

Cahiers  
**ERTA**  
numéro

30



**30**



Cahiers  
**ERTA**  
numéro 30

**30**

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
Gdańsk 2022

## comité scientifique

Patrick Imbert	Paweł Matyaszewski
Tugrul Inal	Krystyna Modrzejewska
Mirosław Loba	Michał P. Mrozowski
Annick Louis	Barbara Sosień
Wiesław Malinowski	Sabine M. E. van Wesemael
Zuzana Malinovská	

## comité de lecture

Adina Balint	Sándor Kálai	Piotr Sadkowski
Doris Eibl	Thierry Laurent	Anita Staroń
Laurent Déom	Marek Mosakowski	Dorottya Szávai
Ariane Ferry	Oana Panaïté	Piotr Śniedziewski
Florence Godeau	Lydie Parisse	Jean-Louis Tilleul
Krzysztof Jarosz	Andrzej Rabsztyn	Izabella Zatorska
Tomasz Kaczmarek	Regina Bochenek-Franczakowa	

## comité de rédaction

Jadwiga Bodzińska-Bobkowska	Paulina Tarasewicz
Anne Delsipée	Ewa M. Wierzbowska
Katarzyna Kotowska	Martyna Zapolnik
Tomasz Swoboda	

## rédacteur en chef

Ewa M. Wierzbowska

## vice-rédacteur en chef

Tomasz Swoboda

## révision du texte

Anne Delsipée

## couverture et page de titre & mise en page

Małgorzata K. Wierzbowska

Ouvrage publié avec le concours de  
M. le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gdańsk

Ce projet a bénéficié d'une aide de l'état gérée par l'Agence Nationale  
de la Recherche au titre du programme « Investissements d'avenir »  
portant la Référence ANR-19-GURE-0001

© Copyright by Uniwersytet Gdański  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
ISSN 2300-4681 e-ISSN 2353-8953

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
81-824 Sopot, ul. Armii Krajowej 119/121, tel./fax 58 523 14 83  
<http://wyd.ug.edu.pl>; [sek.wyd@gnu.univ.gda.pl](mailto:sek.wyd@gnu.univ.gda.pl)

# cahiers erta n° 30

## études

- SOPHIE GUERMÈS  
« Un vieux rat de bibliothèque grimpé à bord d'un navire » : Henri Michaux et la mer 10
- GAËLA LE GRAND  
La lettre et son double : Écrire un moi en partance, ou l'injonction d'Artaud 30
- CLAIRE HENDRICKX  
Claude Vigée au miroir de l'é/Écriture 46
- SOUAD ATOUI-LABIDI  
L'écriture de Malika Mokeddem : une écriture de la métamorphose 68
- PRZEMYSŁAW SZCZUR  
*La Comtesse polonaise* de Michel Dieudonné : essai de lecture hypertextuelle et transfictionnelle du personnage de Pauliska 92
- ROLPH RODERICK KOUMBA  
Repenser l'africanité à travers le phénomène de la « circulation des mondes » 112



Ce trentième numéro de Cahiers ERTA est l'occasion de jeter un regard en arrière. En 2013, notre petit groupe ERTA était enthousiaste, plein d'espoir, fourmillant d'idées et de projets. Nous rêvions de devenir une revue scientifique internationale et renommée dont la marque serait la rigueur scientifique mais aussi l'ouverture d'esprit. Après avoir rédigé ce trentième numéro, nous constatons que nous sommes là où nous voulions être. Fidèles à nos principes fondateurs, nous veillons à la qualité de notre revue et à son développement. Mais ce sont nos auteur·e·s qui assurent la diversité des points de vue, des perspectives, la richesse du savoir, des connaissances et des émotions ; qu'ils en soient sincèrement remerciés ! Parce que la fête est réussie quand chacun est à son aise, le numéro anniversaire de Cahiers ERTA contient des variations sur des thèmes choisis à leur guise par les auteur·e·s. Nous vous en souhaitons bonne lecture !

**EWA M. WIERZBOWSKA**

# ÉTUDES

## SOPHIE GUERMÈS

Université de Brest

### « Un vieux rat de bibliothèque grimpé à bord d'un navire »<sup>1</sup> : Henri Michaux et la mer

Un jour,  
Un jour, bientôt peut-être.  
Un jour j'arracherai l'ancre qui tient mon  
navire loin des mers.<sup>2</sup>

Henri Michaux

Ce que je sais, ce qui est mien,  
c'est la mer indéfinie.<sup>3</sup>

Henri Michaux

**H**enri Michaux, enfant, se voulait à l'image de Dieu, qu'il voyait comme une boule : il aspirait donc à l'immobilité ; adolescent, il fuit son pays et sa famille en devenant marin, pensant y trouver une autre forme de contemplation. On entend bien sûr dans cet acte la résonance d'un vers du *Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud : « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aille à la mer »<sup>4</sup>. En dépit de sa farouche indépendance, Michaux conserva un bon souvenir de cette expérience : « Camaraderie étonnante, inattendue, fortifiante »<sup>5</sup>. Puis il voyagea,

---

1 Définition qu'Henri Michaux aurait donnée de lui-même à son ami Hermann Closson (J.-P. Martin, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 218).

2 H. Michaux, « Clown », *Peintures* [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, R. Bellour, Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 1998, t. 1, p. 709.

3 H. Michaux, « La mer », *Épreuves, exorcismes*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 821.

4 A. Rimbaud, *Poésies*, L. Forestier (éd. critique), Paris, Gallimard, 1985, p. 97.

5 H. Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années

et pendant de longues années c'est par la mer qu'il gagna les régions lointaines dont il rapporta *Ecuador* et *Un barbare en Asie*, avant de préférer l'avion, plus rapide, à partir des années 1950. La mer n'en resta pas moins une source d'inspiration et une référence dans la suite de son œuvre.

On peut évoquer sous des angles variés la façon dont Michaux fit passer la mer en littérature : en relevant quelques caractéristiques de sa représentation dans ses textes (immensité, infini ; solitude qui en découle pour celui qui la contemple ou s'y trouve ; évocation des êtres qui la peuplent) ; en l'étudiant comme source de métaphores ; en la mettant en relation avec la création telle qu'elle est relatée dans la Genèse. Dans tous les cas, Michaux marque de son originalité l'étendue d'eau salée occupant la plus grande partie de la planète terre. Je reprends donc à son endroit l'expression « dictature de l'imaginaire » employée par Hugo Friedrich dans *Structures de la poésie moderne*<sup>6</sup>. Un premier exemple en est donné, dans *La Nuit remue* (1935), avec trois poèmes évoquant la mer à Honfleur, en Normandie. Ils traitent d'une question qui obséda longtemps Michaux : modifier le réel, et ainsi justifier pleinement le terme de création, en faisant en sorte d'y contribuer activement, et de rendre « efficace » (adjectif primordial pour lui<sup>7</sup>) son action – car la poésie, comme la peinture, il les considérait comme des actes. La Création, avec un « C » majuscule, était une fable apprise dans l'enfance ; et l'enfant, alors fasciné par Dieu

---

d'existence », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. CXXXI.

6 H. Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, M.-F. Demet (trad.), Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 105.

7 « Efficace est mon action » affirme-t-il dans : H. Michaux, « Personnel », *Face aux verrous*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, R. Bellour, Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 2001, t. 2, p. 474.

au point de vouloir l'imiter, conserva, devenu adulte, sinon la foi, du moins le désir de corriger ou de perfectionner ce qu'il considérait comme une ébauche. Ainsi la création de l'artiste serait-elle pleinement justifiée. Il ne s'agissait pas d'écrire pour son plaisir mais d'apporter sa quote-part pour améliorer ce qui ne donnait pas, loin s'en faut, entière satisfaction :

Depuis un mois que j'habitais Honfleur, je n'avais pas encore vu la mer, car le médecin me faisait garder la chambre.

Mais hier soir, lassé d'un tel isolement, je construisis, profitant du brouillard, une jetée jusqu'à la mer.

Puis, tout au bout, laissant pendre mes jambes, je regardai la mer, sous moi, qui respirait profondément.

Un murmure vint de droite. C'était un homme assis comme moi les jambes ballantes, et qui regardait la mer. « À présent, dit-il, que je suis vieux, je vais en retirer tout ce que j'y ai mis depuis des années. » Il se mit à tirer en se servant de poulies.

Et il sortit des richesses en abondance. Il en tirait des capitaines d'autres âges en grand uniforme, des caisses cloutées de toutes sortes de choses précieuses et des femmes habillées richement mais comme elles ne s'habillent plus. Et chaque être ou chose qu'il amenait à la surface, il le regardait attentivement avec grand espoir, puis sans mot dire, tandis que son regard s'éteignait, il poussait ça derrière lui. Nous remplîmes ainsi toute l'estacade. Ce qu'il y avait, je ne m'en souviens pas au juste, car je n'ai pas de mémoire, mais visiblement ce n'était pas satisfaisant, quelque chose en tout était perdu, qu'il espérait retrouver et qui s'était fané.

Alors, il se mit à rejeter tout à la mer.

Un long ruban ce qui tomba et qui, vous mouillant, vous glaçait.

Un dernier débris qu'il poussait l'entraîna lui-même.

Quant à moi, grelottant de fièvre, comment je pus regagner mon lit, je me le demande.<sup>8</sup>

Il y a bien sûr, dans la déception du vieil homme, une projection de celle de Michaux, qui trouve la Création comme les créatures imparfaites. Et n'est-ce pas sa

---

8 H. Michaux, « La jetée », *La Nuit remue*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 482.

version qu'il donne de la « mort de Dieu » en imaginant ce vieil homme qui, après avoir tiré de la mer tout un monde, le rejette, déçu, et finit par s'y engoutir aussi ?

Dans un autre poème, intitulé *Projection*, le poète se sert encore des pouvoirs magiques de l'imaginaire (la magie tient à cette époque un rôle majeur dans l'œuvre de Michaux), cette fois-ci non pour construire une digue, mais pour faire du paysage réel un paysage créé personnellement, puis pour se débarrasser d'un horizon devenu gênant :

Cela se passait sur la jetée d'Honfleur, le ciel était pur. On voyait très clairement le phare du Havre. Je restai là en tout bien dix heures. À midi, j'allai déjeuner, mais je revins aussitôt après.

Quelques barques s'en furent aux moules à la marée basse, je reconnus un patron pêcheur avec qui j'étais déjà sorti et je fis encore quelques autres remarques. Mais en somme, relativement au temps que j'y passai, j'en fis excessivement peu.

Et tout d'un coup vers huit heures, je m'aperçus que tout ce spectacle que j'avais contemplé pendant cette journée, ça avait été seulement une émanation de mon esprit. Et j'en fus fort satisfait, car justement je m'étais reproché un peu avant de passer mes journées à ne rien faire. Je fus donc content et puisque c'était seulement un spectacle venu de moi, cet horizon qui m'obsédait, je m'apprêtai à le rentrer. Mais il faisait fort chaud et sans doute j'étais fort affaibli, car je n'arrivai à rien. [...]

Au milieu de la nuit, il a disparu tout d'un coup, faisant si subitement place au néant que je le regrettai presque.<sup>9</sup>

Il n'est donc pas surprenant que le troisième et dernier poème consacré à Honfleur soit intitulé *Intervention*. Le poète continue à y exercer son action, au sens le plus concret du terme. L'adjectif « participatif » n'existait pas encore – il est apparu en France très récemment – mais donne *a posteriori* une idée juste de la création selon Michaux. Le poète ne se contente pas de contempler.

---

9 H. Michaux, « Projection », *La Nuit remue*, op. cit., p. 487

Ce qu'il veut, c'est tromper son ennui, ou son mal-être, en réagissant à la passivité ; mais plus encore, corriger ce qui, dans la Création, est à ses yeux raté :

Autrefois, j'avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.

Fini, maintenant j'interviendrai.

J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais. Alors résolument j'y mis du chameau. Cela ne paraît pas fort indiqué. N'importe, c'était mon idée. [...] Dommage que j'aie dû m'en aller, mais je doute fort que le calme renaisse tout de suite en cette petite ville de pêcheurs de crevettes et de moules.<sup>10</sup>

On reconnaît bien la tonalité provocatrice et insolite des poèmes écrits à la même période, comme *La Simplicité*<sup>11</sup> ou encore *Magie*<sup>12</sup>, qui ouvre le recueil *Lointain intérieur* (1930) ; mais ce surgissement de personnages inventés, cette introduction d'animaux ou de machines incongrues dans le port d'Honfleur, ont une finalité commune : rompre avec l'impression d'ennui que peut susciter une mer calme. La Création est non seulement imparfaite mais monotone : au poète de la modifier en y apportant de l'insolite.

Car la mer suscite en Michaux des impressions contradictoires. D'une part, elle lui est nécessaire ; d'autre part, il s'y ennuie. La traversée de l'Atlantique puis de la mer des Caraïbes lui semble interminable, en particulier quand, voguant vers Quito, il passe deux

---

10 H. Michaux, « Intervention », *La Nuit remue*, op. cit., p. 488.

11 « maintenant, je sors toujours avec mon lit, et quand une femme me plaît, je la prends et couche avec aussitôt. Si ses oreilles sont laides et grandes ou son nez, je les lui enlève avec ses vêtements et les mets sous le lit, qu'elle retrouve en partant ; je ne garde que ce qui me plaît. » (H. Michaux, « La Simplicité », *La Nuit remue*, op. cit., p. 472).

12 « J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie : Je mets une pomme sur ma table. Puis, je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité ! » (H. Michaux, « Magie », *Lointain intérieur*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 559)

semaines sans escales : « Cet Atlantique, il me semble que j'y suis depuis cent ans »<sup>13</sup>. Il a froid ; les distractions des autres passagers ne peuvent le contenter. Il retrouve un peu d'énergie quand un événement se profile : une tempête, qui va jusqu'à provoquer l'arrêt du moteur du paquebot. Le danger le stimule, et plus encore la confirmation de la grandeur de l'Océan<sup>14</sup>. Mais tout rentre dans l'ordre, et c'est de nouveau le calme plat. « Mais où est-il donc, ce voyage ? »<sup>15</sup>, se lamente Michaux.

