Saint-Michel d'où ont été jetés les corps des manifestants du 17 octobre. Dans les secrets enfouis se dissimule l'origine de la douleur des personnages, selon un principe de psychogénéalogie qui transforme le microcosme familial en lieu d'exploration des failles du discours historique. Les creusements s'immiscent dans les personnages qui révèlent progressivement leur face cachée: ainsi Nora, étymologiquement la lumière, mais peut-être aussi, en référence à Pierre Nora, la gardienne de lieux de mémoire, a une double identité puisqu'elle s'appelle également Aude. De même, son père, Léon, aurait dû s'appeler Laith mais sa mère a choisi d'effacer de son origine toute référence à l'Algérie. Chaque certitude révèle ainsi son revers, le souvenir écran qui dissimule la vérité.

La pièce est donc structurée autour de l'émergence de cette parole enfouie qui surgit de derrière une gaze translucide, entre présence et absence, entre rêve et réalité. Cette dimension scénographique du voilement/dévoilement est d'ailleurs un lieu commun de la représentation de l'histoire coloniale, depuis *Les Paravents* de Genet. Dans la mise en scène de Roger Blin, en 1966, conformément aux indications présentes dans le corps du texte, différents écrans fantasmatiques venaient séparer les niveaux du réel, révéler les réalités dissimulées, exhiber la présence de la mort au milieu des vivants. Un procédé similaire est employé chez Alexandra Badea, puisque les morts, les ancêtres, occupent l'espace et surgissent du néant mémoriel pour recomposer les fragments d'une histoire en lambeaux. Ils font éclore une parole qui advient douloureusement, comme une métaphore de la nécessité historique, nationale de redonner sa voix au passé. Nora découvre ainsi le passé colonial de sa famille, révélation matérialisée scéniquement par son passage derrière l'écran de tulle. Immersion

dans la généalogie familiale qui s'accompagne d'une plongée dans l'histoire du 17 octobre 1961.

C'est ce que souligne la présence scénique du célèbre ouvrage de Jean-Luc Einaudi, *La Bataille de Paris*, élément documentaire, historique, qui se mue ainsi en matériau scénographique. Sur le plateau presque désert, le livre lu par Nora occupe progressivement une place centrale, indice de la convergence de l'histoire individuelle et collective: après la litanie des victimes du 17 octobre 1961 proférée par la jeune femme, le livre vient occuper sa place sur le lit d'hôpital où le travail analytique s'est déroulé. Une fois le tabou levé, la cure est achevée, la guérison survient. Les derniers mots de Nora dans la pièce témoignent d'ailleurs de la vertu de l'anamnèse:

Hier je me suis approchée de la Seine. À la tombée du jour. Les gens se prenaient en photo sur le pont. Il y avait un ciel très beau. J'ai avancé, j'ai marché, j'ai traversé le fleuve. Le cœur un peu serré mais je l'ai fait. Et j'ai senti que je n'avais plus besoin de fuir. Je n'ai plus besoin du silence. J'ai besoin de parler [...]. Je crois que cette nuit je peux dormir chez moi (Badea 2019: 91-92).

Car dans ce dispositif, le théâtre est bien tout à la fois lieu privilégié de l'exhibition des failles et de la reconstruction, celui qui permet, enfin, d'habiter son histoire et ainsi de "dormir chez [soi]".

Le théâtre, espace de réparation: la diagonale du plein

Alexandra Badea est romancière tout comme elle est écrivaine de théâtre. Si elle a choisi de creuser les failles de l'Histoire coloniale à travers le théâtre, c'est, dit-elle, «parce que c'est le lieu où la parole devient action» (Flandrin / Badea). Face aux errements de l'Histoire, le théâtre révèle en effet son puissant pouvoir curatif, qui renvoie aux sources mêmes de la *catharsis*. Lieu de la parole performative, la scène est également l'espace de la monstration qui permet la cicatrisation. À ce titre, on rencontre au début de *Thiaroye* un échange entre Nina et Amar, que l'on pourrait considérer une définition métapoétique du cycle tout entier.

AMAR.

Parfois, je suis comme ces enfants qui ont un jouet qu'ils adorent. Un jour ils le cassent et ils pleurent. Et ils essaient de le réparer mais ça ne marche pas. C'est cassé. Depuis mon arrivée en France, j'essaie de remettre les bouts ensemble, mais il y a trop de dégâts. Je ne veux pas voir un autre corps se casser devant moi.

Nina.

Tu sais comment les japonais réparent les objets abîmés? Ils collent les morceaux et ils

mettent en valeur les brisures avec un filet d'or. Ils ne cachent pas la fêlure, au contraire, ils la montrent. Ils tiennent compte du passé de l'objet, des accidents subis, des violences qui l'ont cassé. Ça lui donne une autre vie, il est encore plus beau (Badea 2018: 14).

L'art du *kintsugi* consiste à réparer les objets cassés en les recollant et en soulignant leurs jointures à la poudre d'or. Si la cassure des violences coloniales est irréversible, s'il s'agit bien d'un "point de non-retour", son exhibition est ainsi susceptible de faire advenir la création, par laquelle la faille se trouve sublimée.

Ce spectacle de la blessure est sans cesse revendiqué dans l'œuvre. Nora, ainsi, explique à la fin de *Quais de Seine*, avoir découpé et collé une photo de son père sur une photo de ses grands-parents: à partir de deux identités meurtries elle fabrique de la sorte une nouvelle identité conciliatrice. Le travail du théâtre, inlassablement entrepris dans les trois pièces, est également de recomposer cette mémoire blessée, d'exhiber ses failles pour les transmuier en matériau artistique, de sublimer les vides de la mémoire pour les métamorphoser en pleins de la représentation.

C'est pourquoi, l'une des principales caractéristiques esthétiques et diégétiques de cette trilogie est la superposition des temporalités qui se rejoignent enfin sur scène comme le révèle la récurrence du dispositif scénographique de la coprésence. Dans les trois pièces, deux dimensions temporelles (présent de la quête et passé de la blessure coloniale) sont juxtaposées scéniquement: même espace dans *Thiaroye*, double espace réuni dans le point de fuite du regard du spectateur dans *Quais de Seine*. La scénographie de *Diagonale du vide* ne nous est pas encore entièrement connue, mais on sait déjà, par le texte, que le passé surgit sur scène dans un phénomène d'anamnèse dramatique. Ces dimensions d'abord juxtaposées finissent par s'unir et par permettre la mise en scène d'une réconciliation qui autorise le passé à advenir dans le présent: comme il est souvent d'usage dans le théâtre postcolonial contemporain, le passé enfoui et dissimulé ressurgit et prend corps dans des incarnations spectrales.

Les fantômes muets et fugitifs des deux premières pièces laissent ainsi place, dans *La Diagonale du vide*, à un fantôme parlant et agissant, Eva. De même, à la fin de *Thiaroye*, les trajets d'Amar et de Biram le petit fils du tirailleur exécuté, et de Régis le petit-fils du soldat qui a tiré sur lui, se rejoignent dans le lieu du massacre, pour honorer enfin la mémoire de la victime oubliée.

43- Amar-Régis-Biram
Sénégal. Thiaroye. Une cérémonie funéraire
 Amar dit un texte en bambara
 Régis offre une bouteille de vin à Amar
 Il renverse une partie du contenu par terre

*Ensuite il la donne à son fils Biram qui renverse
tout le reste
La terre aspire le vin* (Badea 2018: 88).

Le rituel s'apparente à une communion qui accorde les mémoires et guérit la terre coloniale meurtrie.

Ainsi, par le tressage des failles de l'histoire, la scène se mue en point de convergence des histoires manquantes qui peuvent se compléter, s'emboîter comme un puzzle enfin recomposé. Elle s'érige en mémorial, permettant l'émergence de la mémoire tronquée et la célébration des morts. Tel est le sens de la dernière parole livrée par la trilogie, prononcée par Nora à la fin de *Diagonale du vide*:

Si vous avez envie d'écrire vos histoires, faites-le, le courage est là, je le sens.
Si vous avez envie d'oublier ce passé, vous pouvez l'oublier, vous avez tout à fait le droit
Vous pouvez passer à autre chose
Rien ne sera oublié
Maintenant je sais pourquoi je suis ici
Je sais ce que je dois faire
Je serai témoin pour les témoins (Badea 2021: s. p).

Être "témoin pour les témoins" tel est bien en effet le postulat de la trilogie. À la fois épique et profondément incarné, le théâtre d'Alexandra Badea parvient ainsi à réconcilier les antithèses, à donner enfin une voix à ceux que l'Histoire a fait taire.

Bibliographie citée

- Badea, A (2018): *Points de non-retour [Thiaroye]*. Paris: L'Arche.
Badea, A (2019): *Points de non-retour [Quais de Seine]*. Paris: L'Arche.
Badea, A (2021): *Points de non-retour [Diagonale du vide]*. Texte non définitif communiqué par l'autrice.
Flandrin, M. (2019, janvier): Rencontres à la Fabrica. Interview à Alexandra Badea. Tiré de <https://www.theatre-contemporain.net/video/Rencontre-avec-Alexandra-Badea-pour-Points-de-non-retour-Quais-de-Seine-73e-Festival-d-Avignon?autostart>. (Consulté le 10/5/2021).
Hamidi-Kim, B. (2011): Théâtre identitaire ou théâtre universaliste. Quelle critique de la situation postcoloniale dans le théâtre documentaire aujourd'hui? *Mouvements*, 65, 1, pp. 91-105.
Schérer, J (1999 [1954]): Le troisième lieu. In J. Schérer, *La Dramaturgie de Beaumarchais* (pp. 172-181). Paris: Nizet.
Théâtre de la Colline (2019): *Quais de Seine. Dossier de presse du spectacle*.

VIES ENGAGÉES

GISÈLE HALIMI ET LA RESPONSABILITÉ ANTICOLONIALISTE. UNE AVOCATE À L'INTERSECTION DES ENGAGEMENTS

Samia Kassab-Charfi*

Cette contribution souligne l'importance des écrits de Gisèle Halimi (*Le Lait de l'oranger*, 1988), pour la mémoire des oppressions coloniales au Maghreb (guerre d'Algérie), en considérant les convergences entre la cause des colonisés et la "cause des femmes" (1973), en vertu d'un humanisme qui récuse le sectarisme identitaire.

Mots-clés: anticolonialisme, avocate, patriarcat, féminisme

Gisele Halimi and Anti-Colonialist Responsibility. A Lawyer at the Intersection of Commitments
This contribution underlines the importance of the writings of Gisèle Halimi (*Le Lait de l'Oranger*, 1988), for the memory of colonial oppression in the Maghreb (Algerian war), by considering the convergences between the cause of the colonized and "The Cause of Women" (1973), by virtue of a humanism that challenges identity sectarianism.

Keywords: Anti-colonialism, Lawyer, Patriarchy, Feminism

Liminaires

Le thème de la journée d'études, *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteures femmes (1945-2020)*, me mène directement à une "étude de cas", en quelque sorte, celle de Gisèle Halimi. Sans examiner trop longuement les modalités de narrativisation de cette mémoire, j'entreprendrai essentiellement de faire valoir la manière dont Gisèle Halimi opère l'intersection magistrale de son autoreprésentation en tant qu'avocate militante (doublement militante, j'y reviendrai) et de la mémoire des oppressions coloniales. Cette démarche s'inscrit du point de vue théorique dans la lignée de la réflexion qu'a développée Kimberley Crenshaw dans *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doc-*

* Université de Tunis.

trine, Feminist Theory and Antiracist Politics (1989), dans laquelle la chercheuse américaine analyse les modalités d'intersection des discriminations subies par les femmes noires aux États-Unis. Dans le cadre de notre propre réflexion, nous tenterons de mettre en avant la pertinence de ce concept chez Gisèle Halimi, avec une transposition aux statuts de femme et de colonisé pour ce qui concerne les catégories discriminées. Outre la nature de l'engagement de Gisèle Halimi dans les années 1950 à 1960 au moment des événements de la guerre d'Algérie, c'est à considérer les croisements et convergences entre la cause des opprimés et la "cause des femmes" (Halimi 1973) que cette réflexion invite. Dans le refus de reproduire les modèles d'un patriarcat oppressif et dans sa résistance inaliénable à l'injustice, l'exemplarité de cette "avocate irrespectueuse" (Halimi 2002) incite aussi à apprécier l'éthique dont elle se revendique comme un humanisme totalement distancié des sectarismes identitaires. J'analyserai donc en deux points articulés cette posture d'activiste intersectionnelle avant l'heure.

Une éthique politique compassionnelle

Gisèle Halimi, née à Tunis en 1927, appartient à un milieu judéotunisien socialement très modeste, marqué par le respect craintif de la tradition religieuse et par les diktats du patriarcat. Dans *Le Lait de l'oranger* (1988), autobiographie centrée sur la figure d'Édouard, son père, elle revient sur ses souvenirs d'enfance et plus particulièrement, au début de l'œuvre, sur les journées d'émeutes anticolonialistes auxquelles elle assiste dans la rue, alors qu'elle n'a que onze ans. Ces images, mais surtout les réactions de sa famille, la marquent. En effet, elle décrit la désapprobation de ses parents à l'égard de cette posture de rébellion de la jeunesse militante tunisienne et son propre positionnement – autant dire son empathie – s'institue comme en réaction à cette réprobation:

J'avais onze ans lorsque éclata, à Tunis, la grande répression du 9 avril 1938.

Des mitraillettes tiraient dans les rues, des tanks barraient le Boulevard Bab-Benat, des soldats

– beaucoup de Noirs, des Sénégalais, j'en avais été frappée – sillonnaient, l'arme au poing, les ruelles de la *Medina*. Le sang coula, notamment à la Zitouna, où plusieurs étudiants furent abattus.

Mon père, Français par choix, ne se lassait pas de chanter les idéaux et les promesses de cette culture d'adoption. À côté de la classique énumération des bienfaits de cette présence – les hôpitaux, les routes... –, il n'était, pour lui, de liberté, de justice, de fraternité qu'enveloppées dans les plis du drapeau tricolore.

Mais ces balles, ce sang qui éclaboussait les pavés, ces soldats baïonnette au canon? La voix de la France? La France, ce mépris de l'indigène? Dans la bouche d'un colon, le mot *indigène* s'identifiait, à lui tout seul, au rejet. [...]

Mon père raconta que des intellectuels – avocats, médecins, professeurs – avaient été arrêtés et déportés dans le Sud, à Bordj el Bœuf. Un désert torride et des conditions de vie quasi inhumaines. La maladie, la mort même semblaient secondaires, dans ce récit, comparées aux séances de fouet, de crapahutage, de déshabillages publics que la troupe infligeait à ses détenus. J'écoutais, terrifiée.»

“Pourquoi? ai-je interrogé.

- Ils veulent l'indépendance de la Tunisie... Tu te rends compte!... Tous les Français à la mer... Pfft! ”

Édouard s'étranglait à cette image.

J'étais trop jeune pour comprendre le fondement politique de cette effervescence. Ces incidents de 1938, et leur cortège de mesures racistes, me posaient des problèmes que je ne pouvais résoudre. Je me disais simplement : si les Français trouvent que les Arabes ne sont pas des gens comme nous, ils n'ont qu'à les abandonner à eux-mêmes. Laisser tomber, mais pas tirer dessus (Halimi 1988: 65-66-67).

L'émergence de la conscience d'une oppression coloniale naît ainsi très tôt chez Gisèle Halimi. On soulignera, et les nombreux témoignages qu'elle livre au lecteur en attestent, que cette conscience s'affirme dans une construction personnelle, “distanciée” (le mot mérite d'être souligné), d'une part de la communauté judéotunisienne – elle ne cherche pas à adhérer à une posture de groupe – et d'autre part de la posture familiale. Cette marginalité ou dissidence doit être saisie dans son articulation à une autre conscience: celle de son oppression en tant qu'individu né fille dans une culture judéo-musulmane qui privilégie les garçons. On rappellera ici que son père cachera pendant deux semaines au voisinage et à la famille la naissance de la petite Gisèle avant de se résoudre à l'annoncer enfin, faisant de la sorte le deuil de son espérance d'avoir un garçon. Cette petite-fille de rabbin rejettera en bloc les prescriptions judaïques, rappelant dans *Le Lait de l'Oranger*, avec une indignation contenue, la prière inaugurale juive: «*Béni soit l'Éternel, qui ne m'a point fait femme*» (Halimi 1988: 26), et se tenant au bord du blasphème lorsqu'elle constate, tout bonnement: «je persistais à trouver que Dieu nous traitait avec désinvolture. Il nous réduisait, c'est clair, à la portion congrue. [...] Dieu [...] “Un homme aussi sans doute”, ai-je marmonné un jour à l'intention de ma mère» (26-27). Aussi me semble-t-il qu'il convient de considérer l'engagement anticolonialiste de Gisèle Halimi comme une sorte de projection, de transfert et de prolongement de l'indignation primordiale, initiale: celle qui affecte l'héritage de la féminité comme fardeau, comme tare, comme souillure. Et inversement, comme je le soutiendrai plus bas, la défense du droit des femmes (engagement qui s'implante dans l'itinéraire de l'avocate vers 1971) est issue en toute cohérence du rejet de l'injustice coloniale. L'avocate le reconnaît catégoriquement dans *Le Lait de l'oranger*: «En plaidant la cause des femmes, je me décalais à peine» (224). Assurément, dans presque tous les essais de Gisèle

Halimi transparait ce parallèle intime, étroit, entre la domination masculine et la domination impérialiste.

En effet, ce sentiment, cette conscience suraiguë d'un injuste statut de "subalterne" (Spivak) – subalterne femme vis-à-vis d'un monde fait par et pour les hommes; subalterne indigène relativement au colon prépondérant et maître – est indissociable d'un double sentiment d'empathie – terme à prendre au sens étymologique, littéral, de "souffrir avec". Empathie d'abord avec les militants anticolonialistes, ces "Damnés de la Terre", qu'elle défend – elle écrit dans *Le Lait de l'oranger*: «Je sais que je ne puis prétendre à aucun talent sans quelque foi dans la cause» (136) –, et en l'occurrence dans le contexte maghrébin, empathie avec les "Arabes"¹ – le mot est lâché! Empathie également et ensuite avec les femmes, les femmes comme "continent noir" selon l'expression du Dr Sigmund Freud reprise par Hélène Cixous dans les années 1970 dans ce Manifeste du féminisme intitulé *Le Rire de la Méduse* (1975). L'inextricabilité de ces deux postures séditieuses s'exemplifie dans un combat mené quasi conjointement, dans la mesure où les années de procès politiques, c'est-à-dire de défense des militants anticolonialistes tunisiens (Procès de Moknine, 1953) puis des *moudjabidins* algériens s'étendent de 1953 à 1961, avant que cet engagement soit en quelque sorte "relayé" par le militantisme féministe en 1971 avec la co-fondation du Mouvement féministe indépendant *Choisir (la cause des femmes)*, mouvement qui est partie prenante de la bataille activement menée en faveur de la dépénalisation de l'avortement (Procès de Bobigny, 1972), puis de la révision de la législation contre le viol (Procès d'Aix-en-Provence, 1978). Il est donc clair ici que le concept de "mémoire coloniale" englobe chez Gisèle Halimi, dans un enchevêtrement solidaire, une double responsabilité: celle de l'avocate qui prend fait et cause pour l'opprimé victime des services spéciaux français et du recours dégradant à la torture durant la guerre d'Algérie², mais aussi fait et cause pour les femmes – généralement de condition modeste – démunies face au piège d'une grossesse subie et à l'absence de toute information relative à la contraception, livrées sans pitié à l'opprobre de la société. En un sens, Gisèle Halimi répond par cette posture empathique à ce que l'on appelle

1 Elle citera pour les nommer dans *Le Lait de l'oranger* le vers fameux de Hugo: "Et l'on voyait marcher ces va-nu-pieds superbes sur le monde ébloui" ("À l'obéissance passive": 64).