Si les jeux de cartes des autres voyageurs lui semblent indigents, il regrette un spectacle qui lui est soustrait et ne devrait pas l'être : la vue de la faune et de la flore aquatiques. La vie est partout, il le sait, et l'observer est passionnant. Les formes, les couleurs, la diversité des plantes mais plus encore des poissons ne l'auraient pas lassé. Grande est par conséquent sa frustration, qu'il exprime, selon son habitude, sur un mode comique :

Dire que peut-être vingt-cinq millions de poissons nous ont vus passer [...]. Et il y avait aussi les algues près desquelles on a passé [...]. Et nous, on n'a rien su, on n'a rien vu, pas un, pas une, pas ça.<sup>16</sup>

Michaux est certainement le seul passager du bateau à regretter de ne pas voir ce qu'il frôle : les autres ne doivent pas même y penser. Il se métamorphose aussi en écrivain d'anticipation à la façon de Jules Verne lorsqu'il affirme – mais il n'a pas été bon prophète – que

---

13 H. Michaux, « Ecuador », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 144.

14 Bien plus tard, il écrira encore, dans *Face à ce qui se dérobe* : « Un mascaret me remonte ». H. Michaux, « Face à ce qui se dérobe », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, R. Bellour, Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 2004, t. 3, p. 883.

15 H. Michaux, « Ecuador », *op. cit.*, p. 144.

16 *Ibidem*, p. 144-145.

les carènes des navires de croisière seront, à l'aube des années 1980, transparentes : « Dans moins de cinquante ans tous les bateaux seront munis d'appareils vous mettant en relation avec le milieu marin, qui est sous-marin »<sup>17</sup>. Dans un autre passage de ce journal de bord qu'est le début d'*Ecuador*, c'est le surf que Michaux anticipe – et cette fois-ci l'avenir lui a donné raison : « Il aurait du cran, celui qui s'aventurerait seul, seul sur une grande vague de l'Atlantique »<sup>18</sup>. Mais il n' imagine pas une simple planche capable de glisser sur l'eau, plutôt une planche pourvue de roulettes que les vagues s'amuse à arracher.

Avant d'arriver à Quito, Michaux adopte un ton de moraliste : il emploie le présent de vérité générale pour établir un parallèle, qui ne va pas de soi, entre les hommes et la mer : « La mer résout toute difficulté. Elle en apporte peu. Elle nous ressemble beaucoup. [...] De l'humeur, comme nous. Sa vie à l'intérieur, comme nous »<sup>19</sup>. Il relie ainsi la mer à l'intime. À la fin de son voyage, changeant de registre sans pour autant abandonner le présent de vérité générale, il porte sur l'Océan ce jugement provocant :

Bien sûr, tout le monde y a passé, les Phéniciens, les Chinois ; les galères romaines y étaient, le *Mauretania*, il y a une heure. Oui, mais il ne garde pas la trace. Cette putain est toujours vierge.<sup>20</sup>

Michaux, voguant vers l'Équateur, déplore de ne rien voir de la vie sous-marine en naviguant. En compensation, il l'invite dans ses poèmes, l'imaginant, la reconstruisant. C'est encore une façon d'affirmer l'efficacité de l'écriture, et de considérer la poésie comme action. Ce que l'expérience que l'on peut faire dans la

---

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*, p. 146.

19 *Ibidem*, p. 152.

20 *Ibidem*, p. 240.

vie quotidienne refuse, l'expérience créatrice y supplée. Le premier poème de *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki* (avec en regard l'œuvre du peintre) est intéressant, de ce point de vue. Michaux ne se contente pas de relever l'antique défi du *paragone*, ou de collaborer, comme tant de poètes du XX<sup>e</sup> siècle, avec des peintres amis ; il – pour s'exprimer en termes mallarméens – « rémunère le défaut »<sup>21</sup> d'une expérience de la réalité trop restreinte. Grâce à lui, nous plongeons et observons la vie sous-marine. Pour traduire les mouvements des poissons, il retrouve le rythme de son célèbre poème *La Ralentie*<sup>22</sup> ; et la façon de placer les mots sur la page forme une sorte de chorégraphie :

lentement de l'autre côté  
 lentement voguent les poissons  
 croiseurs de la méditation de la faim  
 [...]
   
     le rêve de vie complète  
         muette  
 s'accomplit dans les gouttes  
         sphères  
     repoussant des sphères  
     dans l'espace sans coude  
 [...]
   
     de toute leur longue ligne latérale auditive  
         sans cesse il leur faut écouter  
 sans cesse les signes atténués qui leur viennent du dehors.<sup>23</sup>

Il observe donc les poissons, hypersensibles aux sons, et qui, remarque-t-il, « meurent les yeux ouverts »<sup>24</sup> ; il personnifie certains mollusques, tel « le poulpe devenu

---

21 S. Mallarmé, « Crise de vers », [dans :] *Divagations*, Paris, Gallimard, 1985, p. 245.

22 H. Michaux, « La Ralentie », *Plume*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 573.

23 H. Michaux, « Lecture de huit lithographies de Zao Wou-ki », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 264.

24 H. Michaux, « Principes d'enfant », version de 1925, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 133.

homme avec ses yeux trop profonds »<sup>25</sup> ou l'huître qui, au moment où il s'apprête à la manger, inverse les rôles :

il se trouva qu'elle avait des cils, de longs cils roux. Dès lors, ce n'était qu'un jeu pour elle de me repérer, de me surveiller sans fléchir, de m'intimider et de m'obliger dans la plus grande confusion à retraire de cette table, où je m'étais assis, sûr de ma force, quelques minutes auparavant.<sup>26</sup>

Les frontières s'abolissent entre le terrestre et le maritime, entre les hommes et les animaux marins. Michaux opère une relecture du monde réel en lui superposant sa vision, qu'il impose comme si elle allait de soi. Ainsi, le poème *La paresse* s'ouvre sur une affirmation surprenante et péremptoire, que la suite développe : « L'âme adore nager. [...] Elle s'en va en nageant. [...] C'est nager qu'elle fait. Et elle nage comme les serpents et les anguilles, jamais autrement »<sup>27</sup>. Or, ce préambule s'achève sur la révélation insolite qui justifie, *a posteriori*, le titre du poème : « Quantité de personnes ont ainsi une âme qui adore nager. On les appelle vulgairement des paresseux »<sup>28</sup>. De tels poèmes revivifient les textes des moralistes classiques. Michaux utilise lui aussi le présent gnominique, et décrit des comportements, mais l'ensemble est, au sens strict du terme, paradoxal, il s'oppose à l'opinion et à l'expérience communes.

La mer est génératrice de métamorphoses. On lit dans le poème *Magie* :

---

25 H. Michaux, « Dessins commentés », *La Nuit remue*, *op. cit.*, p. 438.

26 H. Michaux, « Personnel », *Face aux verrous*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 474.

27 H. Michaux, « La paresse », *La Nuit remue*, *op. cit.*, p. 473.

28 *Ibidem*.

Je [...] m'unis à l'Escaut.

L'Escaut à Anvers, où je le trouvai, est large et important et il pousse un grand flot. Les navires de haut bord, qui se présentent, il les prend. C'est un fleuve, un vrai.

Je résolu de faire un avec lui. [...] Il coule incessamment (voilà une grande difficulté) et se glisse vers la Hollande où il trouvera la mer [...].<sup>29</sup>

Dans le poème *Encore des changements (Mes propriétés)*, le sujet se change successivement, cette fois-ci sans en avoir le choix, en baleine, en harponneur, en bateau, en capitaine, en câble, puis en échinoderme (oursin ou étoile de mer)<sup>30</sup>. La « dictature de l'imaginaire » trouve son apogée dans *Face aux verrous*, lorsque « l'Océan » devient « une grenade »<sup>31</sup> que le poète-despote lance sur l'Europe – c'est-à-dire le continent dont il vient – pour la détruire. On a souvent comparé Plume à Charlot ; en lisant ces lignes publiées un quart de siècle après *Plume*, on pense à un autre personnage de Chaplin, Adenoïd Hynkel, dans le film de 1940 *Le Dictateur*. Mais d'autres images sont à l'opposé de la violence, telle cette « mer de mamelles » dans laquelle – rêve œdipien et régressif par excellence – un homme dit aimer nager<sup>32</sup>.

Les habitants des fonds marins inspirent, eux, des métaphores : ainsi la peur est-elle qualifiée de

---

29 H. Michaux, « Magie », *op. cit.*, p. 559.

30 H. Michaux, « Encore des changements », *La Nuit remue*, *op. cit.*, p. 480.

31 H. Michaux, « Personnel », *op. cit.*, p. 474.

32 H. Michaux, « La mer des mamelles », *La Vie dans les plis*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2., p. 178. Federico Fellini aurait pu illustrer, par un dessin ou une séquence filmique, une telle mer. Il en va de même pour une phrase d'*Un barbare en Asie* : « Quand on entre dans la cathédrale de Cologne, sitôt là, on est au fond de l'océan » (H. Michaux, « Un barbare en Asie », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 290), qui annonce de façon frappante le projet de film, inspiré de l'œuvre de Dante, que Fellini abandonna mais dont il ne cessa de parler : *Le Voyage de G. Mastorna*.

« langouste atroce »<sup>33</sup>. Et l'univers de Michaux est toujours réversible, puisque, dans *Vents et poussières* (qui recueille des poèmes écrits entre 1955 et 1962), le poète nous apprend que le langage humain n'est autre qu'un poisson : « Les mots, il faut le savoir, sont des branchies, mais toujours à renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque »<sup>34</sup>. On remarque l'incise : « il faut le savoir », à valeur pédagogique : Michaux nous enseigne une vérité. Le ton, imperturbable, ne souffre aucune objection, ce qui renforce l'insolite d'une telle affirmation, vision de poète. On remarque aussi que, toujours soucieux d'améliorer le réel, il invente des branchies amovibles, détachables, ce qui renvoie encore au mode de vie détaillé dans le poème *La Simplicité* : Michaux fait ce qu'il veut, à partir du réel, il change ce qui ne lui convient pas et le remplace par ce qu'il préfère ou lui semble mieux adapté.

Enfin, la mer est à l'horizon de nombreux textes expérimentaux où Michaux relie l'obsession de sa jeunesse, celle du divin, avec l'apprentissage qu'il fit de certaines substances à la fois destinées à calmer ses souffrances et à explorer des territoires psychiques inconnus. Très croyant, et même mystique, dans son enfance et son adolescence, il a conservé toute sa vie de la tendresse pour le curé d'Ars, mais aussi pour saint Joseph de Cupertino, que Blaise Cendrars admirait également. Michaux voyait la sainteté comme une transgression ; or, sa propre vie, il l'a passée à transgresser certaines limites : celles de l'existence établie, celles des états de conscience « normaux ». La perte de la foi, expérience partagée avec la plupart des poètes modernes, à commencer par ceux qui, au XIX<sup>e</sup> siècle,

---

33 H. Michaux, « Mouvements de l'être intérieur », *Plume*, *op. cit.*, p. 621.

34 H. Michaux, « Cahiers d'Orga », *Vents et poussières*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 3, p. 200.

ont justement rendu la poésie « moderne » en libérant le vers (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud et Lautréamont, que Michaux admirait tant), a laissé une résonance qui se fait entendre dans de nombreux textes, en particulier ceux qu'il a écrits sous l'influence de psychotropes, et qui s'accompagne parfois d'une nostalgie du divin. Michaux n'était pas un toxicomane. À partir du milieu des années 1950, à la suite de l'accident mortel de sa femme Marie-Louise, il a pris pendant plusieurs années, et sous contrôle médical, un certain nombre de substances hallucinogènes, parmi lesquelles la mescaline et la psilocybine, et cette expérience, qui a aussi nourri son œuvre plastique, il l'a consignée dans plusieurs recueils : *Misérable miracle*, *L'Infini turbulent*, *Paix dans les brisements*, *Connaissance par les gouffres...*

Lorsque Michaux décrit ses réactions après absorption de la mescaline, il a souvent recours à des comparaisons marines. Par exemple, dans l'avant-propos de *Misérable miracle* (1956), il évoque des mots qui l'assaillent :

« cristal » revenait vingt fois de suite, me tenant à lui seul un grand discours, chargé d'un autre monde, et je ne serais pas arrivé à l'augmenter de si peu que ce soit, ou à le compléter de quelque autre. Lui seul, comme un naufragé sur une île, m'était tout et le reste et l'océan agité dont il venait de sortir, et qu'il rappelait irrésistiblement au naufragé que j'étais comme lui, seul et résistant dans la débâcle.<sup>35</sup>

On a vu que dans *Face aux verrous* Michaux assimilait les mots à des branchies ; ici, un seul mot est à la fois l'océan et le seul naufragé de la débâcle du langage. On change de métaphore tout en restant dans le même champ sémantique. Quelques pages plus loin, il rend compte d'une autre prise expérimentale de mescaline, et a recours au même champ lexical, avec

---

35 H. Michaux, « Misérable miracle », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 620.

toutefois le passage du naufrage à la noyade. Il se trouve alors « au bord d'un océan tropical »<sup>36</sup> et décrit les différents points lumineux qu'il aperçoit « parmi les ondulations des eaux agitées, variant incessamment »<sup>37</sup>, dans lesquels il est pris et se sent pulvérisé. Une telle expérience est fondamentale pour le peintre que Michaux était aussi : la découverte de taches de lumière inattendues, de couleurs plus intenses.