2 «Depuis le début de la guerre d'Algérie et de la mise en place des pouvoirs spéciaux, la torture, petit à petit, fut érigée en système» (Halimi 1988: 125). Par ses plaidoiries avec Léo Matarasso, particulièrement, Gisèle Halimi parviendra à démonter la machine à opprimer et à prouver que les accusés ont été contraints sous la torture à signer de faux aveux. Voir Chap. "Le procès d'El Halia" 2. «Et la machine à aveux se dérégla...» (156).

aujourd'hui l'éthique du "care" (*Éthique de la sollicitude* ; Carol Gilligan³), référant au soin porté – généralement par les femmes – aux plus faibles, aux démunis. Gisèle Halimi qui jamais ne se revendiquera d'une quelconque appartenance communautariste religieuse et déclarera lors de sa première plaidoirie que «l'injustice lui est physiquement intolérable» (Halimi 1988: 225) aura inconsciemment respecté cette prescription du judaïsme qu'est le *tikkun olam* (תקון עולם), la réparation du monde, en quelque sorte – réparation sous forme notamment de quête de la justice sociale. Ce sentiment de responsabilité est exprimé de manière éclatante dans *Le Lait de l'oranger* à travers cette sentence sans appel qui permet de saisir la puissante dimension éthique qui mobilise l'action de Gisèle Halimi: «le juste se sent responsable de l'état du monde et l'injuste se repose sur le mol oreiller de son cynisme» (210).

La mémoire coloniale transmise par une "autre" voix, la voix féminine. L'anti-Camus

Revenons un moment sur la question de l'intersection des combats chez Gisèle Halimi. Le concept, l'expression même de "mémoire coloniale" implique chez notre avocate-autrice une double composante: la composante politique (avec la mémoire coloniale au sens de l'archive du passé colonialiste français en Algérie, archive gênante à plus d'un titre dans l'Histoire de France) mais aussi la composante psychoculturelle de la domination patriarcale (que le dernier tiers du XX^e siècle commence à ébranler, avec l'avènement des mouvements féministes aux États-Unis, notamment). Or cette double "fibre", constitutive de la mémoire coloniale chez Gisèle Halimi, est raccordée en un point de croisement incarné par la figure de Djamila Boupacha, militante algérienne défendue par Maître Halimi et l'avocat algérois Pierre Garrigues en 1961 et qui sera le sujet de l'essai paru en 1962 et préfacé par Simone de Beauvoir (Halimi 1962). Les pages 332-333 du *Lait de l'oranger* décrivent ce que Djamila a subi, les viols répétés, la torture, le supplice de l'eau, des électrodes, etc. C'est par cette figure essentielle, qui lui rappelle un « personnage de roman », une femme «très vulnérable et très héroïque à la fois, pleine d'idées traditionnelles, de bons sens et d'espoir: l'admirable Pélagie, *La Mère* de Maxime Gorki» (Halimi 1962: 186) –, que l'intersection des luttes de Gisèle Halimi prend effet, en un embranchement cohérent du militantisme politique et du combat féministe. Au-delà même d'un transfert, c'est à une forme de mise en abyme que l'on assiste lors

³ Carol Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women*, Harvard University Press, 1982.

du récit de l’Affaire Djamila Boupacha, mise en abyme des luttes où pour la première fois, en 1961-1962, se superposent parfaitement la figure du colonisé et la figure de la femme, doublement dominée dans un système politique totalitaire, impérialiste et sexiste. Cet engrenage, cette superposition pernicieuse est pointée, révélée et démantelée par une “avocate irrespectueuse” qui s’associe le soutien de personnalités célèbres de l’époque, telles que Jean-Paul Sartre (dont elle sera aussi l’avocate et qui lui rédigera la Préface du *Procès de Burgos* en 1971) et Simone de Beauvoir, pour gagner la cause qu’elle défend. Simone de Beauvoir qui témoigne dans le journal *Le Monde* du 3 juin 1960: «Arrêtée le 10 février, mise sous mandat de dépôt et inculpée seulement le 15 mars, Djamila est demeurée trente-trois jours séquestrée dans un de ces locaux de torture qu’on baptise “centres de tri”. Pendant tout ce temps, rien, aucune autorité, aucun contrôle ne l’a défendue contre les violences qu’il plaisait à ses bourreaux d’exercer contre elle» (De Beauvoir & Halimi 222).

Cette voix dont il me tient à cœur ici de souligner qu’elle est féministe, non par féminisme atavique mais parce qu’elle a le courage d’être décalée par rapport au discours de la doxa, cette voix n’est pas sans lien avec une certaine tradition de féminisme réactionnel qui existait en Tunisie dans le premier tiers du XX^e siècle – sans doute sans que Gisèle Halimi, qui ne lisait pas l’arabe, en ait eu connaissance – à travers les écrits d’un penseur progressiste tel que Tahar Haddad (1930) ou de ce trio judéo-musulman formé par César Benattar, Hédi Sebäi et Abdelaziz Thaâlbi, auteurs de l’essai intitulé *L’esprit libéral du Coran* (Leroux, 1905). L’hypothèse que je formule ici est que cette sensibilité exacerbée de Gisèle Halimi à l’injustice (sexiste et coloniale, les deux se rejoignant comme on l’a vu) est une résultante directe de son substrat tunisien. Or cette voix a ceci de spécifique qu’elle est extra- ou supra-identitaire : sur les quinze essais produits par Gisèle Halimi, je n’en connais aucun qui s’inscrive dans le sillage de ceux d’Albert Memmi qui sont consacrés à la condition de Juif. Hormis quelques pages dans *Le Lait de l’oranger* où elle évoque avec précision l’antisémitisme auquel elle a été brutalement confrontée lors de son arrivée en France dans les années 1944-1945 pour faire ses études de droit, Gisèle Halimi n’a jamais entonné à la suite du grand Albert Memmi la complainte du minoré. Son engagement est même le contraire de “La Statue de sel” : elle n’a cessé toute sa vie de “se retourner” et de garder l’œil sur tous ceux qui subissaient des vexations, des injustices, quelles que soient leur religion ou leur appartenance ethnique. Sa voix a choisi de porter la cause des colonisés – arabes, notamment – et des femmes enserrées dans l’étai de la morale patriarcale. Or, il faut bien le dire, cette posture que je qualifierai d’inclusive, et ce même si Gisèle Halimi a fait carrière en France et non en Tunisie (quoiqu’ayant d’abord prêté serment au Barreau de Tunis en 1949), n’est pas une posture facile, commune ou banale,

et je dirai même que seule une femme pouvait la porter, tout comme ce ne pouvait être qu'Hélène Cixous (et non Jacques Derrida) qui pouvait inventer, tout en pointant l'absence d'amalgame des populations musulmanes et juives dans l'Algérie des années 1940 et 1950, inventer pour exprimer la nature de la relation charnellement douloureuse entre Juifs et Arabes le mot d'"inséparabilité" (*Les Rêveries de la femme sauvage*, 2000). Il se trouve que c'est précisément ce sentiment d'"inséparabilité" qui a constamment, continuellement prévalu dans le regard et la posture adoptés par Gisèle Halimi tout au long de sa vie, de 1927 à 2021, en passant par la déclaration du 28 juillet 2014 relative aux bombardements de Gaza et publiée dans le journal français *L'Humanité*, où elle se prononce en faveur du Droit des Palestiniens à un territoire à eux et exprime son indignation devant les bombardements israéliens – "Je ne veux pas me taire" (Halimi 2014) –, et qui lui attirera les foudres de la communauté et de l'intelligentsia françaises proionistes. C'est également cette partielle "inséparabilité" qui cristallisera son désaccord avec la position d'Albert Camus, comme en atteste la déception qu'elle exprime à son égard, dans le chapitre du *Lait de l'oranger* consacré à leur relation intellectuelle:

L'homme révolté, plus tard, c'est lui, dans ses actes et dans ses refus. Il préféra sa mère à la justice.

Ce dilemme me sembla faux, éloigné d'un homme confronté à sa liberté de militant. Sa mère, la mienne nous mettaient en situation, comme les luttes entreprises.

Mais nos discussions tournèrent court.

Le prix Nobel couronna un Camus dépassé, différent.

À Stockholm, en septembre 1957, se déroulèrent les cérémonies d'usage, toutes de mondanité et de confort. Quel Camus sacrait-on là-bas? [...] Aux hommes qui revendiquaient leur dignité en Algérie – l'un d'entre eux l'interpella à l'université d'Uppsala, où il faisait une conférence – il répondit, il répéta qu'il défendrait sa mère avant la justice.

J'avais cessé depuis quelque temps de le voir, il n'intervenait plus à l'Elysée en faveur de mes condamnés à mort algériens [...]

Dans l'une de nos dernières discussions, il martela: "Ceux qui déposent des bombes dans les autobus n'ont rien à attendre de moi... des criminels de droit commun.

Entre nous, la cause fit entendue" (Halimi 1988: 193-194).

Gisèle Halimi, c'est un anti-Camus, c'est l'autre voix – empathique – qui ne s'élève ni en solidarité avec la mère – «Entre la justice et ma mère, je choisis ma mère»⁴ –, ni en solidarité avec une communauté confessionnelle contre une

4 À Stockholm, pressé de questions par les journalistes, l'écrivain déclare: «En ce moment, on lance des bombes dans les tramways d'Alger. Ma mère peut se trouver dans un de ces tramways. Si c'est cela la justice, je préfère ma mère» (cité par Alain Finkielkraut, 119).

autre. En l'occurrence ici, il n'y a que deux camps : celui des opprimés contre celui des oppresseurs. Et c'est la force de Gisèle Halimi que d'avoir su, à la différence d'Albert Memmi et d'Albert Camus, s'affranchir de l'étroitesse de l'identité, du sectarisme identitaire en exerçant sa vocation humaniste, altruiste, au péril de sa vie, pour cette avocate trentenaire qui laissait ses enfants à Tunis chez sa mère pour aller défendre les fellaghas dans les tribunaux militaires de Philippeville en Algérie, bravant les insultes et les menaces, se faisant cracher au visage et traiter, à l'entrée de la salle, de «sale pute à bicots» (208) et de «pute du F.L.N» (242).

Pour conclure

C'est enfin en raison de cette inclusivité si difficile à tenir dans un monde où l'on ne (se) défend que par rapport aux siens, que l'historien Benjamin Stora la nomme parmi les personnalités symboliquement conciliatrices et médiatrices dans le Rapport de 208 pages qu'il remet au Président de la République Emmanuel Macron le 20 janvier 2021 et où il la cite comme femme de dialogue et figure possible d'apaisement de la mémoire coloniale franco-algérienne dans cette entreprise de résilience politique que semblait vouloir amorcer le Président français. Benjamin Stora la cite par trois fois dans le Rapport. Il la nomme d'abord dans la section "Interactions. Le monde du contact": «Dans ce monde du contact émergent des figures féminines comme celle de Gisèle Halimi, avocate des militants nationalistes algériens, issue d'une famille juive de Tunisie ; ou celle d'Émilie Busquant, la femme, la compagne de Messali Hadj, qui avec lui a fabriqué le drapeau de l'Algérie» (Partie 1. "Algérie, l'impossible oubli. Les effets de mémoire": 43). Puis, une deuxième fois, lorsqu'il s'agit de rappeler «les noms et les trajectoires de ceux qui ont refusé le système colonial», ces noms qui «doivent être portés à la connaissance des jeunes générations, pour que l'on sorte des mémoires séparées, communautarisées» (Partie 3. "Des défis à relever. Section Autres sujets. Autres défis") (Stora 2021: 115). Une troisième fois enfin, à la fin du rapport, pour proposer «L'entrée au Panthéon de Gisèle Halimi, grande figure féminine d'opposition à la guerre d'Algérie» (130). Hélas, c'est aussi parce que cette mémoire coloniale demeure un tabou, une blessure impossible à guérir, incurable, que la proposition de panthéoniser Gisèle Halimi a été déclinée par les pouvoirs français il y a quelques semaines, ce qui en dit long sur les stéréotypes et les séquelles laissées par l'expérience coloniale en France.

Bibliographie citée

- Benattar, C.; H. Sebaï H; & Thaâlbi, A. (1905): *L'esprit libéral du Coran*. Paris: Leroux.
- Cixous, H. (1975): *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque.
- Cixous, H. (2000): *Les Rêveries de la femme sauvage*. Paris: Galilée.
- De Beauvoir, S. (1960, 3 juin): Pour Djamila Boupacha. *Le Monde*. Tiré de https://www.lemonde.fr/archives/article/1960/06/02/pour-djamila-boupacha_2092987_1819218.html. (Consulté le 15/05/2021).
- De Beauvoir, S. & Halimi, G. (1962): *Djamila Boupacha*. Paris: Gallimard, avec un dessin de Pablo Picasso (portrait signé le 8-12-1961, reproduit sur la jaquette et en frontispice du livre *Djamila Boupacha*).
- Finkielkraut, A. (2009): *Un cœur intelligent*, Paris: Stock / Flammarion.
- Haddad, T (1978 [1930]): *Notre femme, la législation islamique et la société*. Trad. française de l'arabe. Tunis: Maison Tunisienne de l'Édition.
- Halimi, G. (1973): *La Cause des femmes (Propos recueillis par Marie Cardinal)*. Paris: Grasset.
- Halimi, G. (1990 [1988]): *Le Lait de l'oranger*. Paris: Gallimard.
- Halimi, G. (2014): Je ne veux pas me taire. Tiré de <https://www.humanite.fr/gaza-je-ne-veux-pas-me-taire-548310>. (Consulté le 12 /4/ 2021).
- Halimi, G. (2020 [2002]): *Avocate irrespectueuse*. Paris: Plon.
- Hugo, V. (1870 [1853]): À l'obéissance passive. In V. Hugo, *Les Châtiments* (pp. 62-75). Paris: Hetzel.
- Stora, B. (2021): *France-Algérie, les passions douloureuses*. Paris: Albin Michel.

ELISA CHIMENTI (NAPLES 1883-TANGER, 1969), ÉCRIVAINNE EN EXIL, ARABOPHILE ET ANTIFASCISTE

Camilla M. Cederna*

Elisa Chimenti, écrivaine, journaliste, anthropologue, d'origines italiennes, a vécu toute sa vie à Tanger (Maroc). Symbole du dialogue interculturel, elle a consacré son œuvre à la sauvegarde et à la diffusion du patrimoine culturel féminin marocain, mettant systématiquement en discussion les préjugés issus de la mentalité coloniale.

Mots-clés: Tanger, colonialisme, exil, écriture au féminin

Elisa Chimenti (Naples 1883-Tangiers, 1969): Women Writer in Exile, Arabophile and Antifascist
Elisa Chimenti, writer, journaliste, anthropologue, of italian origins, spent her life in Tangiers (Morocco). Considered a symbol of intercultural dialog, she dedicated her body of work to safeguarding and disseminating Magrheb's feminine cultural heritage, systematically undermining colonial stereotypes.

Keywords: Tangier, Colonialism, Exile, Feminine Writing

Introduction

Dans le panorama des relations entre culture européenne et culture marocaine à l'époque coloniale, l'attitude d'Elisa Chimenti (dorénavant EC) se distingue pour son originalité. Tout son parcours, de son exil de Naples et ses années de formation, entre la Tunisie et le Maroc, à son activité sociale et politique, ainsi que son écriture, est caractérisé par son amour immense pour la culture et les traditions marocaines issues notamment des pratiques culturelles féminines. Écrivaine francophone à l'identité indéterminée et indéterminable, d'origines italiennes, tangéroise d'adoption, polyglotte, de mère catholique et de père athée, profondément touchée par l'Islam, le regard qu'EC porte sur cette culture est inévitablement complexe, à la fois de l'intérieur que de l'extérieur.

Elle nous a laissé un vaste ensemble d'ouvrages inédits d'un très grand intérêt à tous les niveaux (littéraire, linguistique, historique et anthropolo-

* Université de Lille.

gique), qui est maintenant au centre d'un projet international de recherche et d'édition¹. Il s'agit de textes pour la plupart non publiés, écrits dans plusieurs genres (romans, nouvelles, essais, poèmes), conservés auprès de la Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti (FMEC) à Tanger. À travers ces ouvrages, l'auteure analyse les divers aspects de la culture marocaine, en particulier de la ville de Tanger (objets, pratiques, vie quotidienne, mythes, traditions), mettant en valeur la dimension internationale et méditerranéenne de ce patrimoine, conséquence de l'échange entre les cultures berbère, maghrébines, d'Afrique noire, du Moyen Orient et de l'Europe. Elle porte une attention toute particulière au patrimoine oral féminin ainsi qu'à la condition des femmes, à leurs peines, à leurs comportements et à leurs stratégies de survie. Son œuvre nous apparaît comme étant un monument à la mémoire de ce patrimoine féminin, qu'elle transcrit, réécrit et traduit, dans le but de le faire sortir de l'oubli, de le sauvegarder et de le diffuser.

L'exil: la découverte de l'Islam et le regard interculturel

Âgée à peine de quelques mois, EC quitte Naples, sa ville natale, avec sa famille, sa mère Maria Luisa Ruggio et son père Rosario, garibaldien, médecin et libre penseur, qui aurait été forcé à l'exil en raison de son activité politique². La première étape de cet exil est la ville de Tunis, où la petite Elisa commence à apprendre l'arabe et l'hébreu (Laredo 605). C'est ici qu'elle se rapproche de l'Islam et de la culture musulmane, comme elle le déclare dans ses notes autobiographiques inédites sans date, écrites à la première et à la troisième personne: «Ses premiers souvenirs se rapportent à ce beau palais, à la voix mélancolique du *mouddhen* appelant les croyants à la prière, à l'écho des prières d'Islam. Ses premières amies furent des musulmanes avec lesquelles elle échangeait un brin de basilic, un chapelet de jasmins, une tubéreuse» (Chimenti NAI).

On retrouve les mêmes souvenirs dans *Kadidja*, un texte autobiographique placé en conclusion du roman historique inédit, *L'appel magique de l'Islam*, dans lequel la narratrice retrace les étapes fondamentales de sa vie, de sa nais-

1 Il s'agit du Laboratoire Associé International (LAI) entre l'Université de Lille et La Sapienza de Rome.

2 Les persécutions subies par son père de la part des autorités italiennes sont évoquées par l'écrivaine dans certains de ses ouvrages inédits autobiographiques. Les principales informations biographiques sur EC ont été collectées par Maria Pia Tamburlini et Mirella Menon, dans le site de la Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti (FMEC). Je vais me référer aux documents originaux conservés auprès du vice-consulat général de Tanger (AVCGIT), publiés dans *Archivio* (8/2/1998).

sance à Naples à l'exil l'amenant à Tunis d'abord et ensuite à Tanger, jusqu'à la période douloureuse de sa vieillesse et à sa conversion à l'Islam³. Sa préférence pour le monde musulman est au cœur de l'évocation de ses premières amies et de l'attraction irrésistible pour l'appel de l'Islam, à travers une personnification de minarets: «Pareils à de géantes asphodèles, ils montaient dans l'air pâle et chantaient d'une voix grave, mélancolique infiniment, qui s'élevait comme une aile jusqu'aux teintes de pourpre de l'horizon et revenait mourir en lents murmures sur la ville et sur nos terrasses» (270). Comme le remarque sa mère, elle est en train de devenir «une petite musulmane». Ses amies tunisiennes lui répondent de faire attention car «l'Islam est une liqueur enivrante: celui qui en a une fois goûté ne peut plus s'en passer» (276).

Après Tunis, entre 1890 et 1899, elle s'installe avec sa famille à Tanger où son père est appelé par le sultan Moulay Hassan I à exercer son métier de médecin. Creuset de croyances, de cultures et de traditions différentes, cette ville cosmopolite, ni marocaine ni européenne (Clément 11), avec une population très variée, accueillant les réfugiés de toutes nationalités qui jouissaient d'une grande liberté, va contribuer à définir le regard ouvert et inclusif d'EC ainsi que son attitude de médiatrice et de voyageuse à travers les frontières identitaires (Cederna 2021, Marchetti).

Dans «La légende à Tanger» (1932), un long essai qui ouvre le recueil *Légendes marocaines* (1959) (Chimenti 2009), elle analyse toute la diversité culturelle qui caractérise cette ville et sa culture, fondée sur le métissage entre les mondes occidental et arabo-musulman, leurs différents mythes, croyances et traditions: berbère, arabe, européenne, de l'Afrique noire et du Moyen Orient (Re, Roso; Torres Calzada).

Plusieurs textes de son recueil inédit, *Miettes de pensées, miettes d'images, miettes de croyances et de rêves, miettes de sagesse et de folies*, écrit après la guerre, expriment son attachement profond à Tanger, perçu comme lieu de tous les mélanges et de tous les contacts possibles, à travers l'accumulation de plusieurs termes appartenant au même champ sémantique: «*contraste*» (Tanger d'hier / Contraste unique et prodigieux / Entre le moyen âge / Et la civilisation d'Occident, [32]), «*Mosaïque de races*» (39), «*contact*» («Contact singulier de langages, / De mœurs, de races, de croyances», 23), «un *creuset*» (67), et le «Tangérois», un «*amalgame* de religions et de races» (66).