Dans la cinquième section de *Misérable miracle*, intitulée « Expérience de la folie », Michaux rapporte s'être trompé dans la dose à absorber. L'état dans lequel il est alors plongé, au sens premier du terme, porte à son paroxysme l'impression d'être noyé. La mescaline devient un océan :

Une erreur de calcul fit que j'avalai le sextuple de la dose suffisante pour moi. Je ne le sus pas tout de suite. [...] Puis tout à coup, plus rien. Je ne vis plus rien. J'avais glissé dans un fond. [...] Les vagues de l'océan mescalinen avait fondu sur moi, me bousculant, me culbutant comme menu gravier.<sup>38</sup>

Peu après, il reprend la même métaphore et analyse minutieusement l'état dans lequel il s'est trouvé :

JE COULAI.

Ce fut une plongée instantanée. Je fermai les yeux pour retrouver les visions, mais c'était inutile, je le savais, c'était fini. J'étais coupé de ce circuit. Perdu dans une profondeur surprenante, je ne bougeais plus. Quelques secondes s'écoulèrent dans cette stupeur. Et soudain les vagues innombrables de l'océan mescalinen qui débouchaient sur moi me renversaient. Me renversaient, me renversaient, me renversaient, me renversaient. Ça n'allait plus finir, plus jamais. J'étais seul dans la vibration du ravage [...].

Qu'avais-je fait ? Plongeant, je m'étais rejoint, je crois en mon fond, et coïncidais avec moi, non plus observateur-voyeur, mais moi revenu à moi et, là-dessus en plein sur nous, le typhon.<sup>39</sup>

---

36 *Ibidem*, p. 625.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*, p. 723.

39 *Ibidem*, p. 735.

C'est donc quand il se trouve dans l'œil du cyclone que Michaux se rejoint vraiment, qu'il accède à l'intime, au sens étymologique du terme, de son être.

Quand, dans le recueil suivant, *L'Infini turbulent*, il décrit la sortie de crise, c'est-à-dire la fin des effets créés par l'absorption d'une dose, il a encore recours à la métaphore marine : « Les flots porteurs de noirs commencent à me devenir légèrement indifférents. La mer des noirceurs est devenue étale »<sup>40</sup>. Il y a encore recours dans l'un des textes du recueil de 1966 *Les Grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, parlant de l'état de « "mer calmée" »<sup>41</sup>, expression qu'il place entre guillemets car elle se réfère à la traduction française de l'air le plus célèbre de *Madame Butterfly*, l'opéra de Puccini. Et dans la page précédente, analysant la capacité de « revenir à soi » après les heures passées sous l'emprise mescalinienne, il se souvient de son expérience professionnelle initiale :

c'est de l'athlétisme, il y faut une excellente forme. Ou plutôt, comme avec les doigts d'une seule main, le marin à la barre peut guider et faire évoluer un navire de trente mille tonnes... lorsque le servo-moteur marche, c'est disposer d'une réserve de puissance qu'un tout petit peu d'attention à chaque instant suffit pour utiliser, pour la *manœuvre*.<sup>42</sup>

La mescaline mène Michaux aux frontières de la folie, ce qu'il souhaite car la folie le passionne. Son père s'est suicidé ; on n'est pas sûr que sa mère, qui ne survécut que quelques jours à son mari, ne l'ait pas imité. Les deux femmes qui ont le plus durablement compté dans

---

40 *Ibidem*, p. 826.

41 H. Michaux, *Les Grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, p. 319 : « Épuisé, dans l'état d'apaisement heureux, de "mer calmée" où il aimerait se laisser aller, il faut pourtant qu'il s'oblige à observer le détail de ce qui lui arrive. Car instructif autant que la drogue est l'après-drogue, et particulièrement l'aussitôt après ».

42 *Ibidem*, p. 318.

sa vie, Marie-Louise Ferdière, qu'il épousa car elle voulut divorcer pour lui, et Micheline Phankim-Koupernik, dont il fit son ayant-droit, avaient toutes deux des maris psychiatres<sup>43</sup>. Avec Micheline<sup>44</sup>, il se rendait à l'hôpital Sainte-Anne pour y observer des patients. Il en allait peut-être de même, à ses yeux, de celles et ceux que la société tient à l'écart et des animaux marins et plantes sous-marines que le bateau ne laissait pas voir tandis qu'il traversait la mer : Michaux devait se dire, en allant dans les rues, que certains murs abritaient des hôpitaux psychiatriques et qu'il fallait aller voir ceux qu'on dérobait à la vue des passants. Et quand lui-même était sous l'effet des psychotropes, il se sentait, provisoirement, des leurs. Dans un texte de *Connaissance par les gouffres* (1961, édition revue en 1968) il fait la différence entre lui-même, aliéné quelques heures, et conservant une part de sa lucidité lorsqu'il prend de la mescaline, et « l'aliéné permanent et involontaire ». Toutefois, tous deux sont soumis aux mêmes impressions, et Michaux retrouve encore une fois, pour en donner un équivalent, la comparaison maritime dans un texte dont le rythme et les sonorités, très travaillés, sont sans conteste ceux d'un poème en prose. Le fou d'un moment ou le fou permanent perdent leurs repères, sont désorientés, ballotés sans pouvoir trouver de repos, soumis à de perpétuels changements :

fou d'une heure ou de dix mille, l'un comme l'autre est à présent dans le même mal : dans une même inexplicable mer, une mer agitée omniprésente, dont il ne peut sortir, partout ondulante, une façon d'être mer lui-même autant que dans la mer ou traversé de mers, une mer des choses, du temps, de l'espace, monde nouveau à trop de variables, où l'idée est dans la houle, où l'observation et le jugement sont dans la houle, où les choses et les coordonnées sont dans la

---

43 Gaston Ferdière, qui était aussi poète, se rendit célèbre en soignant Antonin Artaud à l'hôpital de Rodez ; Cyril Koupernik exerça à l'hôpital Necker à Paris et publia plusieurs ouvrages.

44 Elle-même n'était pas psychiatre mais rhumatologue.

houle, et simultanément dans de menues et presque imperceptibles, imprécises variations-ondulations qui abondent, qui surabondent, qui harcèlent l'esprit, l'empêchent de sortir du phénomène « ondes » où tout vacille, oscille, est tumulte inouï, sans frontières, sans délimitation, envahissant tout, mais qui demeure secret et impondérable, saccades appelant les saccades, tumulte qui rend tout tumultueux et rend agité et pousse à s'agiter, à s'agiter pour s'agiter, et fait déra- per et glisser l'esprit dans d'incessantes dérivés.<sup>45</sup>

Le seul avantage que Michaux, « bouchon sur l'eau agitée »<sup>46</sup>, tire d'une expérience si profondément dés- tabilisante, qu'il assimile encore une fois à un naufrage, est la coloration des images qu'elle suscite. La drogue fait voir en couleurs, et ces couleurs peuvent être intenses.

Enfin, de la folie à la mystique, il n'y a qu'un pas, ou plutôt qu'une vague : « La folie est un département de la foi »<sup>47</sup>, affirme Michaux qui, au cours de ses voyages psychiques conduits par la mescaline ou la psilocybine, constate une « désappropriation générale de soi et du monde »<sup>48</sup>. Le Dieu jadis perdu, il le retrouve, sous une autre forme – celle du grand vide, celle du rien – dans de telles expériences, en employant toujours des comparaisons ou métaphores inspirées par la mer et par le rythme des vagues, du flux et du reflux. Célébrant la « bénédiction par le "Rien" » qui « s'élève du naufrage [...] Pour l'éternité »<sup>49</sup>, dans l'abo- lition des limites, dans l'immensité, il ne se sent plus morcelé : il atteint la complétude, la pureté et la sérénité

---

45 H. Michaux, « Connaissance par les gouffres », [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, p. 102.

46 *Ibidem*.

47 H. Michaux, « Huit expériences », *L'Infini turbulent*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 893.

48 *Ibidem*.

49 H. Michaux, « Vers la complétude », *Moments*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, p. 750. Ce recueil paru en 1973 rassemble des poèmes écrits parfois plusieurs années auparavant, comme « Vers la complétude », qui date de 1966.

à laquelle il avait tant aspiré et compose une sorte de chant d'action de grâce, anaphorique et euphorique. Il ne coule plus mais s'élève en flottant, il s'ouvre à une nouvelle dimension où les mots ne l'assaillent plus mais entretiennent avec lui un rapport pacifié :

Par les ondes de l'océan  
qui se répand en mes instants  
[...]

Par les ondes de l'océan qui ne peut être sali  
le souillé est éliminé,

Amplitude  
Amplitude différente

Je gagne le haut  
je touche l'entrée [...]

Persuasion, en flots, en flots  
Toutes les paroles viennent en apôtres  
C'est fini, la chute des anges  
La vie torrentielle  
la vie sans fin a pénétré

Ce que j'aperçois  
ce qui apparaît  
ce qui se rencontre  
tout tourne à l'illumination [...].<sup>50</sup>

Date de réception de l'article : 15.04.2022  
Date d'acceptation de l'article : 05.05.2022

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 740.

## **bibliographie**

Friedrich H., *Structures de la poésie moderne*, M.-F. Demet (trad.), Paris, Denoël/Gonthier, 1976.

Martin J.-P., *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003.

Mallarmé S., *Divagations*, Paris, Gallimard, 1985.

Michaux H., *Œuvres complètes*, R. Bellour, Y. Tran (éd. critique), Paris, Gallimard, 1998, 2001, 2004, t. 1-3.

Rimbaud A., *Poésies*, L. Forestier (éd. critique), Paris, Gallimard, 1985.

## **abstract**

### **An old Bookworm on board a ship”: Michaux and the Sea**

This article demonstrates the importance of the Sea in the life and the works of Henri Michaux. The representation of the Sea is subject to the “dictatorship of the Imagination”. According to his will, Michaux changes seascapes, personifies fishes and oysters, allows the soul to swim. The sea also inspires a lot of metaphors, particularly developed in the mescaline texts. Drug becomes Ocean; the poet becomes a castaway, a drowned, then resurrected man sailing on a purified water.

## **keywords**

Henri Michaux, sea, navy, mescaline, mystique

## **mots-clés**

Henri Michaux, mer, marine, mescaline, mystique

## sophie guermès

Normalienne (ENS Ulm), Sophie Guermès est professeure de littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles à l'université de Brest où elle dirige un centre de recherche sur les correspondances, les littératures de l'intime et de la mer. Lauréate du projet SEA-EU Search « Thinking European Identity and Interculturality in pandemic Time », co-porté par l'université de Gdańsk et l'université de Cádiz, elle est l'auteure de nombreux essais sur la poésie et le roman modernes ainsi que d'ouvrages de fiction.

ORCID : 0000-0002-0878-3500



GAËLA LE GRAND

Université de Brest

## La lettre et son double : Écrire un moi en partance, ou l'injonction d'Artaud

Artaud a tenté de retrouver le symbolisme et le rituel, de rompre avec le réalisme au théâtre, mais je crois qu'il avait trop d'emportement. Il était fou de colère. Ou bien toute folie est-elle un emportement.<sup>1</sup>

Anais Nin

### *Concepts préliminaires*

**U**n emportement : voilà ce qui caractérise l'identité vertigineuse de celui qui se donne comme la matière même de son œuvre, échappant par là à une catégorie rationnelle dont il est dangereux de s'excepter : l'étendue, c'est-à-dire l'espace.

J'ai choisi le domaine de la douleur et de l'ombre comme d'autres celui du rayonnement et de l'entassement de la matière.

Je ne travaille pas dans l'étendue d'un domaine quelconque.

Je travaille dans l'unique durée.<sup>2</sup>

« L'unique durée » induit un traitement particulier du temps, ainsi que le fait que le sujet d'écriture se trouve constamment dé-porté, vers une altérité qui toujours se dérobe. C'est l'hypothèse que développe Kaufmann, analysant l'enjeu de l'écriture épistolaire :

---

1 A. Nin, *Journal 1934-1939*, Paris, Stock, 1970, p. 201.

2 A. Artaud, « Fragments d'un Journal d'Enfer », [dans :] *Idem, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 180.

« Si ses lettres sont considérées comme appartenant de plein droit à la littérature, si elles relèvent d'une écriture "poétique", c'est peut-être avant tout parce qu'elles sont aux prises avec un Autre qui est d'emblée radicalement hors de portée, parce qu'elles jaillissent d'une sorte de vide laissé par une loi toujours trop absente »<sup>3</sup>. Une explication à cela serait que la matière même de l'écriture est trop vaste, c'est le champ d'un moi entier, ce qui empêche la distinction corps/esprit. Car Artaud ne peut concevoir d'œuvre « détachée de la vie », comme il l'écrit dans un texte fondateur, *L'Ombilic des Limbes*, paru en 1925 : « Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit »<sup>4</sup>.

La vie est de brûler des questions.

Je ne conçois pas d'œuvre détachée de la vie.

Je n'aime pas la création détachée. Je ne conçois pas non plus l'esprit comme détaché de lui-même. Chacune de mes œuvres, chacun des plans de moi-même, chacune des floraisons glacières de mon âme intérieure bave sur moi. [...]

Je souffre que l'Esprit ne soit pas dans la vie et que la vie ne soit pas l'Esprit, je souffre de l'Esprit-organe, de l'Esprit-traduction, ou de l'Esprit-intimidation-des-choses pour les faire entrer dans l'Esprit.<sup>5</sup>

L'esprit supplante l'œuvre, suggérant par-là deux principes contradictoires : soit l'esprit est absent de ce qu'on nomme communément une œuvre (d'où l'idée selon laquelle toute la littérature, comme l'écriture, ne serait que de la « cochonnerie »<sup>6</sup>), soit esprit et œuvre ne font qu'un (dans ce cas-là, circonscrire la notion d'œuvre ne servirait à rien dans la langue d'Artaud) ; définir la notion d'œuvre, c'est-à-dire nommer l'œuvre,

3 V. Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990, p. 98.

4 A. Artaud, « L'Ombilic des Limbes », [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 105.

5 *Ibidem*, p. 105.

6 A. Artaud, « Le Pèse-Nerfs », [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 165.

reviendrait à en nier l'esprit. Qu'entend-il par l'esprit ? C'est toujours chez lui un esprit vivant, et mouvant. Cette notion ne peut se concevoir en dehors d'un lien avec la notion de « chair », définie clairement dans un texte intitulé « Position de la chair » et paru dans la *NRF* à cette même époque : il évoque l'existence d'un « esprit dans la chair, mais un esprit prompt comme la foudre »<sup>7</sup>. Toute pensée procède de la chair, en tant qu'elle est à la fois le réceptacle du monde et le catalyseur de l'esprit. Le trajet de la pensée, qui part de la sensation (ce qu'Artaud nomme « l'appréhension, poil hérissé »<sup>8</sup>) pour la creuser, c'est-à-dire l'approfondir intellectuellement, et aboutir au « sentiment »<sup>9</sup> est une trajectoire qui s'effectue dans l'instant présent de l'application de l'esprit à lui-même, mais également dans le hors-temps du « pressentiment »<sup>10</sup> : le sentiment dit toujours quelque chose en excès. On voit que la pensée de l'esprit est indissociable de la matière : les correspondances entre le corps et l'esprit prennent la forme de flux énergétiques, et toute la métaphysique d'Artaud n'est qu'un vaste système physique. Mais ce qui permet à Artaud de penser ce système, ce n'est pas la réflexion philosophique, c'est, encore une fois, l'expérience d'une douleur intime :

Ces forces informulées qui m'assiègent, il faudra bien un jour que ma raison les accueille, qu'elles s'installent à la place de la haute pensée, ces forces qui du dehors ont la forme d'un cri. Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la  *finesse*  des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. Je

---

7 A. Artaud, « Position de la chair », *Textes de la période surréaliste*, [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 147. Paru dans la *NRF* n° 147 du 1<sup>er</sup> décembre 1925.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair. [...]

Et toutefois qui dit chair dit aussi Sensibilité, c'est-à-dire appropriation, mais appropriation intime, secrète, profonde, absolue de ma douleur à moi-même, et par conséquent connaissance solitaire et unique de cette douleur.<sup>11</sup>

Comment, dès lors, donner à lire une écriture purement matérielle ? C'est bien là le problème de la littéralité d'Artaud. Artaud va habiter son corps comme il habite sa douleur, mais en brisant les unités de temps et de lieu, en expectorant et en projetant ses « déchets »<sup>12</sup> sur le papier, comme il l'exprime dans *Le Pèse-Nerfs*, publié également en 1925 : « En voilà un dans l'esprit duquel aucune place ne devient dure, et qui ne sent pas tout à coup son âme à gauche, du côté du cœur. En voilà un pour qui la vie est un point, et pour qui l'âme n'a pas de tranches, ni l'esprit de commencements »<sup>13</sup>.

La lettre chez Artaud rend impossible une posture constante de lecteur : comme le moi de l'auteur, le moi du lecteur est dé-porté dans un même mouvement, comme l'explique Kariya : « Ses lettres nous engagent sur un "tremplin de la vie pathétique" où la relation entre la réalité et le langage est bouleversée. De sorte qu'il nous est impossible de nous en tenir, vis-à-vis d'elles, à une position constante »<sup>14</sup>. Il serait donc possible de la lire comme on regarde un tableau : « de traviole »<sup>15</sup>, comme il convient de lire l'œuvre d'Artaud en général. Les lettres participent à ce phénomène

11 *Ibidem*, p. 146-147.

12 A. Artaud, « Le Pèse-Nerfs », [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 163.

13 *Ibidem*, p. 163.

14 T. Kariya, « "Le tremplin d'une vie pathétique". À propos des lettres d'Artaud », [dans :] *Les Temps Modernes*, janvier-avril 2016, n° 687-688, p. 297.

15 Nous empruntons cette expression au titre d'un dessin d'Artaud : « La machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole », accompagné d'un commentaire (sans titre) et reproduit dans A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 1038.

de corporéité de l'écriture chez Artaud. Il se peut en effet que le modèle épistolaire soit l'expression possible d'une langue du corps, pré-symbolique, qui ne distinguerait pas le signifié du signifiant (comme dans la peinture ou le dessin). Mais comment comprendre la prolifération des lettres (comme corps étrange, étranger peut-être) et l'auto-diagnostic qu'Artaud pose lui-même en ces termes – l'inapplication à penser, et le fait que ses propres mots lui échappent ?

Il y a donc quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots *que j'ai trouvés*, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m'enlève jusqu'à la mémoire des tours par lesquels on s'exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée. Je n'insiste pas. Je n'ai pas à décrire mon état.<sup>16</sup>

Celui qui souffre d'écrire, celui qui défie le sens même du mot œuvre est celui-là même qui écrit de manière frénétique (c'est un flux de paroles, comme on parlerait d'un flux de conscience) pour, au final, faire disparaître, peut-être, l'œuvre. Comme s'il s'agissait pour Artaud d'écrire avant tout contre soi, à rebours de soi, et contre les autres, qui, passée l'épreuve du miroir (la position de confident et d'accueil de la parole), semblent soufflés par cette ultime parole. Car Artaud n'a de cesse d'être pris à la lettre : cette injonction revient à poser la question de la condition de possibilité de l'écriture épistolaire, et plus précisément du lien entre temporalité et spatialisation, afin d'adjoindre la lettre à l'œuvre, et de poser une autre question transversale, celle du crédit à apporter au langage épistolaire.

---

16 A. Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 73.

Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité ? [...] Un homme se possède par éclaircies, et même quand il se possède il ne s'atteint pas tout à fait. Il ne réalise pas cette cohésion constante de ses forces sans laquelle toute véritable création est impossible. Cet homme cependant existe. Je veux dire qu'il a une réalité distincte et qui le met en valeur. Veut-on le condamner au néant sous le prétexte qu'il ne peut donner que des fragments de lui-même ?<sup>17</sup>

*Les temps épistolaires chez Artaud : quel instant de la lettre ?*

La correspondance abondante d'Artaud pose le problème du statut de l'écriture épistolaire, car on sait qu'Artaud écrira des lettres jusqu'à la fin de sa vie. La *Correspondance avec Jacques Rivière* semble résoudre la question de la lettre comme objet littéraire, car c'est bien par là qu'Artaud entre en littérature. Bon nombre d'œuvres d'Artaud comportent, en préambule, ou en conclusion, des lettres, à commencer par *L'Ombilic des Limbes* en 1925 jusqu'à *Suppôts et Supplications* en 1947, comme si Artaud ne faisait pas de distinction entre ses écrits imaginaires ou ses essais et sa correspondance. C'est lui-même qui proposera à Jean Paulhan, en 1946, le projet de réunir ses lettres comme préface à la publication de ses œuvres : « Car on parle mieux souvent dans des lettres que dans des livres »<sup>18</sup>. Ainsi, il semble évident que le corpus artaldien ne peut excepter ses lettres, au même titre que ses dessins, gris-gris, sorts ou portraits. Les lettres recèlent sans doute pour Artaud la certitude d'être lu, là où ses écrits souffrent,

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>18</sup> A. Artaud, « Lettre à Jean Paulhan du 10 avril 1946 », [dans :] *Idem, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1974, t. 11, p. 243.

de son vivant, et bien après, d'une réception problématique. On pourrait dire de la lettre artaldienne qu'elle est performative, elle fait et dit dans le même temps, que l'objet en soit des demandes précises et concrètes ou des préoccupations littéraires plus abstraites ; elle recèle donc une sorte d'urgence, un palliatif à la maltraitance dont Artaud se dit l'objet.

En lisant la correspondance d'Artaud, le lecteur est frappé, de nouveau, par la plurivocité de la lettre, comme si plusieurs temps s'y déployaient : il est difficile de rendre compte de l'unité de ce corpus épistolaire, mais il est certain que l'intention d'Artaud n'est pas toujours la même. Pour les lettres de voyage, une première distinction est à souligner : dans les lettres du voyage au Mexique, de 1935 à 1936, Artaud s'adresse à un destinataire précis pour raconter son expérience ou faire une demande explicite (argent, publication etc.) ; les lettres du séjour en Irlande sont marquées par l'ésotérisme, et en particulier par des *sorts*, comme si Artaud perdait de vue son destinataire. Enfin, une seconde distinction est à relever avec les *Lettres de Rodez*, parues plus tardivement, en 1946 : dans ce corpus, Artaud souligne très clairement son intention de démontrer qu'il n'est pas fou. La lettre devient ainsi un prisme par lequel relire l'ensemble de l'œuvre d'Artaud, une sorte de principe ou de mode opératoire, qui vise à retrouver un corps perdu :

Je veux que la conscience des derniers amis que je peux avoir sur terre, et qui sont mes derniers lecteurs, soit éclairée et comprenne que je n'ai pas été fou ni malade, et que mon internement est le résultat d'un épouvantable complot occulte où toutes les sectes d'initiés chrétiens, catholiques, mahométans, juifs, bouddhistes, brahmaniques, plus les lamas des lamasseries thibétaines, ont participé.<sup>19</sup>

---

19 A. Artaud, « Lettre à Henri Parisot du 27 novembre 1945 », *Lettres*

Il y a donc un vrai projet épistolaire, tout au moins une conscience de l'objet épistolaire, qui échapperait au délire et à la multiplication des signes de l'écriture artaldienne. Dans *Suppôts et Supplications*, Artaud insiste sur l'idée selon laquelle ses lettres sont l'œuvre d'un homme, non d'un esprit (au sens de créature désincarnée), donc d'un corps, corps souffrant depuis toujours :

Entre les fragmentations du début et les abracadabrantes interjections de la fin, j'ai voulu établir le pont d'une correspondance vraie, échangée entre quelques vivants afin de permettre au lecteur de matérialiser vraiment le débat, et de lui fournir, au milieu de cette lutte atroce, le tremplin d'une vie pathétique peut-être, mais vécue par des hommes visibles, malléables et cohérents.<sup>20</sup>

Faut-il voir dans l'écriture épistolaire une sorte de jeu défiant les puissances de mort à l'œuvre chez Artaud, un moyen de lutter contre la douleur ? S'il y a jeu de la part d'Artaud, alors il y aurait calcul, pour le moins équivoque, tant certaines lettres sont réellement sincères, ou simplement pathétiques. On le comprend, Artaud possédait une pleine conscience de l'enjeu épistolaire.

### *Langage épistolaire et spatialisation de la durée*

Dans la lettre, le temps de l'écriture se superpose au temps de l'existence : pur présent et pure présence à soi, résorption de toutes les dimensions temporelles, et impossibilité de nier le corps. C'est le moment où la conscience prend conscience d'elle-même, celui où l'Esprit se matérialise dans un espace-temps dont la lettre serait la trace.

Collectées, conservées et données à lire, les lettres d'Artaud seraient la preuve de plusieurs éléments :

---

de Rodez, [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 1028.

20 A. Artaud, *Suppôts et Supplications*, [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 1236.

l'existence d'un esprit, la vérité des prophéties émises par Artaud (l'annonce d'une apocalypse, en partie vérifiée, par la « peste »<sup>21</sup> de la Seconde Guerre mondiale), l'empêchement du corps à être (corps supplicié d'Artaud par les médecins, les asiles, l'internement, la police même). C'est ce qu'exprime Artaud dans une lettre adressée à Henri Thomas, écrite à Rodez le 16 avril 1946, et insérée dans *Suppôts et Supplications* :

Ma lettre à Pierre Latour<sup>22</sup> apparaîtra très intéressante peut-être, quand celui qui l'a écrite moisira d'un siècle de mort et que les idées qu'elle contient ne risqueront de ce fait plus jamais de se réaliser, mais de mon vivant elles font peur. [...]

C'est pourquoi il faut garder les lettres que je vous ai écrites, ne les montrer qu'à des amis sûrs et demander, s'il vous plaît, à tous ceux qui ont des lettres de moi de faire de même.<sup>23</sup>

La lettre, par laquelle le sujet artaldien est ancré dans le temps (la plupart des lettres sont rigoureusement datées par Artaud) – temps de l'existence et temps de l'écriture – se révèle un moyen efficace pour déjouer les limites de l'espace, et plus précisément les contraintes de l'enfermement. Enfermé, graphomane, il détruit les murs de la prison asilaire et s'assure sa propre existence, par le regard des autres. La correspondance d'Artaud est du côté de la lisibilité ; peu importe pour Artaud d'être écrivain, puisqu'il est d'abord

---

21 A. Artaud, « Lettre à Henri Thomas du 16 avril 1946 », *Suppôts et Supplications*, *op. cit.*, p. 1302.

22 Pierre Latour était un ami de Colette et Henri Thomas, qui avait écrit à Artaud pour lui proposer de lui envoyer de l'argent. Artaud avait été, semble-t-il, agacé par le ton de cette lettre, qu'il résume en cette formule : « Reposez-vous profondément et oubliez », se positionnant alors en vulgaire donneur de conseils, comme il l'explique dans la « Lettre à Henri Thomas du 16 avril 1946 », *Suppôts et Supplications*, *op. cit.*, p. 1302.