Dans cette ville, EC obtient une éducation très ouverte et multiculturelle. Elle se forme grâce à la très riche bibliothèque paternelle, fréquente l'Alliance

³ Tout en étant un texte très autobiographique, il n'y a cependant aucun témoignage historique à propos d'une éventuelle conversion d'EC, qui est enterrée dans le cimetière catholique de Tanger.

Israélite Universelle (AIU, ouverte à Tanger en 1874), et surtout la Pharmacie Sorbier, sorte de cénacle situé au centre de la Medina, dans le Petit-Socco, le marché fréquenté par les émigrés européens. Ce milieu international est au cœur de son œuvre *Petits blancs marocains*, partiellement publiée dans le *Journal de Tanger* entre les années 1950 et 1960. Elle étudie les langues anciennes et les textes des trois religions monothéistes, notamment grâce à l'enseignement du rabbin Abraham Ribbi, directeur de l'AIU, auquel elle dédie son ouvrage *Le sortilège et autres contes séphardites* (Chimenti 2009): «Au Maroc elle eut divers professeurs pour l'étude des langues sémitiques, un rabbin lui enseignait l'histoire sainte, un professeur coranique, le petit-fils d'un souverain détrôné, lui fit répéter le Coran, les missionnaires américains lui firent connaître la Bible» (Chimenti NAI).

Par la même occasion elle apprend plusieurs langues modernes: «Je connais un certain nombre de langues soit: l'italien, le français, l'espagnol, l'anglais, l'allemand, l'arabe classique et tous les dialectes parlés dans le Nord de l'Afrique. Je parle et j'écris couramment toutes ces langues, et un certain nombre de langues sémitiques anciennes. Je connais moins bien le portugais et le russe» (NAI).

Sa formation s'enrichit grâce aux voyages qu'elle entreprend à l'âge de seize ans à travers l'Europe (Italie, Portugal, France, Suisse, Pologne) (Chimenti NAI). Elle séjourne quelques temps en Allemagne où elle obtient un diplôme en Lettres, et publie ses deux premiers ouvrages, *Meine Lieder* (Liepzig 1911) et *Taitouma* (Liepzig 1913)⁴.

Tanger, "Zone d'administration internationale" depuis 1923, est une ville à part dans le cadre du Maroc colonial, objet d'une sorte de protectorat collectif (Dodi 221). Toutefois, malgré sa spécificité, liée également à sa dimension cosmopolite, conséquence du métissage culturel et linguistique, la ville reproduit le phénomène d'exclusion de la population musulmane "indigène", comme le souligne Boubkeur El Kouche: «Le terme "indigène" désigne en fait la communauté musulmane de Tanger à laquelle on supprime d'avance les avantages concédés aux étrangers. Dès les premières années du régime international, les Marocains font en effet la triste expérience de l'exclusion: ils sont marginalisés dans leur propre territoire» (20).

On y retrouve le même dualisme caractéristique des autres villes du Maroc, entre la ville marocaine et la ville européenne: d'une part les quartiers populaires, la Medina, et de l'autre la ville européenne (Infi 223): «Les Français, dont l'histoire se mêle originellement à celle des Marocains, se retranchent de plus

4 Malheureusement il ne reste aucune trace de ses œuvres qui furent apparemment détruites pendant la guerre.

en plus dans leurs cités-jardins, cependant que les Marocains se claquemurent dans le sanctuaire de la médina ou le clapier de la bidonville» (Rivet 219).

EC nous décrit l'expérience de ce dualisme urbanistique et culturel, qu'elle a fait elle-même d'abord à Tunis et ensuite à Tanger. Toutefois, en renversant la perspective coloniale, elle situe son lieu de résidence dans les deux villes, précisément dans les quartiers habités par la population musulmane: «À Tunis, cet écrivain habita un petit palais oriental au cœur de la ville arabe, à l'ombre de la grande mosquée tunisienne "Djama a Zeitoun"», écrit-elle se référant à soi-même à la troisième personne, dans ses notes autobiographiques inédites (Chimenti NAI). De même, dans *Kadidja*, elle décrit son quartier «éloigné de toute vie occidentale», enveloppé d'une atmosphère paisible et religieuse: «Dans mon quartier, éloigné de toute vie occidentale, la voix du minaret évocatrice des joies lointaines de l'enfance, monte comme un encens vers Dieu, les Musulmans dévots se hâtent vers la paix des mosquées et des sanctuaires» (291). À la voix du muezzin se mélangent les voix des porteurs d'eaux, les *guer-rab*, du conducteur de bêtes et des mitrons. Tout autre est l'atmosphère de la ville européenne, située à l'opposé, aux pieds de la colline, animée par une foule bruyante parmi laquelle se distinguent notamment les «jeunes femmes et jeune filles» désireuses de s'étourdir et attirées par des plaisirs superficiels et éphémères: «Au pied de la colline, dans la ville européenne, les cafés se remplissent: cinémas et cabarets transpirent des refrains trop gais; jeunes femmes et jeunes filles en robe du dimanche vont s'amollir le cœur et s'enflammer l'imagination aux scènes d'amour conventionnelles que leur offre l'écran» (291). Il s'agit des quartiers fréquentés par la colonie européenne, représentante des «non valeurs d'Occident», comme elle écrit dans une de ses *Miettes*: «Colonie européenne de Tanger: ambiance cosmopolite composée presque entièrement des non valeurs d'Occident» (20).

La Scuola italiana: de l'antifascisme à la cause nationaliste

À Tanger, EC enseigne à la Hohe Deutsche Schule, l'école allemande (1912-1914), et ensuite elle fonde, avec sa mère, l'école italienne en 1914, où elle enseignera pendant quarante ans malgré quelques interruptions. Vers la fin des années 1920, le gouvernement italien en vue de son intégration dans l'administration internationale (1928) entreprend une série de projets visant l'augmentation de son prestige, parmi lesquels la création d'une nouvelle école italienne (Tamburini 2006: 405-421). Ainsi en 1927, par l'intermédiaire de l'Association Nationale Italienne pour les Missionnaires à l'étranger (ANI), le régime fasciste avait décidé de fermer l'école Chimenti et installé les classes dans l'ancien pa-

lais du Sultan Moulay Hafid, renommé “Palazzo Littorio”, dénommé actuellement Palais des Institutions Italiennes (Tamburini 2006: 413). Après une brève période d’enseignement dans les nouveaux locaux, EC qui préférait devenir apatriote plutôt qu’adhérer au régime, est licenciée avec sa mère de l’école par l’Association (1928).

Dans un texte inédit de grand intérêt, *Scuola italiana*, elle raconte dans le détail l’histoire de cette institution depuis sa fondation. Comme elle affirme, ce projet de l’école italienne fut une source à la fois de joie et d’amertume à cause des persécutions qu’elle et sa mère durent subir de la part de l’administration fasciste. Avec l’arrivée à Tanger, vers la fin des années 1920, du nom de Mussolini et, avec ce dernier, du fascisme, commencent les persécutions vers les deux enseignantes:

Le nom de Mussolini arriva alors à Tanger et avec lui le fascisme et M. Vanutelli Rey, le nouveau ministre italien au Maroc [...] Orgueilleux, autoritaire, violent, peu scrupuleux quant aux moyens pour arriver au but, il essaya de nous terroriser alors que pour la première fois il visita notre école. Il blâma beaucoup; loua très peu, s’informa si nous avions l’enseignement religieux et depuis quand. Demanda à ma mère, la directrice, quels étaient ses titres, ne voulant pas, dit-il des institutrices non diplômées dans son école (14).

Elles sont considérées avec mépris, par les représentants de l’Italie au Maroc, «due vecchie maestre senza coltura» [deux vieilles maîtresses sans culture] (5). Elisa est appelée par le nouveau ministre italien Vannutelli Rey, une femme «dell’isola dei Sardi, dei caci e dei bugiardi» [de l’île des Sardes, des fromages et de menteurs] (15). Ses origines sardes lui sont reprochées à plusieurs reprises, par exemple par le nouveau directeur de l’hôpital italien «qui jugea qu’étant sarde je n’étais pas italienne, les Piémontais seuls ayant droit à la nationalité» (19). Les deux enseignantes sont donc progressivement marginalisées et Elisa est remplacée par un professeur venant de Tunis peu compétent en français et en arabe. L’intolérance et le racisme remplacent l’esprit de dialogue et d’ouverture. L’école est maintenant dans les mains des religieuses qui imposent la religion catholique à tous les élèves suscitant l’indignation des parents d’élèves d’autres confessions, notamment des juifs et des musulmans. Les professeurs «se montraient insolents envers les musulmans» (22), et aussi envers les juifs:

Le racisme nous prit aussi une bonne quantité d’élèves. Les Israélites, les pauvres naturellement- furent considérés avec mépris, leurs enfants placés au dernier rang de la classe. Une institutrice dont je tais le nom, dit un jour à une élève européenne qui ne daignait de s’asseoir près d’une petite amie israélite: Ne t’assois pas à côté d’elle, elle est juive et pue, et elle est voleuse comme tous les juifs (26).

Citant ses souvenirs partagés dans son livre inédit *Jacob Sarfati*, «histoire d'une famille israélite au Maroc», elle raconte «comment on détruisait l'école par l'ignorance des croyances et des coutumes du pays et par une intolérance que les Tangérois gens extrêmement tolérants n'admettaient pas, qu'ils ne comprenaient même pas» (26).