23 A. Artaud, « Lettre à Henri Thomas du 16 avril 1946 », *Suppôts et Supplications*, *op. cit.*, p. 1302.

et avant tout un écrivain. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'ubiquité de la lettre chez Artaud, qui se superpose au corps même. La dimension temporelle, somme toute, n'est que secondaire ; chez Artaud, il n'y a pas une parfaite concomitance entre l'espace et le temps. Dès 1945, Artaud entreprend l'histoire de sa vie (c'est le sens qu'il donne aux *Lettres de Rodez* ainsi qu'à l'ensemble des Lettres qui constituent une partie de *Suppôts et Supplications*) ; Artaud est déjà mort, plusieurs fois, il n'est donc qu'un mort-vivant, son existence étant aussi délétère que sa « mort » qui n'existe, pour ainsi dire, plus. Le temps d'Artaud est donc celui d'une éternité sans faille, perceptible à travers les heurts de sa « maladie de l'esprit »<sup>24</sup> et de la douleur physique ; dans l'autoportrait qu'il dresse à ses amis, Artaud répète son errance, ses voyages, les capitales traversées, les villes arpentées :

Les souvenirs de ma vie éternelle ne remontent pas seulement à cette existence-ci mais à quelques autres. Et si dans cette vie-ci je suis passé par Marseille, Smyrne, Lyon, Lourdes, Paris, Rome, Berlin, Mexico, Bruxelles, Dublin, Le Havre, Rouen et Rodez, j'ai passé il y a deux mille ans par Nazareth et Jérusalem où j'ai vécu quelques années.<sup>25</sup>

L'a-temporalité artaldienne s'explique par le fait qu'Artaud n'est pas de ce monde, autrement dit qu'il appartient à un monde objectif, invisible, mais réel. Sur cette conviction vont se greffer, bien sûr, des obsessions toutes personnelles, comme l'idée d'un combat contre des forces mauvaises et l'idée d'un monde dépravé et en proie aux orgies sexuelles – dont il faut se protéger, dont Artaud lui-même est la première

---

24 A. Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 69.

25 A. Artaud, « Lettre à Henri Parisot du 6 décembre 1945 », *Suppôts et Supplications, op. cit.*, p. 1274.

victime, ses amies de cœur aussi. Mais ces puissances hostiles ne sont pas assignables aux mouvements de la mort pour briser la vie, car mort et vie sont toutes deux en défaut dans la cosmogonie artaldienne<sup>26</sup>. Dans une *Lettre* à Henri Thomas, datée du 15 mars 1946, Artaud écrit :

Me croirez-vous, Henri Thomas, si je vous dis que je ne viens pas de ce monde-ci, que je ne suis pas comme les autres hommes né d'un père et d'une mère, que je me souviens de la suite infinie de mes vies avant ma soi-disant naissance à Marseille le 4 septembre 1896, 4 rue du Jardin des Plantes, et que l'ailleurs d'où je viens n'est pas le ciel mais quelque chose comme l'enfer sur terre à perpétuité [...].

Henri Thomas, je ne suis jamais passé à côté de moi-même, je suis là, rien ne me manque, mais pour atteindre la chose grave que je veux dire, pour empêcher cette chute de plan comme de la scène d'un obstiné théâtre qui s'écroule spontanément, il me faut une clef, non anglaise mais par moments dans l'histoire devenue anglaise, et dont cette tentative d'assassinat sur le Washington a été le symbole, je crois, et cela veut dire de la force, toute la force qu'on m'a enlevée par camisoles, coups de pied dans les testicules, coup de couteau dans le dos et comas électromagnétiques.<sup>27</sup>

À ce moment de son existence, Artaud a une solide expérience de l'institution asilaire, et comprend que ses accès délirants sont autant de motifs pour lui administrer deux thérapies qui le détruisent : l'électrochoc et l'insulinothérapie. Il s'accorde donc, avec ses destinataires, et notamment avec son ami, Henri Thomas, pour crypter ses lettres, mesurer ses propos et parler

---

26 À la fin de sa vie, Artaud renvoie très clairement la mort et la vie dos à dos, la vie n'ayant fait que succéder à la mort, mais étant tout aussi destructrice : « La mort est une énergie intrinsèque, un état qui fait couler l'être qui l'a atteint. La vie n'est pas une énergie mais cette perte d'énergie qui un jour voulut s'établir à la place de la mort qui passait ». A. Artaud, « Lettre à Marthe Robert du 9 mai 1946 », *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 1308.

27 A. Artaud, « Lettre à Henri Thomas du 15 mars 1946 », *Suppôts et Supplications, op. cit.*, p. 1284.

par énigmes : « C'est-à-dire que la douleur m'a appris à manœuvrer pour n'avoir plus jamais d'embêtement quand j'agis en étant encore plus Antonin Artaud qu'avant »<sup>28</sup>.

Car ce qu'Artaud craint, c'est la douleur physique, davantage que la mort, lui qui souffre depuis son enfance sans discontinuité. D'ailleurs, son éternité lui permettra de survivre au monde comme il le confie à son amie de cœur Colette Thomas : « Oui, Colette Thomas, je suis dans ce monde-ci comme vous le dites, et j'y suis bien et vous aussi et je n'ai pas l'intention de le quitter jamais, mais, et que cela ne vous paraisse pas de l'orgueil, mais c'est lui qui partira »<sup>29</sup>. Le temps n'a pas prise sur Artaud, comme la mémoire n'est pas efficiente ; son éternité fait qu'Artaud ne se souvient pas « d'être jamais né »<sup>30</sup> :

C'est-à-dire que l'Artaud que j'étais en Chine avec une canne, quatre mille ans avant Jésus-Christ, est le même que l'Artaud qui partit en Irlande se faire assommer par la police anglaise parce qu'il avait en main la canne présumée de saint Patrick, – ou l'Artaud qui débarqua de Rodez en Gare d'Austerlitz le dimanche 26 mai dernier après 9 ans d'internement.<sup>31</sup>

Paradoxe de la lettre chez Artaud : écrire en choisissant une forme ancrée dans le temps, pour nier la valeur, voire l'existence du temps ; en un mot, se jouer du temps, déjouer le temps, et le renverser. Peut-être ce choix d'écriture, dont on a vu qu'il était très souvent calculé, relève-t-il d'un jeu avec la parole et, en amont, avec le destinataire.

28 A. Artaud, « Lettre à Henri Thomas du 21 mars 1946 », *Suppôts et Supplications, op. cit.*, p. 1287.

29 A. Artaud, « Lettre à Colette Thomas du 3 avril 1946 », *Suppôts et Supplications, op. cit.*, p. 1297.

30 A. Artaud, « Lettre à André Breton du 2 juin 1946 », *Suppôts et Supplications, op. cit.*, p. 1317.

31 *Ibidem*.

Être dans le temps, s'inscrire dans une de ses dimensions, c'est être dans l'espace (il y a une sorte d'homologie entre temps et espace). Or, pour Artaud, le corps n'a pas à être dans un espace qu'il occuperait (plus ou moins justement), mais il est un espace à lui-même, ou plutôt il est créateur d'espaces (d'où l'importance, chez Artaud, du mouvement et, bien sûr, de l'expression corporelle dans le théâtre par exemple). On peut d'ailleurs poursuivre l'analyse ; si le corps accepte d'occuper un espace, c'est que cet espace lui est d'emblée assigné ; le corps subit donc une force étrangère, il est, quelque part, toujours déterminé. Or, la détermination, chez Artaud, n'est pas compatible avec la création. Pourrait-on nommer cette force le destin<sup>32</sup> ? Paradoxe de la pensée puisque Artaud n'a de cesse de prédire la catastrophe ; or, il n'y a pas de pensée catastrophiste sans pensée de la détermination.

En ce sens, la lettre existe pour occuper l'espace, de façon à contrer la permanence du vide qui, s'il existe pour Artaud, n'en est pas moins effrayant. D'où l'idée de vitesse liée à l'écriture épistolaire ; la lettre prend de court l'œuvre, car elle est plus rapide, plus vite expédiée. Tout comme la contemplation du tableau : c'est l'image d'un Artaud parcourant au pas de course l'exposition Van Gogh au Musée de l'Orangerie à la fin janvier 1947. La vitesse est la motilité<sup>33</sup>

---

32 Cette réflexion pourrait se nourrir de « l'enquête » qu'Artaud fera sur le problème du rapport entre suicide et libre-arbitre : voir à ce sujet *Le suicide est-il une solution ?* et *Sur le suicide*, texte paru dans la revue « Le disque vert » de janvier 1925 ; tous ces textes sont réunis dans A. Artaud, « Textes de la période surréaliste », [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 124-26.

33 La « motilité » est une notion qu'Artaud développera en 1947, à la suite de *Van Gogh le suicidé de la société* ; elle devient la conséquence de la vitesse dans le déroulement chronologique de l'exis-

propre à Artaud, et cette dernière marque le départ perpétuel (hors de soi) ou l'emportement reconduit d'Artaud (hors des autres).

Date de réception de l'article : 23.04.2022

Date d'acceptation de l'article : 17.05.2022

---

tence d'Artaud, « le pouvoir de se faire / soi-même corps ». A. Artaud, « Textes écrits en 1947 », [dans :] *Idem, Œuvres, op. cit.*, p. 1468.

## bibliographie

Artaud A., Œuvres, Paris, Gallimard, 2004.

Artaud A., Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1974, t. 11.

Kariya T., « "Le tremplin d'une vie pathétique". À propos des lettres d'Artaud », [dans :] Les Temps Modernes, janvier-avril 2016, n° 687-688.

Kaufmann V., L'équivoque épistolaire, Paris, Minit, 1990.

## abstract

### The letter and its duality: writing a departing self or Artaud's injunction

Artaud's work includes a large volume of correspondence, which should be given a special status. Neither a work of art, nor an appendix to the work, the letter becomes an object and a body that makes it possible to read Artaud's corpus, insofar as it provides us with interpretative keys and forces the reader to go back and forth between letters and other writings. It is a sign of the author's real presence, and demonstrate the idea of a suffering, dispersed and fragmented body. Paradoxically, it symbolizes the very project of the author: collecting the traces of oneself, inscribing oneself in the pure duration, and supplanting the pain of the spatial environment. The letter is the very movement of writing, conceived then as sheer speed.

## keywords

identity, letters, time, space, writing

## mots-clés

identité, lettres, temps, espace, écriture

## gaëla le grand

Gaëla Le Grand est professeure certifiée de Lettres Modernes et Docteure en Littérature française. Sa thèse de Doctorat porte sur la correspondance de voyage d'Antonin Artaud. Chargée de cours à l'Université Victor Segalen de Brest, elle travaille sur les rapports entre littérature et psychanalyse, à travers notamment le prisme de la *daseinsanalyse*. Son domaine d'étude s'étend à la littérature polonaise, et en particulier au théâtre de T. Kantor et de S. I. Witkiewicz. Elle a participé à la rétrospective en hommage à Tadeusz Kantor en 2000, missionnée par la ville d'Orléans.

ORCID : 0000-0003-2334-6648

## CLAIRE HENDRICKX

Université de Brest

### Claude Vigée au miroir de l'é/Écriture

Claude naît en 1921 à Bischwiller, et grandit dans une famille juive alsacienne assimilée qui n'a gardé qu'un rapport assez vague à la Tradition et à la pratique judaïques. Seul Léopold, son grand-père, propose encore au petit Claude l'exemple d'un certain « esprit religieux »<sup>1</sup>. L'enfant développe à son contact une attirance pour la Bible et le culte, mais il ne ressent pour sa judéité qu'un attachement qui n'est pas encore adhésion. 1940 entraîne pour lui un basculement : comme il le raconte dans *La Lune d'hiver*, il a presque vingt ans quand est promulgué le Statut des Juifs qui dénie à ces derniers un certain nombre de droits sous prétexte de leur appartenance à une « race juive »<sup>2</sup>. Claude Vigée est « cloué de stupeur et d'émotion »<sup>3</sup> face à ce texte qui, au fond, va jusqu'à poser le problème de son existence même en la liant à son identité individuelle et collective. Un sursaut naît alors du plus profond de son être, ce qu'il évoque en ces termes :

---

1 C. Vigée, Sylvie Parizet, *Les Portes éclairées de la nuit*, Paris, Cerf, 2006, p. 18.

2 Cf. Le texte de la « Loi portant statut des Juifs », [dans :] *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 3 octobre 1940, n° 0266, p. 5323 : « Est regardé comme juif, pour l'application de la présente loi, toute personne issue de trois grands-parents de race juive [...] ». <https://www.legifrance.gouv.fr>.

3 C. Vigée, *La Lune d'hiver*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 67-68.

Avant tout, il fallait découvrir un mode de comportement intérieur qui ne fût pas tout à fait dégradant, qui ne se résumât point dans la fuite pure et simple devant la menace de mort collective. [...] Il s'agissait d'arriver pour la première fois à une identification intime, sans feinte ni arrière-pensée, avec le destin juif, avec le devenir du peuple juif. [...] Ainsi, ce que l'événement demandait de moi, [...] [c'était] une forme d'engagement volontaire et direct dans la destinée du peuple d'Israël auquel l'histoire contemporaine me prouvait si clairement mon appartenance millénaire.<sup>4</sup>

On voit qu'au-delà de la menace qui pèse sur son existence concrète, Vigée sent que son être intime lui-même est remis en cause, en rapport avec l'être de sa communauté. S'engager dans la Résistance pour sauver des vies ne suffit pas – même s'il le fera, participant à de nombreuses missions avant de devoir fuir en urgence le territoire français. Il s'agit aussi et surtout de défendre une part de son identité, en se la réappropriant. Pour cela, Claude Vigée se lance à corps perdu dans l'exploration du texte biblique, ainsi que dans l'écriture, deux visages d'une réflexion sur soi qui apparaît vitale. « Le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-même »<sup>5</sup>, nous dit Paul Ricœur. En vertu d'un mouvement de réception et de perpétuation de l'héritage juif, Vigée s'emploie à discerner la richesse et la cohérence de ce dernier sous des aspects différents qu'il articule dans sa propre œuvre pour les intégrer à son identité. S'inclure dans un destin plus vaste, se comprendre à la lumière d'un être-au-monde partagé, se réfléchir dans les figures bibliques, se dépandre de soi pour mieux appréhender son appartenir... Telles sont les modalités de cette exploration de soi qui passe par celle du père, ou plutôt des pères, ces aînés bibliques dont naît l'être intime dans un rapport de filiation assumé.

---

4 *Ibidem*.

5 P. Ricœur, *Du Texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 115.

*Continuité et récurrence : ligne et cercle de l'histoire*

L'écriture vigéenne se réfère fréquemment à l'histoire collective dont la Bible se veut le support. Comme le souligne un commentateur de Ricœur, « une communauté constitue son identité en recevant des récits qui deviennent pour elle son histoire effective »<sup>6</sup> – et ce, sans considération de leur caractère avéré ou mythique. Vigée, pour s'inclure en acte dans la communauté juive, reçoit la Bible comme sa propre histoire : c'est par elle que cette dernière prend forme et consistance. De là une œuvre qui montre clairement la volonté de prendre en charge l'histoire contemporaine en tant que continuation de la destinée hébraïque narrée dans la bible, et re-racontée dans l'œuvre poétique. Dans le poème *Le tombeau de David*, ce lieu hautement symbolique situé en Israël devient le support d'une méditation sur le « devenir » qui advient dans le présent :

Roi : tu es dans le roc la musique à venir  
 Que j'entends dès toujours, sur ta montagne ardente.  
 Prophète, amant, guerrier de la parole,  
 Toi qui sus conquérir Mical et Bethsabée,  
 La fille de Saül et la femme d'Urie  
 Et ta fille Marie entre toutes les femmes,  
 Père silencieux dans le roc jusqu'au retour des fils :  
 Ton peuple est de retour ! Nos cœurs voient la lumière  
 Terrestre du rocher qui t'est sépulcre et cène,  
 Tout l'héritage en friche où mûrissait ta graine.<sup>7</sup>

Le terme « héritage », l'évocation de Mical et Bethsabée – femmes de David – puis de Marie mère de Jésus – descendant de David –, l'image de la

---

6 M. Fœssel, F. Lamouche (dir.), *Anthologie Paul Ricœur*, Paris, Seuil, 2007, p. 150.

7 C. Vigée, « Le Tombeau de David », *Le poème du retour*, [dans :] *Idem, Mon Heure sur la terre*, Paris, Galaade, 2008, p. 399.

maturation de la « graine »<sup>8</sup>, la cohabitation entre les temps grammaticaux passé et présent : autant d'éléments qui mettent en évidence l'histoire biblique du peuple hébreu comme une progression, où chaque événement prépare les suivants. Pour Vigée et ses frères juifs, le « retour » concret de leur peuple sur la terre d'Israël est la « lumière terrestre »<sup>9</sup> faisant signe vers la rédemption promise et déjà en marche. Passé, présent et futur sont reliés par Vigée en une seule ligne temporelle – ou lignée générationnelle. Le « père » et ses « fils » participent à édifier l'identité historique du peuple hébreu et, avec elle, celle du sujet qui s'y inclut. Ils engendrent communément une destinée inachevée qui, dans une perspective à la fois historique et téléologique, revêt ainsi un sens : une direction et une signification<sup>10</sup>. Vigée semble se réjouir profondément de prononcer les noms illustres dans la filiation desquels il

---

8 Luc Balbont soutient que cette image du grain mûrissant dans la paille, également présente dans *L'Extase et l'errance* (où elle évoque les rapports entre prose et poésie), exprime aussi l'idée que « l'identité gîte au cœur de l'universalité : problématique du je et du ils confrontés ; du je dans le ils ». Lire son article : « Une identité pour l'universalité », [dans :] H. Péras, M. Finck (dir.), *La Terre et le souffle, rencontre autour de Claude Vigée*, Actes du Colloque de Cerisy, 22-29 août 1988, Paris, Albin Michel, 1992, p. 19.

9 L'enjambement qui sépare ces deux mots semble matérialiser la désignation de la réalité ultime – la lumière messianique, d'abord suspendue et vue pour elle-même en fin de vers – par la concrétude du rocher-langage, ancré dans l'Histoire.

10 Dans son essai sur la manière dont Vigée renouvelle un certain nombre d'héritages juifs, Francine Kaufmann relève cette manière de voir le temps juif comme o r i e n t é, par opposition à l'éternel retour du temps grec, et montre que Vigée la reçoit notamment d'André Neher. Ceci illustre aussi la manière dont Vigée se met à l'écoute des autres pour comprendre cet héritage partagé. Cf. F. Kaufmann, « Destins croisés des "Français juifs" : Claude Vigée et l'art du renouvellement, le 'hidoush », [dans :] S. Parizet (dir.), *Là où chante la lumière obscure*, Paris, Cerf, 2011, p. 245.

se situe, avec cette première personne du pluriel (« nos cœurs ») qui tutoie son aïeul David. Ici, on retrouve presque la mélodie des généalogies bibliques : cette « musique à venir » résonnant dans la Bible à travers les psaumes dont David est l'auteur, qui se perpétue et se perpétuera dans l'œuvre de ceux qui s'en réclament, comme Vigée.

En parallèle de cette logique de succession, l'œuvre de ce dernier présente bien souvent les événements de l'histoire juive dans leur aspect cyclique. Cela apparaît par exemple dans le poème *Le torpillage du Pisces* (janvier 1961). Le texte fait référence à un drame ayant eu lieu à cette date : le naufrage de l'*Egoz Pisces*, un bateau d'immigrants juifs qui cherchait à rejoindre Israël depuis Casablanca de manière clandestine ; à cette époque, selon les lois marocaines, l'immigration des Juifs du Maroc vers Israël était en effet illégale. En exergue du poème, Vigée inscrit « *"Let my people go" – Negro spiritual* »<sup>11</sup>. Il relie ainsi cet événement à la sortie d'Égypte racontée dans l'Exode (la formule signifiant « laisse partir mon peuple », mots de Dieu à Pharaon au verset 1 du chapitre 5) ; mais c'est aussi l'esclavage aux États-Unis qui est évoqué, grâce à l'anglais et à la référence au *negro spiritual*, chant des esclaves afro-américains se remémorant l'Exode pour entretenir l'espoir d'une libération. Voici le récit proposé par Vigée :

En mer ils ont péri, ceux qui fuyaient l'exil :  
ils ne verront jamais la terre de leurs pères.  
Au large de l'écueil la tempête a soufflé,  
la barque a chaviré, les enfants sont noyés,  
[...]

---

11 C. Vigée, « Le Torpillage du *Pisces* (janvier 1961) », *Danser vers l'abîme*, [dans :] *Idem, Mon Heure sur la terre, op. cit.*, p. 743.

Je t'ordonne aujourd'hui d'ouvrir grandes les portes  
 pour que mon peuple monte au pays d'Israël.  
 Tu veux plaire aux méchants : crains plutôt ma colère,  
 sous tes pieds chancelants déjà s'ouvre l'abîme :  
 écoute, Pharaon, laisse mon peuple aller !<sup>12</sup>

On peut déceler dans ce poème un schéma actantiel valable pour les trois strates d'événements superposées. Ceux-ci forment trois figures d'un seul et même mouvement présidant au destin juif<sup>13</sup>, à la fois cyclique et (lui aussi) téléologique. La quête menée est la sortie d'exil et la « mont[ée] » vers la Terre promise, terre de la liberté, objet de l'espérance des immigrants marocains comme des esclaves juifs et américains. Le sujet de l'action est désigné par les expressions « ceux qui fuyaient l'exil » et « mon peuple », renvoyant à ces derniers. Les opposants sont concentrés dans le nom de « Pharaon » qui désigne implicitement les esclavagistes américains et le gouvernement marocain cherchant à contrer l'*alyah*. Dieu, enfin, n'est pas nommé mais on l'identifie aisément à travers l'injonction « Je t'ordonne », qui pose la figure d'Elohim souverain et juge : « Je » du poème et sujet absolu de la destinée juive, il constitue à la fois le destinataire, l'adjuvant, et ultimement le destinataire de cette geste de libération. L'Alliance garantissant cette dernière se voit renouvelée maintes fois dans le texte biblique et tout au long de la « destinée » historique du peuple élu qui, selon la foi juive, s'ouvrira ultimement au reste de l'humanité. La forme circulaire du poème met en valeur l'aspect cyclique d'un tel

---

12 *Ibidem*.

13 D'une certaine manière, on rejoint ici la conception typologique de l'histoire développée par le christianisme : l'événement comme « figure » d'un autre qui, dans le futur, en sera le retour et l'accomplissement (Cf. E. Auerbach, *Figura*, Paris, Macula, 2003).

destin : le « laisse mon peuple aller ! » du dernier vers vient faire écho au « *let my people go* » de l'exergue ; il en propose un calque linguistique volontaire et relance ainsi sa mélodie. Vigée semble jouer avec les figures du projet divin pour en faire une clé de lecture de sa propre trajectoire. Lui aussi a connu ce mouvement d'exil, d'exode et d'arrivée en Terre sainte ; lui aussi espère un retour ultime situé dans l'avenir. Et comme nous allons le voir, au-delà de la destinée et de l'histoire, ce mouvement concerne son être-au-monde le plus profond.

### *Unité de l'être-au-monde*

La récurrence des événements, donnant lieu à un seul et même récit, semble en effet renvoyer à un fond identitaire partagé par Vigée avec l'ensemble des Juifs. Revenons au cas de l'exil : à certains moments, il n'apparaît plus comme un événement ponctuel (inscrit dans une ligne historique), récurrent (cyclique) ou même typologique (préfigurant la destinée ultime). Il est mis en avant en tant que part de l'être-au-monde juif, peu importe la situation géographique et historique de l'individu. Pour Vigée, même à l'heure du « retour » concret en terre d'Israël du fait de la création de l'État juif en 1948, l'exil fait encore partie de son peuple de manière essentielle, en tant que point spirituel d'où il faut tendre – sans jamais, heureusement, y parvenir – vers un retour perçu comme achèvement de la destinée humaine. Dans ce terme d'achèvement, on peut bel et bien entendre la connotation négative de la fin, qui fait que l'exil, à l'inverse, revêt un aspect positif. « Chez nous toujours l'exil est proche de la joie »<sup>14</sup>, déclare

---

14 C. Vigée, « Sang double », *La Corne du Grand Pardon*, [dans :]

Vigée dans le poème *Sang double* : il met en valeur ce caractère « double », justement, cette dialectique entre exil et retour qui pulse dans les veines de l'identité juive ; celle-ci ressort également dans l'antithèse entre « Chez nous » et « exil », qui identifie presque le second terme à un paradoxal foyer. C'est elle qui donne à la communauté son caractère vivant, tendu vers l'avenir par une espérance renouvelée en même temps que l'exil : le retour ultime ne viendra qu'avec le Messie à la fin des temps ; et parce qu'il n'arrive pas, il met en mouvement l'Hébreu, l'*ivri*, c'est-à-dire le passeur, vers un avènement dont la densité tient justement à sa suspension. C'est le sens d'un des noms que la Kabbale attribue à Dieu, et que Vigée aime rappeler : Peut-être.

Dans une certaine mesure, une telle dialectique est même constitutive de l'humain : « Toute la terre est étrangère, au commencement, pour les enfants d'Adam chassés de leur vraie patrie qui est toujours désirée dans l'avenir »<sup>15</sup>. Voilà une autre occurrence mythique de l'exil (hors du jardin d'Eden) et du retour (espéré à la fin des temps), qui pour Vigée illustre une disposition universelle à se sentir « étranger » au milieu du monde. Le poète nous met face à une structure humaine que la Bible décline dans l'h/Histoire, mais qui est vécue dans l'intériorité de chacun. Ici le sujet lecteur et écrivain se comprend à la lumière du collectif, non plus dans un rapport de filiation, de génération en génération, mais sur un plan horizontal : l'être-au-monde déployé au sein du récit biblique réunit les hommes par des liens fraternels – puisque tous sont « enfants d'Adam » – qui réaffirment la filiation commune. Le mythe plonge

---

*Idem*, *Mon Heure sur la terre*, *op. cit.*, p. 261.

15 C. Vigée, *Délivrance du souffle*, Paris, Flammarion, 1992, p. 110.

ses racines dans le domaine intime et partagé<sup>16</sup> de l'intériorité, qu'il aide à explorer grâce à sa profondeur signifiante.

Enfin, l'exil vient dire quelque chose de l'identité artistique de Vigée : à ses yeux, il est une menace intrinsèque de l'acte d'écriture. De même que l'exilé, maîtrisant mal la langue parlée dans le pays rejoint, peine à dire ce qu'il veut et à exercer par sa parole maladroite une action sur le monde, de même le poète ressent parfois ce déchirement dans le maniement du langage : l'idéal d'une écriture fidèle au réel et susceptible de le changer s'éloigne en même temps que la patrie, tout en se profilant, inlassablement, à l'horizon de l'acte créateur. La figure du poète en exilé propose à Vigée le modèle d'une écriture qui s'emploierait à intégrer et surmonter cette dialectique dans le domaine poétique comme dans la sphère spirituelle :

Hors de l'exil  
je suis monté jusqu'à ce lieu,  
non pour me taire dans le feu  
ni pour dormir en dieu  
[...]  
Mais pour y prendre langue  
et m'amuser, et vivre  
comme fait tout poète en étranger  
parmi les miens.<sup>17</sup>

Vigée rejette ici la tentation de renoncer à la parole comme si elle n'avait été qu'un substitut de la patrie, voué à disparaître – comme le sentiment latent d'exil

---

16 Comme le remarque François Jullien dans son ouvrage consacré à cette notion, l'intime n'est pas que le domaine le plus intérieur, privé de l'individu ; il « lie étroitement par ce qu'il y a de plus profond » à l'autre, et pousse finalement à une « déclôturation », à un partage. Cf. F. Jullien, *De l'Intime*, Paris, Grasset, 2013, p. 14.

17 C. Vigée, « Béliet noir », *Délivrance du souffle*, [dans :] *Idem, Mon Heure sur la terre, op. cit.*, p. 509.

– une fois celle-ci rejointe dans l'espace du monde. Au contraire, il réaffirme l'exil et l'étrangeté en tant que destin de « tout poète » (le déterminant est ici d'importance), et finalement, comme source de l'écriture de soi ; comme moteur pour inventer un langage « étrange » – et par là même, poétique.

La Bible vient donc mettre au jour un être-au-monde et un être-au-texte potentiellement universels dont l'homme et l'écrivain héritent, et qui fondent une identité d'autant mieux comprise et assumée qu'elle se sait partagée.

### *Identification : figures bibliques*

Les figures bibliques, paternelles, fraternelles, offrent au poète une occasion de se comprendre grâce à l'identification. Elles se prêtent à la réflexion, mais aussi à la représentation du moi à travers leur déclinaison littéraire : le sujet s'écrit en même temps qu'il les réécrit.