Dans plusieurs de ses *Miettes*, elle exprime sa condamnation des dictatures européennes, notamment du fascisme italien: «Chien hargneux qui aboie encore/ Avant de se retirer dans sa niche» («Fascisme aujourd'hui», 25) et de son chef dont elle dénonce la cruauté, ainsi qu'un système de pouvoir totalitaire:

Mussolini

Autoritaire, violent, cruel
 Sa plus grande faute fut d'ignorer
 Les limites de sa puissance
 Et celle de ses finances
 N'admettant d'autre grandeur
 Que la force et d'autre force
 Que la sienne (74)

et du nazisme avec le délire de puissance de son dirigeant, Hitler («Lorsque tu auras conquis le monde, / Te restera-t-il autre chose qu'un tombeau?» [76]. En même temps elle déplore toute la souffrance provoquée aux êtres humains par l'Occident,

Civilisation d'Occident

Progrès cimentés par le sang
 Et les larmes
 Sciences basées sur la souffrance
 Des êtres
 Civilisation sans Dieu, sans idéal
 Qui s'écroule aujourd'hui
 Dans le sang et les larmes (48)

L'École Musulmane libre d'Abdallah Guennoun

Renvoyée de l'école italienne en 1928⁵, EC commence une activité intense d'écriture, collaborant à plusieurs journaux marocains et internationaux. Paral-

⁵ Le procès qu'elle va alors intenter contre cette association va se conclure après vingt-trois ans, en 1950, par une liquidation avec un somme dévaluée (Tamburlini 2010).

lèlement, dans les années 1940 elle enseigne le français et l'arabe à l'École Musulmane Libre, fondée en 1936 par son ami Abdallah Guennoun (1910-1989), théologien, responsable politique, historien, écrivain, poète, militant nationaliste et associatif, fondateur d'écoles, d'instituts d'études et de bibliothèques, membre des plus hautes instances marocaines. Il l'appelait "ma sœur" et elle "mon frère". En raison de sa profonde connaissance des textes sacrés, EC est considérée *fquia* (docteur en sciences coraniques)⁶.

Guennoun était la personnalité la plus emblématique de Tanger au XX^e siècle, pourtant méconnue du grand public, ayant joué un rôle hors du commun dans la vie politique et intellectuelle de Tanger et du Maroc (Tozy & El Maleh 117). Il a dirigé le Comité d'Action Marocaine jusqu'à la scission de 1937 et, en 1940, il a rejoint le parti national pour la réalisation du plan des réformes. Il a été entre autres le premier Gouverneur de Tanger après l'indépendance en 1956 et, en 1961, le premier chef de la Ligue des Oulémas du Maroc. Il publia entre 1927 et 1928 une monographie d'un Maroc patriotique intitulée *An Nubûgh Al Maghribi* [Le Génie marocain] où il met en valeur l'excellence de la pensée et de la littérature marocaines. Il a été membre des plus grandes universités arabes: Le Caire, Damas, Bagdad, Amman (Zekri).

Son activité politique et culturelle avait pour objectif celui de «contrer l'infiltration de valeurs étrangères au sein de la société tangéroise» (Zekri). Dans ce but il créa «une école libre pour diffuser ses idées nationalistes en 1936», et ensuite «un Institut d'études religieuses en 1945 (l'Institut Islamique) toujours avec l'objectif de défendre les Tangérois contre les excès de la colonisation» (Zekri).

Dans une interview accordée à M. P. Tamburlini le 14 octobre 2010, Abdissamad Achab, le directeur de la Bibliothèque Abdallah Guennoun, élève d'EC dans l'École de Guennoun, explique que cette école «fondée sur des idées libérales», était née au début comme une école apparemment religieuse, à cause des difficultés rencontrées pour ouvrir une école publique:

En effet A. Guennoun s'était heurté à des difficultés bureaucratiques pour ouvrir une école publique et donc il avait accepté l'aide d'Allal Al Fassi, un célèbre leader politique (fondateur du parti Istiqlal) qui promulgua (lui-même ou le Sultan?) un dahir, une loi concernant l'ouverture d'une école apparemment religieuse, née grâce à la volonté, à l'engagement et à l'aide financière de nombreux notables nationalistes de l'époque. En réalité cette école était fondée sur des idées libérales et prévoyait quatre ans de scolarisation et des matières comprenant la littérature arabe, les langues étrangères, l'histoire, la géographie, la musique et le théâtre. Au début, ouverte seulement pour les garçons, plus tard quelques rares filles y furent admises (Tamburlini 2010).

6 Cf. l'article de Manuel Cruz Fernandez in *España*, 328, 21/10/1964 (cité in Tamburlini 2010).

Plusieurs personnalités tangéroises ont témoigné au sujet de cette collaboration d'EC avec Guennoun. Larbi Yacoubi (1930-2016), artiste tangérois, comédien et costumier pour le cinéma et le théâtre, ayant fréquenté l'École Musulmane Libre (1945-1946), se souvient d'EC qui enseignait le français, en chantant des chansons comme «sur le pont d'Avignon»⁷. Moulay Idriss, cherif d'Ouazzane, affirme qu'EC fréquenta Guennoun afin d'apprendre l'arabe, la religion musulmane, l'histoire. Selon lui elle était «un libre penseur. Dans son profond elle était musulmane, même si extérieurement elle était catholique»⁸.

Abdellhamid Bouzid⁹, dans son «Hommage à Elisa Chimenti» (13 février 1998), à l'occasion de la cérémonie de clôture de la rencontre «Elisa Chimenti: mémoires et créations d'une femme méditerranéenne», souligne le courage qu'il fallait à l'époque à enseigner dans une école nationaliste:

En plus de ses responsabilités d'éducatrice à l'École Italienne, Elisa Chimenti s'est portée volontaire pour l'enseignement du français à l'école Musulmane Libre fondée par son grand ami l'illustre savant Abdellah Guennoun. Enseigner dans une école libre notoirement nationaliste dirigée par une personnalité dont l'œuvre littéraire était interdite par l'Administration Coloniale, était un acte de bravoure dans le Maroc de l'époque. Les anciens élèves de ladite école dont certains occupent actuellement des responsabilités de haut rang, gardent de leur petite maîtresse de français le meilleur des souvenirs (Bouzid).

À partir des années 1940, EC était toujours présente parmi les autorités marocaines aux manifestations pour l'indépendance du Maroc, comme affirme A. Achab: «Elle avait participé aussi, en 1947, devant l'École Libre Musulmane à la manifestation où était présent le prince héréditaire Hassan II, défiant le protectorat et réclamant l'indépendance de son Pays, obtenue seulement en 1956» (Tamburlini 2010). Son ami fraternel Guennoun était présent parmi les personnalités de la ville de Tanger qui se rendirent chez elle le jour de sa mort le 7 septembre 1969¹⁰.

7 Entretien inédit accordé à M. P. Tamburlini, le 24 mai 1997. Cf. aussi *Le Journal de Tanger*, 26/12/1981.

8 Neveu d'Emily Keen (1850 – Tanger, 11 décembre 1944), il fut placé entre 1929-1936 en résidence forcée à Kenitra pour avoir participé à une manifestation d'étudiants, quand fut emprisonné Allal El Fassi, fondateur du parti nationaliste, Istiqlal [indépendance], interdit en 1937. Entretien inédit accordé à M. P. Tamburlini (1997).

9 Président de El Ana (organisme de bienfaisance pour les handicapés physiques, sis au Mar-shan) et directeur de la Rentistica, une importante compagnie immobilière de Tanger, fondée dans les années 1930 (Tamburlini 2010).

10 *Journal de Tanger* (10 septembre 1969). In Tamburlini, M. P. & Menon, M., p. 112.

Anticolonialisme et amour pour le Maroc

Très sensible à la cause nationaliste, elle dénonce, dans plusieurs de ses *Miettes*, le colonialisme («Colonies / Moutons bons à tondre»,⁵⁴) ainsi que les préjugés et le racisme des Européens au Maroc:

Européens au Maroc

Ignorance, inadaptation
Préventions, racisme (28).

Les Européens au Maroc

Seule note discordante dans un concert
Par ailleurs parfait (32).

En même temps elle revendique la nécessité de s'opposer à la domination coloniale en s'identifiant avec les opprimés ("nous") et leur résistance:

Le Maroc à l'Occident

À vos armes nous opposons une religiosité agressive (58).

Maroc

Un pays conquis où les âmes
Demeurent inconquises (20).

Une critique profonde de la mentalité coloniale de certains membres de la communauté des Européens au Maroc est également au centre de son roman inédit *Maria Grazia et le génie*. La protagoniste du roman est en voyage par avion de la France en destination du Maroc, pour fuir les horreurs de la guerre. Pendant le vol, elle assiste à un dialogue entre deux autres femmes, très révélateur des stéréotypes et de l'ignorance de cette mentalité, opposant les «Européens / nous» civilisés aux «Marocains / ces gens» sauvages et superstitieux. Les Marocains sont un danger à éviter et à ignorer absolument, car en les fréquentant on risque d'en être contaminés:

– «Et les Marocains comment sont-ils?»

– «Je ne saurais vous le dire, nous ne les fréquentons pas. Ils ne parlent pas notre langue et nous ne parlons pas la leur. Vous pouvez habiter vingt, trente ans dans n'importe quelle ville du Maroc sans jamais faire la connaissance d'un Marocain. Nous ignorons tout de ces gens: leurs foi, leurs mœurs, leurs aspirations, nous ne savons pas ce qu'ils pensent et cela vaut mieux car ceux qui les fréquentent finissent par s'ensauvager».

– «S'ensauvager, comment?»

– «Ceux qui en font leur société finissent par adopter leur langue, leurs mœurs et même quelques-unes de leurs croyances. Ils finissent par admettre comme des vérités d'Évangile

les choses les plus invraisemblables. Pire encore, ils ne peuvent plus vivre en Europe ni même en Afrique avec des Européens».

[...]

– «Et moi qui veut les approcher, apprendre à les connaître».

– «Évitez-les autant que possible. Si vous ne leur donnez jamais l'occasion de vous parler de leurs superstitions...».

– «Qu'arrivera-t-il si je leur permets de me parler de leurs superstitions?»

– «Il vous arriverait malheur. Figurez-vous que nombre d'Européennes surtout celles qui sont depuis longtemps au Maroc admettent l'existence des génies, craignent les maléfices et offrent des dons aux saints du pays auxquels elles demandent des grâces qu'elles prétendent ensuite avoir reçues».

– «Ainsi donc selon vous il faut éviter les gens du pays».

– «Certes» (4).

Au mépris envers les “indigènes”, exprimé par ces représentantes de la colonie européenne, elle oppose sa connaissance profonde du Maroc, de sa littérature et de son folklore, son admiration pour ce pays accueillant et généreux, qui est le sujet principal de toute son œuvre comme elle le déclare dans une note manuscrite inédite:

Chacun de ces livres rappelle dans sa beauté, sa grandeur, sa foi, sa poésie profonde et mystique, sa vaillance son gracieux Folklore, le Maroc d'autrefois afin que ceux qui viendront après puissent y penser avec amour et admiration, avec regret aussi car il fut accueillant et généreux et offrit asile sûr à ceux qui vinrent y chercher une protection, l'oubli, la paix, le charme d'un passé partout, ailleurs aboli¹¹.