La figure centrale pour Vigée est Jacob, dont « la lutte avec l'ange »<sup>18</sup> sert de titre à son premier recueil. À la suite de la Seconde Guerre mondiale, notre auteur abandonne son patronyme de naissance, Strauss, pour « Vigée », qui laisse entendre « Vie j'ai ! », j'ai la vie, affirmation biblique essentielle. Il garde cependant le prénom « Claude », car il évoque la « claudication » faisant suite au combat biblique : atteint à la hanche, Jacob en sort victorieux, mais boiteux. De même, Claude Vigée ne peut envisager que la vie laisse l'homme indemne de la lutte permanente qu'elle constitue ; mais comme l'ange, il valorise le fait de continuer le combat jusqu'au bout, et la claudication

---

18 C. Vigée, *La Lutte avec l'ange*, [dans :] *Idem, Mon Heure sur la terre*, *op. cit.*, p. 68.

comme signe paradoxal de victoire. Dans *Les Portes éclairées de la nuit*, il le confie à Sylvie Parizet : « Jacob est la figure dont je me sens le plus proche. "Tenir", voilà qui est essentiel »<sup>19</sup>. Jacob accepte le contact avec le fond de la vie, sa grandeur et sa violence : ce sont ces deux aspects que revêt son adversaire. Si la traduction française l'a souvent désigné comme un ange, le texte hébraïque laisse planer l'ambiguïté quant à sa nature et son identité : il est désigné comme « *ish* », c'est-à-dire littéralement comme un homme (« un homme lutta avec lui »<sup>20</sup>), tandis que Jacob, lui, considère qu'il s'agit de Dieu (« J'ai vu Elohim face à face »<sup>21</sup>). Cet adversaire serait donc l'ange, voire Dieu lui-même d'un côté, ou bien l'Ennemi, Ésaü le jumeau violent de Jacob, de l'autre – cette seconde interprétation étant proposée par la Tradition juive, pour laquelle l'idée d'une lutte avec Dieu revêtait un caractère choquant. En fait, le texte biblique le dit bien : c'est à la fois avec les « puissances célestes et humaines »<sup>22</sup> que Jacob lutte. Dans le poème *Délivrance du souffle*, Vigée présente Jacob comme celui qui a conquis la puissance de parole par le combat contre l'ange et contre Ésaü, placés en fin de vers comme les deux faces d'une même réalité :

Le défi de Jacob

– son unique destin –

soit la parole : enfin  
humaine.

[...]

---

19 C. Vigée, *Les Portes éclairées de la nuit*, Paris, Cerf, 2008, p. 56.

20 Genèse, 32, 25. Traduction du Rabbinate sur <https://www.sefarim.fr>.

21 Genèse, 32, 31, *op.cit.* La Traduction du Rabbinate propose de traduire l'hébreu « *Elohim* » par « être divin ». Nous privilégions la traduction littérale de ce terme.

22 Genèse, 32, 29, *op. cit.*

Mais d'abord il a fallu se battre avec la nuit,  
s'extraire à coup de griffes et de reins  
des tenailles d'acier scintillantes de l'ange,  
dompter l'esprit muet du chasseur Ésaü,  
survivre à ce jumeau [...]»<sup>23</sup>

La suite du poème se réfère à l'épisode biblique du bol de lentilles donné par Jacob à Ésaü, en échange du droit d'aînesse de ce dernier. Vigée reprend et amplifie la phrase que prononce Ésaü<sup>24</sup> pour justifier son renoncement au privilège de sa naissance. Ésaü veut satisfaire un besoin immédiat, celui d'un peu de nourriture en un temps de famine où la mort se profile, inéluctablement, à l'horizon :

« Tout entier me voici. Aujourd'hui, dès toujours,  
je marche vers la mort qui fut à l'origine.

Alors

à quelle fin

mon droit d'aînesse,

le travail vain

du fils

pour le retour du père,

la lévitation de la bête pourrie

sur les bois rouges de l'autel

où s'éteint en fumant le feu de la mémoire ?

À quoi bon un poète en temps de pénurie,

et pour QUI, dans la nuit, dort le monde à venir ? »

À l'instant où il prend sur soi

la question qui renaît et meurt avec le jour,

se vouant à l'appel demeuré sans réponse,

Jacob acquiert le sacerdoce

pour un plat de lentilles.

Le talonneur du sens triomphe

du moribond précoce.

23 C. Vigée, « Délivrance du souffle », *Délivrance du souffle* [dans :] *Idem, Mon Heure sur la terre, op. cit.*, p. 495-496.

24 « Je marche à la mort. À quoi me sert donc le droit d'aînesse ? », *Genèse, 25, 32, op. cit.*



dans un monde désespéré, et désespérant. Modèle et anti-modèle spirituels, reflets possibles de son moi : voilà ce que sont pour Vigée ces figures jumelles.

Elles lui proposent aussi un support pour sa réflexion artistique, et jettent un éclairage sur ses propres tendances poétiques. Pour lui, Ésaü représente un nihilisme spirituel et artistique délétère. Dans sa question à Jacob, Vigée entend aussi celle de Hölderlin dans *Pain et vin* (vers 122), restituée au sein de son poème : « à quoi bon un poète en temps de pénurie ? » (*MHT*, 496). Pour lui, le droit d'aïnesse recoupe l'activité poétique, apparemment dérisoire face à la menace immédiate qui pèse sur les corps, et qui pourtant, dans ces moments, se révèle plus vitale que jamais. La parole, de fait, peine à se maintenir au sein du souffle qui s'épuise, comme le montre le caractère coupé du poème, avec ces blancs qui hachent la lecture et matérialisent la sensation d'étouffement décrite dans les derniers vers cités<sup>28</sup>. Pourtant, la gorge d'où naît la parole « crie / en naissant » malgré tout ; et l'important est surtout qu'elle « nai[sse] grâce au cri »<sup>29</sup>, comme l'homme lui-même. Vigée-Jacob, en criant son poème, lutte contre la faim qui le tenaille grâce à la soif plus profonde d'une vibration spirituelle. Celle-ci est rendue par l'allitération en [v] du « vent vert » et du « vin lourd », sources de sensations tactiles ouvrant à une ivresse, une fraîcheur, qui renouvellent la sensation d'être vivant au-delà du simple besoin.

---

28 Jean-Yves Masson parle, à propos de ce poème, d'« écriture éclatée ». J.-Y. Masson, « Claude Vigée, poète "en temps de pénurie" : une lecture de "Dans le défilé" », [dans :] S. Parizet (dir.), *Là où chante la lumière obscure*, op. cit., p. 155.

29 Cf. le titre d'une anthologie de Vigée portant le titre *L'Homme naît grâce au cri*, Paris, Points, 2013.

À travers ce double exemple de Jacob-Ésaü, on perçoit combien Vigée se veut fidèle aux leçons de ses pères, dont les figures lui renvoient ses propres potentialités d'être. Allant jusqu'à devenir lui-même un Jacob-Claudiquant, il affronte Ésaü dans l'écriture qui le refigure à partir de la Bible et à partir de soi.

*Se dépendre pour (s')appartenir*

Enfin, et de manière assez paradoxale, l'identité se construit dans sa capacité à se dépendre d'elle-même. Elle se fond dans une histoire, et plus largement un temps collectif, qui la fonde. Se perdre dans ce temps, c'est se donner la possibilité d'y être inclus, sans rupture. Vigée témoigne d'une expérience de cet ordre dans un essai intitulé *Ricercare du sable (Délivrance du souffle)*. Il y raconte des déambulations sensuelles en compagnie de sa femme Evy au milieu des paysages d'Ashqélone. Dans cette ville côtière israélienne, le sol laisse remonter de nombreux objets témoins d'époques révolues ; leur simultanéité se réalise grâce à leur cohabitation dans le sable qui les brasse, et dans l'appréhension du poète qui les perçoit.

Ici règne enfin le temps devenu espace, rayonnent les strates des millénaires, une seconde fois rendus visibles. Ainsi le vent dévoile l'argile et la fortune des nombreuses cités effondrées dans les dunes fleurissantes. L'ouragan de mars restitue l'enseveli, rêve secret des âges, *all time available in definite space*. La réalité de la substance est saisissable, ici, dans l'histoire effritée. La conscience simultanée sort de mon corps étroit, pour entrer dans le grand torse respirant de l'espace présent. [...]

Dehors la Rékiah, dans le ciel vibrant de flèches. [...]

horizon éblouissant et vide, abîme glorieux, noirceur aveuglante du Téhom ! – [...]

Les reptiles dorés fornicent ici depuis la jeunesse d'Adam : nous retournons avec eux à la connubialité joyeuse de la mer, voix et regard

vivant se croisent en ce lieu charnel d'où surgit la parole, temps étreignant le temps toujours déjà naissant, dans le lit lumineux du jeune monde ancien.<sup>30</sup>

Vigée, ici, fait se côtoyer le thème de la permanence, de la solidité d'une part, et de l'effritement, de l'instabilité d'autre part, avec entre les deux celui du surgissement, du mouvement et de la sexualité. L'écrivain nous dit la possibilité d'une identité qui émergerait du flux incessant du temps, tout en y restant intégrée, et vouée à s'y perdre pour mieux se trouver. Il décline en fait verbalement l'idée musicale contenue dans le titre de l'essai : « *ricercare* », en italien, signifie littéralement « rechercher » ; il s'agit d'une forme de musique instrumentale de la Renaissance employée par les compositeurs jusqu'à Bach. Une mélodie y est reprise de manières variées par différentes voix qui ne s'identifient jamais l'une à l'autre, mais laissent planer le souvenir de ce même thème de base. Ce dernier, comme le moi, s'efface au profit du développement incessant d'une seule « recherche » où se superposent les différentes lignes mélodiques, et où persiste la trace de l'origine. C'est ainsi qu'on peut interpréter la présence, dans la dernière partie de l'extrait, de deux mots d'hébreu (*reqiah*, qui signifie firmament, et *Téhom*, qui désigne le Vide ou chaos premier) : ces termes bibliques rejoignent le nom d'Adam pour renvoyer à la Genèse et au surgissement, à l'apparition mythique du monde. Par ailleurs, lorsque le poète écrit que « les reptiles dorés fornicent ici depuis la jeunesse d'Adam », le champ thématique de la sexualité rend présente une énergie, un élan vital qui anime le texte, à l'image du

---

30 C. Vigée, *Délivrance du souffle*, [dans :] *Idem, Mon Heure sur la terre, op. cit.*, p. 162-163.

temps traversant l'individu alors que se succèdent les générations. En vis-à-vis de la sexualité, on retrouve ainsi le thème de l'engendrement. Tous deux se complètent pour exprimer un mouvement de fond, celui de la vie dans toute sa vigueur, auquel le sujet s'intègre par ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Camus, des « noces » – et leur suite logique, dans l'esprit de Vigée : la fécondité<sup>31</sup>. Notre poète rejoint aussi cet auteur lorsqu'il parle du « jeune monde ancien », formule qui fait écho à « l'ancienne beauté : un ciel jeune »<sup>32</sup> que l'on trouve chez Camus. Ce dernier développe également sa méditation au contact d'un paysage de ruines envahies par une nature sublime, source de plaisir pour les sens et d'extase pour l'esprit. Passant par ce qu'il nomme « l'oubli de soi »<sup>33</sup>, Camus décrit une sorte de naissance ou de renaissance, qui suppose la communion avec un temps à la fois immémorial et éminemment actuel. Finalement, chez Camus comme chez Vigée, le passé et le futur coïncident dans une présence à soi paradoxalement parfaite lorsque s'efface – au moins momentanément – le « moi ».

---

31 Blandine Chapuis insiste sur la « marche du temps » à laquelle le poète « acquiesce », dans une logique de transmission qui est aussi celle d'une ouverture à l'altérité : « La poésie ainsi conçue a donc pour vocation de transcender la finitude humaine pour se vouer véritablement à l'autre, nous aidant, comme l'exprime Catherine Chaliier, à "penser l'humain comme ce qui a la possibilité de se libérer d'une identité finie, fermée au temps d'un autre. [...] Car par la paternité, par tout passage au temps d'un autre, la finitude de l'homme se révèle capable de l'être-pour-autrui, c'est-à-dire pour l'infini." ». Cf. Blandine Chapuis, « "L'échelle et le pont" : verticalité et horizontalité dans l'œuvre de Claude Vigée », [dans :] S. Parizet, *La où chante la lumière obscure*, op. cit., p. 151.

32 A. Camus, *L'Été*, Paris, Gallimard, 1959, p. 164.

33 *Ibidem*, p. 159.

La Bible permet donc au sujet de se situer dans une perspective plus vaste, et de se raconter, comme en contrepoint, dans sa propre écriture. « L'identité narrative »<sup>34</sup>, pour reprendre un concept de Ricœur, se tisse au contact des récits qu'elle reçoit, perpétue et transforme. Le philosophe utilise l'image du cercle vertueux pour parler de l'intrication entre production et réception des textes, et de son impact sur l'identité : « Le rapport est circulaire, dit-il, la communauté historique qui s'appelle le peuple juif a tiré son identité de la *réception* même des textes qu'elle a produits »<sup>35</sup>. On pourrait dire de même de Claude Vigée. La lecture de soi dans sa propre écriture fait écho à la lecture de soi dans l'Écriture ; et l'écriture est donc à l'origine de soi, comme si l'origine se situait dans le futur, dans ce qui n'est pas encore écrit. Si la Bible constitue un complexe « miroir situant » (comme on dirait d'un « miroir grossissant ») pour l'individu qui s'y regarde, elle l'incite aussi à regarder au-delà d'elle-même et à produire en soi – et dans l'œuvre – du nouveau.

Date de réception de l'article : 27.04.2022

Date d'acceptation de l'article : 12.05.2022

---

34 P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Points, 1991, p. 355.

35 *Ibidem*, p. 445.