Plusieurs de ses *Miettes* célèbrent ce pays, royaume de la nature et de la liberté:

Maroc d'autrefois

Un pays sans routes et sans maîtres (32).

Maghrib

Galop de chimères (41).

Le Maroc

Fête éternelle de couleurs

De clarté, de fleurs

D'air pur et de liberté (74).

Voyage au Maroc

Ivresse, sentiment de réveil

Sens d'une liberté perdue

Et reconquête (1).

11 Feuille inédite, in *Varie*, sept. 2019.

Tout en exaltant sa beauté, ses contrastes saisissants, entre ombres et lumière, richesse et misère (“ors” “pourpres”, “poussière”, “boue”), débouchant dans la grande poésie «qui devient ascétisme»:

Maroc

Éclats de couleurs si intenses
 Qu’il en devient blancheur
 Blancheur qui devient pensée
 Pensée qui devient poésie
 Poésie qui devient ascétisme (59).

Le Maroc

Ombres profondes et transcendantes clartés
 Merveilleux tableau où les ors et les pourpres
 Dominant, où la poussière, la boue, les haillons
 Sont des touches nécessaires
 À la beauté de l’ensemble.

L’écriture comme talisman pour comprendre l’âme arabe: la cause des femmes marocaines

Dans plusieurs textes et notes inédites, EC revendique son amour pour l’Islam, ainsi que “sa compréhension de l’âme arabe”, comme dans cette note biographique écrite à la troisième personne au début de son texte autobiographique, *A Fairy Tale / Un conte de fées*:

Madame Elisa Chimenti l’auteur de plusieurs livres sur le Maroc est de par son père, l’arrière-petite-fille du célèbre physicien anglais Lord Tiberio Cavallo. Elle descend de par sa mère, du vice-roi de Sardaigne Azzuni, et garde de ses ancêtres sardes, l’amour de l’Islam et la compréhension de l’âme arabe dont nul arcane ne lui est ignoré. Aussi ses livres sont-ils une image fidèle de la pensée, des croyances, des mœurs du Maroc (2).

Elle propose de révéler à ses lecteurs ce monde mystérieux, à la fois si proche et si éloigné, comme elle le déclare dans un texte non publié de grand intérêt, *Moorish Women Thirty Years Ago* (1967). Pour ce faire, elle nous présente son écriture comme un talisman, une *ketaba* (écriture magique selon la tradition populaire marocaine) (3), qui permettra de comprendre l’âme secrète de ses habitants. En particulier le monde qu’elle veut nous dévoiler est celui des femmes marocaines et de leur maison, le harem, objet de mépris fondé sur de nombreux préjugés, de la part de certains écrivains occidentaux. Ce texte est emblématique de sa longue activité en défense des femmes marocaines, dans l’espoir de leur restituer la voix et de leur donner de la visibilité, tout en valo-

risant le patrimoine culturel dont elles sont les messagères. Comme les autres espaces fréquentés par les femmes, le harem qu'EC nous fait découvrir, grâce à son écriture-talisman, est un des lieux principaux où naissent et se partagent les contes, les légendes et les chants de ces femmes. C'est le lieu de la tradition orale féminine composite qu'EC transcrit, réécrit, traduit et transforme dans son immense laboratoire de l'écriture qui reste encore en grande partie à découvrir (Cederna 2019, 2022).

Conclusion

C'est peut-être pour toutes ces raisons, pour son exploit énorme en faveur de ce monde et de cette culture, qu'EC a toujours été marginalisée par son pays d'origine. Italienne de naissance, mais naturalisée allemande par son malheureux mariage (1912), elle perdit sa nationalité italienne, et ne la récupéra jamais. Persécutée par le fascisme, ses mérites dans la diffusion de la culture italienne, tout comme son œuvre littéraire et historique, ne furent jamais vraiment reconnus, même pendant les années de la République. Elle tomba dans l'oubli après sa mort. Complètement ignorée par sa patrie d'origine, elle a du moins été appréciée à sa juste valeur par sa patrie d'adoption, comme le montrent ces mots écrits par un de ses amis au nom de tous les Marocains, en hommage à EC, écrivaine non seulement italienne mais aussi Marocaine tangéroise:

Elisa Chimenti n'est pas seulement italienne car elle fut aussi dans les faits et pour plusieurs raisons, une Marocaine tangéroise. Notre nationalité n'est pas toujours celle que l'Administration inscrit sur notre passeport, elle est plutôt celle du groupe humain avec lequel nous avons choisi de vivre, celui dont nous avons partagé les joies et les peines, celui que nous avons cherché à comprendre et avec lequel nous réalisons les idéaux de notre existence. Elisa Chimenti était tout cela et à ce titre nous Marocains réclavons sa tangérisité.

Contrairement aux écrivains étrangers qui habitent Tanger en hôte de la ville, elle a vécu parmi nous, avec nous, très près de nous, à tel point que nous la croyions convertie à l'Islam dont elle avait d'ailleurs toutes les grandes valeurs.

Sa symbiose avec l'environnement provenait de l'intérêt inné qu'elle portait aux autres, de la grandeur de son âme et du modèle exemplaire du père pour qui la médecine était à la fois une profession et un apostolat (Bouzid).

Bibliographie citée

- Archivio (1998, 8/2): Tiré de <https://www.elisachimenti.org/biographieS.html>. (Consulté le 10/4/2021).
- Benjelloun, A. (1996): Le mouvement nationaliste marocain à Tanger. In B. El Kouche & M. Habib Samrakandi (Éds.), *Tanger au miroir d'elle-même* (pp. 24-29). *Horizons Maghrébins*.

- Le droit à la mémoire*, 31-32.
- Bouziid, A. (1998): Hommage à Elisa Chimenti. Tiré de https://www.elisachimenti.org/texte/biographie_elisa_doc/doc_bio2/22/22_testimonianza_bouziid.pdf. (Consulté le 10/5/2021).
- Calzada, M. K. T. (En cours de publication): La connotación en la Invención Léxica *Cadia* en el Cuento “La Cadia de Elisa Chimenti”. *Neophilologus*.
- Cederna, C. (2019): Couscous, contes, sortilèges: la fabrique de l’écriture d’Elisa Chimenti (Naples 1883 - Tanger 1969). *Sigila*, 44. Special Issue: *Secrets de fabrication-Segredos do fabrico*, pp. 57-70.
- Cederna, C. (2021): Elisa Chimenti (Naples, 1883 - Tanger, 1969): écrivaine et philosophe enragée, entre transgression et médiation. In E. Chaarani, L. Denooz & S. Thiéblemont-Dollet (Éds.), *Plein feux sur les femmes (in)visibles* (pp. 529-544). Nancy: Presses universitaires de Lorraine.
- Cederna, C. (2022): I luoghi di Elisa “eterna viaggiatrice”: alterità e métissage nella scrittura di esilio di Elisa Chimenti (Napoli 1883 - Tangeri 1969). In C. Licameli & S. Tatti (Éds.), *Scrittrici in esilio tra Otto e Novecento: luoghi, esperienze, narrazioni*. Roma: La Sapienza.
- Chimenti, E. (2009): *Anthologie*. Mohammedia / Casablanca: Senso Unico / Du Sirocco.
- Chimenti, E. (Inédit): *Miettes de pensées, miettes d’images, miettes de croyances et de rêves, miettes de sagesse et de folies*.
- Chimenti, E. (Inédit): *Khadija de l’île sarde*.
- Chimenti, E.: (Inédit): *Scuola italiana*.
- Chimenti, E.: (Inédit): *Moorish women thirty years ago*.
- Chimenti, E. (Inédit): *Maria Grazia et le génie*.
- Chimenti, E. (Inédit): *Fairy Tale / Un conte de fées*.
- Chimenti, E. (Inédit): NAI (Notes autobiographiques inédites).
- Chimenti, E. (Inédit): *Jacob Sarfati*.
- Chimenti, E. (Inédit): *Varie sept*. 2019.
- Clément, J.-F.(1996): Tanger avant le statut international de 1923. In B. El Kouche & M. Habib Samrakandi (Éds.), *Tanger au miroir d’elle-même* (pp. 10-16). Special Issue: *Horizons Maghrébins. Le droit à la mémoire*, 31-32.
- Débats, J.-P. (1996): Tanger, son statut, sa zone (1923-1956). In B. El Kouche & M. Habib Samrakandi (Éds.), *Tanger au miroir d’elle-même* (pp. 17-23). Special Issue: *Horizons Maghrébins. Le droit à la mémoire*, 31-32.
- Dodi, C. A. (2010): *Villes invisibles de la Méditerranée. Naples, Alexandrie et Tanger*. Paris: L’Harmattan.
- El Kouche, B. (1996): *Regarde, voici Tanger: mémoire écrite de Tanger depuis 1800*. Paris: L’Harmattan.
- Infi, M. (2011): La France au Maroc 1912-1956: du choc colonial à l’échange interculturel. In I. Felici & J.-C. Vegliante (Éds.), *Oublier les colonies, contacts culturels hérités du fait colonial* (pp. 209-225). Paris: Mare et Martin.
- Laredo, A. I. (2009): Préface de *Le Sortilège et autres contes séphardites*. In E. Chimenti, *Anthologie* (pp. 604-605). Mohammedia / Casablanca: Senso Unico / Du Sirocco.
- Le Journal de Tanger (1981, 26 décembre): Ce journal (pp. 1, 3).
- Marchetti, M. (2017): Elisa Chimenti: un ponte tra Europa e Mediterraneo. In M. Severini, *Scrittrici, scrittori e intellettuali itineranti negli anni Venti e Trenta del Novecento* (pp. 139-50). Venezia: Marsilio.
- Microsoft bing (2019, sept.): *Varie*. Feuille inédite. Tiré de <https://www.bing.com/videos/search?q=Varie%2c+Feuille+in%2c+a9dite%2c+sept.+2019.&qpv=Varie%2c+Feuille+in%2c+a9dite%2c+sept.+2019.+&FORM=VDRE>. (Consulté le 12/ 5/2021).

- Re, L. & Roso, K. (2019): A Mediterranean Woman Writer from Naples to Tangier: Female Storytelling as Resistance in Elisa Chimenti. *Californian Italian Studies*, 9, 1, pp. 1-27.
- Rivet, D. (2004): Le Maroc de Lyautey à Mohammed V. Le double visage du Protectorat. Casablanca: Porte d'Anfa.
- Tamburini, F. (2010): Il Marocco, la "democrazia teocratica". In F. Tamburini, *I paesi del grande Maghreb. Storia, Istituzioni e geo-politica di un'identità regionale* (pp. 179-235). Pisa: Pisa University Press.
- Tamburini, F. (2006): Le istituzioni italiane di Tangeri (1926-1956). "Quattro noci in una scatola", ovvero, mancati strumenti al servizio della diplomazia. *Africa*, LXI, 3-4, pp. 396-434.
- Tamburlini, M. P. (2010): Elisa Chimenti (Naples 1883 - Tanger 1969). H. Lô (Trad.). Tiré de https://www.elisachimenti.org/biographie_fr.html. (Consulté le 12/5/2021).
- Tamburlini, M. P. (1997, 24 mai): Entretien inédit à Larbi Yacoubi.
- Tamburlini, M. P. & Menon, M. (1998, 8/2): *Elisa Chimenti, Archivio*. Tiré de https://www.elisachimenti.org/texte/biographie_elisa_doc/biographie_elisa_doc1.pdf. (Consulté le 10/4/2021).
- Tozy, M. & El Maleh, E. A. (1996): Abdallah Guennoun homme de sagesse et de vérité. In B. El Kouche & M. Habib Samrakandi (Éds.), *Tanger au miroir d'elle-même* (pp. 117-119). Special Issue: *Horizons Maghrébins. Le droit à la mémoire*, 31-32.
- Tozy, M. (1990): Portrait d'un lettré de Tanger. In J.-F. Clément (Éd.), *Maroc. Les signes de l'invisible* (pp. 112-116). Paris: Autrement.
- Zekri, O.: Tanger. Si Abdallah Guennoun 1910-1989. Tiré de http://tangier.free.fr/Documents/Abdallah_Guennoun.htm. (Consulté le 12/5/2021).

LES AUTEURES

Margareth Amatulli est maîtresse de conférences de littérature française à l'Université Carlo Bo d'Urbino. Ses recherches portent sur la littérature française du XX^e et du XXI^e siècles, en particulier sur l'autobiographie, la mémoire, les écrivains de la Shoah, les modalités de transaction entre la littérature et le cinéma, et la littérature et la photographie (*Scatti di memoria. Dispositivi fototestuali e scritture del sé*, Pesaro, 2020).

margherita.amatulli@uniurb.it

Elisa Bricco est professeure de littérature française à l'Università di Genova. Autrice du volume *Le Défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne* (Frankfurt, 2015). En 2021 elle a dirigé le collectif *Raccontare con la fotografia* (Genova, en ligne) et, avec M. Gaboriaud et C. Rolla, *Christian Garcin: une écriture du dépaysement* (Paris). Elle dirige le groupe de recherche de l'ARGEC (<http://argec.hypotheses.org>).

elisa.bricco@unige.it

Faten Ben Ali est docteure en Littérature, Langue et Civilisation françaises et enseignante-chercheuse à l'Institut Préparatoire aux Études Littéraires et de Sciences Humaines de Tunis (IPELSHT). Elle est membre du laboratoire Intersignes – FSHST et auteure d'articles sur la sémiotique du visuel ("Aimantations d'images: l'autobiographie visuelle de Colette Fellous" in *Colette Fellous, Œuvres & Critiques*; "Ce que le visible doit au lisible dans l'œuvre autobiographique de Colette Fellous", *Arabeschi*, n. 16, 2020).

benali.mbh@hotmail.fr

Camilla M. Cederna est maîtresse de conférences HDR en langue, littérature et civilisation italiennes à l'Université Lille. Elle est responsable, en collaboration avec l'Université La Sapienza, du Laboratoire Associé International «L'écriture de l'exil au féminin» (LAI) et dirige le projet de recherche et d'édition des inédits d'Elisa Chimenti. Elle a publié plusieurs articles sur la circulation du théâtre et des idées en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles). Parmi ses ouvrages, *Imposture littéraire et stratégies politiques: le Conseil d'Égypte des Lumières siciliennes à Leonardo Sciascia* (Paris, 1999).

camilla.cederna@univ-lille.fr

Catherine Douzou est professeure des universités en littérature et études théâtrales à l'Université de Tours. Spécialiste de l'œuvre de Paul Morand (*Paul Morand nouvelliste*, Paris, 2003), du roman, du théâtre et de l'histoire des idées aux XX^e et XXI^e siècles, elle s'intéresse aux relations entre histoire, arts et littérature (*Esthétiques romanesques de droite*, Dijon, 2003; *Les Chemins de la création*, Paris, 2017, *Un témoin écrivain et dramaturge: Charlotte Delbo*, Trente, 2016), et aux relations entre les arts aux XX^e et XXI^e siècles. Sa dernière publication est un ouvrage collectif

sur la chanteuse Barbara *Barbara en scène(s), une femme, une œuvre en performance* (Aix-en-Provence, 2022).

catherine.douzou@univ-tours.fr

Alessandra Ferraro enseigne la littérature française et les littératures francophones à l'Université d'Udine. Co-fondatrice du Centro di Cultura Canadese et du Centro Internazionale di Letterature Migranti. CILM, elle a édité plusieurs collectifs sur la littérature et la culture canadiennes et est l'auteur du volume *Écriture migrante et translinguisme au Québec* (2014). Parmi ses ouvrages: *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques* avec Rainier Grutman (Paris, 2016) et Marie de l'Incarnation, *La Relation de 1654*. (Montréal, 2016). Elle dirige avec É. Nardout-Lafarge la série "Littérature québécoise" (Bibliothèque francophone) aux éditions Classiques Garnier à Paris.
alessandra.ferraro@uniud.it

Samia Kassab-Charfi est Tunisienne, professeure de littératures française et francophone à l'Université de Tunis. Elle a publié, entre autres, *Un siècle de littérature en Tunisie (1900-2017)* (Paris, 2019, avec Adel Khedher); *Art et invention de soi aux Antilles* (Paris, 2021). Elle a coordonné le numéro spécial consacré à Gisèle Halimi ("Gisèle Halimi, la littérature en défense", *Expressions maghrébines. Revue de la coordination internationale des chercheurs sur les littératures du Maghreb* (2021).

samiakassab@yahoo.fr

Sophie Mentzel est maîtresse de conférences à l'Université de Tours en littérature française, théâtre et arts du spectacle. Elle a soutenu en 2016 une thèse sur la représentation de la royauté sur la scène romantique, intitulée *Trônes vacillants*, à paraître. Elle a publié plusieurs articles sur le pouvoir politique au théâtre et a organisé une série de colloques sur la figure de la reine en scène du XVI^e au XXI^e siècle.

sophie.mentzel@univ-tours.fr

Delphine Robic-Diaz est maîtresse de conférences en Études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université de Tours. Spécialiste des représentations filmiques coloniales et postcoloniales, elle a publié, entre autres, *La Guerre d'Indochine dans le cinéma français. Images d'un trou de mémoire* (Rennes, 2015, préface posthume de Pierre Schoendoerffer).

delphine.robicdiaz@univ-tours.fr

Chiara Rolla enseigne la littérature française à l'Università di Genova. Ses intérêts de recherche et ses publications se focalisent sur la prose narrative contemporaine française (C. Gailly, M. Darrieussecq, L. Mauvignier, P. Senges, C. Garcin, M. Chaillou) et sur l'influence de la culture classique dans l'écriture actuelle. En 2020 elle a publié la première monographie sur l'œuvre de Michel Chaillou (*Michel Chaillou, arpenteur évasif*, Lille). Elle s'intéresse également à la littérature française du XVII^e siècle.

chiara.rolla@unige.it

Valeria Sperti est professeure de littératures française et francophone à l'université de Naples, Federico II. Autrice de nombreuses publications sur la littérature francophone, elle s'intéresse: à la représentation parodique du dictateur africain dans les romans subsahariens des années 80; à l'autotraduction comme recherche identitaire et linguistiques dans l'œuvre d'auteurs translingues (N. Huston et V. Alexakis); aux rapports entre littérature et photographie: elle a codirigé avec A. Masecchia, la section *Punctum in motion* dans deux numéros de la revue *Arabeschi* (n.16, 2020;

n. 17, 2021) et à la représentation photoautobiographique dans des autrices exilées, ayant vécu la colonisation (L. Sebbar; H. Cixous).
valeria.sperti2@unina.it

Francesca Todesco enseigne la Littérature française et francophone à l'Université d'Udine. Ses recherches portent sur le XVIII^e siècle – sur l'œuvre de J.-J. Rousseau en particulier – et sur la littérature francophone du Maghreb, dont elle est spécialiste. Dans le cadre de la littérature contemporaine, elle a publié des études sur le roman et les livres d'artistes de M. Butor. Elle a participé à la réalisation d'un répertoire des écrits personnels des religieuses à l'époque de la Contre-Réforme.
francesca.todesco@uniud.it

ISSUES OF *OLTREOCEANO*

1. Silvana Serafin (Ed.), *Percorsi letterari e linguistici*, 2007
2. Silvana Serafin (Ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*, 2008
3. Silvana Serafin (Ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*, 2009
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (Eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, 2010
5. Alessandra Ferraro (Ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, 2011
6. Silvana Serafin (Ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, 2012
7. Silvana Serafin (Ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*, 2013
8. Silvana Serafin (Ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*, 2014
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*, 2015
10. Alessandra Ferraro e Silvana Serafin (Eds.), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, 2015
11. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza (Eds.), *L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*, 2016
12. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Terremoto e terremoti*, 2016
13. Silvana Serafin y Rocío Luque (Eds.), *Andanzas entre códigos lingüísticos de la emigración en las Américas*, 2017
14. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *La dimensione religiosa dell'immigrazione nel Nuovo Mondo*, 2018
15. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione*, 2019
16. Silvana Serafin, Anna Pia De Luca (Eds.), *Del tradurre: aspetti della traduzione e dell'autotraduzione*, 2020
17. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Erranze tra mito e storia*, 2021
18. Silvana Serafin y Águeda Chávez (Eds.), *Honduras tierra de sueños y utopías en el bicentenario de la Independencia*, 2021
19. Silvana Serafin, Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro (Eds.), *Le utopie nella scrittura d'Oltreoceano*, 2022
20. Catherine Douzou et Valeria Sperti (Eds.), *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteurs contemporaines*, 2022