## bibliographie

- Auerbach E., *Figura*, Paris, Macula, 2003.
- Foessel M., Lamouche F. (dir.), *Anthologie Paul Ricœur*, Paris, Seuil, 2007.
- Jullien F., *De l'Intime*, Paris, Grasset, 2013.
- Parizet S. (dir.), *Là où chante la lumière obscure*, Paris, Cerf, 2011.
- Péras H., Finck M. (dir.), *La Terre et le souffle, rencontre autour de Claude Vigée*, Actes du Colloque de Cerisy, 22-29 août 1988, Paris, Albin Michel, 1992.
- Ricœur P., *Du Texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- Ricœur P., *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Vigée C., *La Lune d'hiver*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Vigée C., *Les Portes éclairées de la nuit*, Paris, Cerf, 2008.
- Vigée C., *L'Extase et l'errance*, Paris, Grasset, 1982.
- Vigée C., *L'Homme naît grâce au cri*, Paris, Points, 2013.
- Vigée C., *Mon Heure sur la terre*, Paris, Galaade, 2008.
- Vigée C., *Délivrance du souffle*, Paris, Flammarion, 1992.

## abstract

### Claude Vigée in the mirror of the Scripture(s)

According to Paul Ricœur, « The text is the medium through which one understands oneself ». Claude Vigée (1921-2020), as a Jewish writer, tries to receive, embrace and perpetuate the identity conveyed by the Holy Scriptures into his own writing, while also relating it to his life. Asserting oneself as part of a vaster destiny or History; developing a better self-knowledge in the light of a shared relation to the world; finding one's reflection in Biblical figures, but also relinquishing one's Self for a better understanding of one's belonging: these are the paths taken by Vigée for this identity quest which implies the pursuit of the father – or, rather, of the Biblical Fathers – in a fully assumed filiation.

## keywords

narrative identity, Bible, figures, history

## mots-clés

identité narrative, Bible, figures, histoire

## claire hendrickx

Claire Hendrickx est agrégée de lettres modernes et doctorante en littérature française à l'Université de Brest (CECJI). Sa thèse porte sur les rapports entre lecture biblique et écriture littéraire dans l'œuvre de Claude Vigée. Elle s'est aussi penchée sur les œuvres d'Albert Camus et de Lydie Dattas, s'intéressant particulièrement à l'alliance du réel et de l'idéal, du spirituel et du temporel dans la poésie au sens large.

ORCID : 0000-00018250-9684



## SOUAD ATOUI-LABIDI

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila

### L'écriture de Malika Mokeddem : une écriture de la métamorphose

L'analyse de l'idée de la métamorphose présentée dans cet article ne touche pas essentiellement la notion en question telle qu'on la connaît tous. Cette problématique ne sera pas traitée dans ses aspects religieux ou mythique et même pas selon la vision d'Ovide ou de Kafka. Il sera plutôt question de travailler sur l'écriture littéraire de Malika Mokeddem qui propose par le moyen du langage fictionnalisé une nouvelle manière de concevoir l'environnement et la nature. L'idée de la métamorphose dans notre contexte est donc tributaire des procédés utilisés pour dire symboliquement les faits et les êtres. Cette métamorphose se situe au niveau de la modification d'un élément ou d'un être en d'autres différents grâce au langage. L'écriture de la métamorphose a pour fonction de développer une autre manière de concevoir l'univers dans lequel on vit, de lui attribuer d'autres sens. L'auteur, dans les textes de fiction, reconstruit le monde à son image et par là même, il se donne la possibilité d'agir sur lui-même. Ainsi, écrire la nature dépeint selon Buell deux aspects : un aspect interne et un autre externe. Il s'explique en effet en disant :

J'imagine deux paysages – un hors de soi, l'autre à l'intérieur. Le paysage externe est celui que l'on voit. [...] le second paysage, auquel je pense, en est un intérieur, une sorte de projection, à l'intérieur d'une personne, d'une partie du paysage extérieur.<sup>1</sup>

---

1 B. Lopez, *Crossing Open Grounds*, New York, Vintage Books, 1989, p. 64-65, [cité d'après :] G. Vignola, « Écocritique, écosémiotique

Ces deux aspects empruntés à Barry Lopez et développés par Buell sont étroitement liés à toute trame narrative qui ne se contente pas d'imiter la réalité existante mais tente de la représenter autrement. Or, la correspondance des deux aspects interne et externe dépend également de la manière dont l'auteur exprime ses représentations qui sont liées à leur tour à une vision du monde purement culturelle mais grâce à la fiction peut se métamorphoser pour interpréter les dires et parfois même les délires des auteurs. Ainsi, pour Buell, l'écriture s'inspire en même temps de l'expérience individuelle du monde physique et des données culturelles qui donnent forme à cette même expérience. Cependant, ces éléments sont insuffisants pour expliquer la puissance et le pouvoir du texte littéraire<sup>2</sup>. Dans cette optique,

La mise en forme de l'expérience à travers l'écriture jouerait un rôle essentiel en donnant une vivacité au récit permettant de créer une connexion avec le monde. Au-delà du texte et de la représentation de la nature, c'est donc l'écriture en tant qu'acte – un acte qui [...] peut mettre en valeur une relation singulière avec l'environnement – qui retient l'attention de Buell.<sup>3</sup>

Cette relation singulière avec la nature qui retient l'attention de Buell est fictionnalisée par un langage qui lui propre. En effet, l'écriture se métamorphose et brise l'arbitraire des signes pour aller proposer à la fiction littéraire des ouvertures inédites et de nouvelles tendances. Cette métamorphose donne à lire une nature autre qui n'est pas celle qu'on connaît. Le monde propre n'est plus perçu ordinairement mais pris en charge par l'écriture qui propose de le voir autrement. En effet,

---

et représentation du monde en littérature », [dans :] *Cygne noir*, 2017, n° 5, p. 5.  
2 G. Vignola, « Écriteure, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *op. cit.*, p. 9.  
3 *Ibidem*.

[c]e qui se trouve hors de l'Umwelt<sup>4</sup> peut être appelé la nature zéro. La nature zéro est la nature elle-même (par exemple, la nature sauvage absolue). La nature première est la nature que l'on voit, identifie, décrit et interprète. La nature seconde est la nature que l'on a matériellement interprétée, la nature matériellement traduite, c'est-à-dire la nature transformée, la nature produite. La nature tierce est la nature virtuelle, telle qu'elle existe dans l'art et la science.<sup>5</sup>

L'écriture littéraire peut traduire une ou des expériences vécues par un auteur qui développe une représentation autre de la nature en communion avec la nature concrète, mais indépendante de son appréhension ordinaire par l'humain. Ainsi, si nous nous penchons de façon approfondie sur les sujets abordés par l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem, nous constatons que parmi les thématiques les plus récurrentes chez elle se trouve bien celle de la nature. La mise en fiction des éléments naturels donne à son œuvre un caractère spécifique différent de celui des auteurs algériens d'expression française de son époque d'écriture qui est celle des années 90. Effectivement, l'auteure noue avec l'espace naturel des liens qu'elle intègre à son univers intérieur, avec affection, pour révéler grâce à l'écriture le plus enfoui de son imaginaire. Dans cette optique, nous focalisons notre attention sur deux questionnements fondamentaux nécessaires à notre analyse : quels éventails de sensations/sentiments, dans l'écriture mokeddemienne, voit-on surgir puis s'épanouir au travers de l'univers naturel ? Quel statut occupe réellement celui-ci dans l'intimité créatrice de l'auteure ?

---

4 Le monde propre, l'environnement.

5 K. Kull, « Semiotic ecology: different natures in the semiosphere », *Sign Systems Studies*, 1998, vol. 26, p. 355, [cité d'après :], G. Vignola, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *op. cit.*, p. 17.

Ces interrogations seront en réalité le catalyseur de notre réflexion dans la mesure où elles tendent à nous mener à comprendre la symbolique du féminin ainsi que celle du corps qui est assimilé, grâce à l'écriture, à un élément de la nature ou à la nature elle-même. Ces mêmes interrogations serviront également, par voie de logique, pour saisir les correspondances qui se dessinent entre l'humain et le cosmos, entre le matériel et le spirituel. Il s'agit dans les romans de l'auteure d'une représentation par la fiction d'un corps métaphorique attaché le plus souvent au désert et à la mer, deux espaces propres au monde intime des personnages féminins.

Le processus de notre réflexion va, en premier lieu, s'orienter vers l'espace de la dune qui sera analysé au regard des personnages-femmes des romans étudiés. Ceux-ci, à l'âge adulte, lorsqu'ils prennent conscience du développement de leur propre corps, offrent à la dune, par la force de leur imaginaire, l'image d'un corps féminin embelli. Ce même processus sera, en deuxième lieu, dirigé vers le deuxième espace relatif au corps symbole qui est la mer. Cette vaste étendue, vue à l'âge adulte par les personnages mokeddemiens, symbolise également le corps de la femme dans toute sa douceur, sa beauté et sa tendresse. C'est à partir de ces représentations qui interpellent le lecteur du roman mokeddemien que nous allons approfondir notre réflexion autour de la fusion entre les éléments du cosmos et les personnages de l'œuvre pour clôturer notre analyse.

### *Le corps-symbole*

L'homme est un être actif. Il est aussi en mouvement constant imposé par le rythme de la vie. Il est également un être qui fuit l'enfermement réel ou psychologique

pour exercer sa liberté telle qu'il la conçoit, et c'est pour cette raison qu'il a cette volonté inlassable de se déplacer des lieux jugés fermés vers d'autres plus ouverts, nouveaux mais surtout sans limites. Selon lui, il y a des espaces qui opèrent positivement sur le devenir de l'être et son vécu. Parmi ces lieux : le désert. Le retrait de l'homme dans cet espace peut être, en effet, expliqué par le fait que celui-ci renonce au monde qui ne lui permet pas de réaliser ses désirs et ses ambitions. Face à cet endroit infini et aride, il est mis à nu et renvoyé à sa solitude pour entrer « en communication avec un espace psychiquement novateur »<sup>6</sup> et donc prometteur et ambitieux. Ce lieu du vide et de la nudité produit une transformation profonde à l'intérieur de l'homme et finit par lui procurer une place et un statut, comme le dit Bouvet : « Le désert agit donc comme révélateur, qui oblige à se dépouiller du superflu pour aller à l'essentiel »<sup>7</sup>.

La lecture de l'œuvre de Mokeddem donne à voir cette possibilité d'offrir aux personnages féminins l'opportunité de sortir du cercle de la famille, dénué de tendresse et d'amour, pour aller chercher ce qui leur manque dans l'immensité du désert. Celui-ci devient un espace thérapeutique qui « permet aux femmes de soigner leurs blessures, de reprendre goût à la vie, de mieux comprendre leur raison de vivre, de renaître à elles-mêmes »<sup>8</sup>. L'espace désertique est aussi mis en valeur par la référence à la dune qui se présente dans les essais et les ouvrages théoriques comme insaisissable. Dans ce sens, la référence à Malek Chebel est incontournable puisqu'elle éclaire davantage la curiosité

---

6 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961, p. 187.

7 R. Bouvet, *Pages de sable : essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 2006, p. 7.

8 *Ibidem*, p. 143.

d'interpréter cet aspect multidimensionnel de la dune. Il écrit ainsi : « À bien comprendre la dune, on dirait qu'elle est insensée : ni close ni ouverte sur l'abstraction angulaire, la dune "est". En tout état de cause, ce non-sens, grâce au vent, est posé, par quelques pressions, par quelques touches, ocre et argent »<sup>9</sup>.

Les dunes de l'auteure, outre leurs bienfaits thérapeutiques qui permettent aux personnages de s'éloigner du monde réel hostile pour se sentir mieux, ont également la même beauté rigoureuse que les personnages de ses livres. Elle n'en parle pas seulement comme une femme nourrie de culture double à la fois traditionnelle algérienne et occidentale, principalement française, qui connaît les secrets de ces lieux, mais elle colore le désert d'une multitude de couleurs et rend par conséquent toute aventure possible. Souvenirs d'enfance et des lieux ici et ailleurs, en Algérie comme en France, le désert au climat rude, dont sont originaires tous les personnages féminins, est magnifié par le regard de ceux-ci pour tenter de communiquer au lecteur un peu de leur amour pour ce lieu de façon générale et pour la dune de façon plus particulière.

Or, avant d'aborder la dune dans son aspect séducteur et charmeur, il est important de voir dans les lignes qui suivent son rôle protecteur voire maternel. Ce dernier est écrit de façon remarquable, au point de mener le lecteur à croire symboliquement à l'apport affectif de la dune qui vient juste remplacer celui de la mère absente. La dune est donc l'espace accueillant qui, loin de la famille, rassure et apaise le chagrin de Leïla, personnage principal du roman *Les hommes qui marchent*, qui se sent exclue à la naissance de son premier frère :

---

9 M.Chebel, *Le livre des séductions*, Paris, Lieu Commun, 1986, p. 123.

À la naissance du premier garçon, Leïla n'avait pas quatre ans, mais elle en gardera un souvenir indélébile. D'abord parce que son esprit, cabré de nature, y perçut toute injustice : pourquoi les parents préféreraient-ils les garçons aux filles ? Mais surtout, parce que celle-ci s'accompagnait d'un événement autrement plus important que la venue de ce petit frère qui mettait en ébullition toute la maisonnée [...]. Qu'avait-il de si extraordinaire ? Boudant la fête et ses nuées de youyous, ses premières rages et rancœurs au ventre, Leïla alla se réfugier dans le giron de la dune.<sup>10</sup>

Leïla, sidérée par ce moment d'effervescence au sein de la maison suite à la naissance du frère, juge du caractère exagéré accordé à l'évènement et se sent exclue de l'ambiance qui accentue son angoisse et confirme chez elle ses doutes liés aux injustices entre les filles et les garçons. C'est ainsi qu'elle fuit la fête avec ses « nuées de youyous » pour aller se consoler dans « le giron de la dune ». La dune accueillante et aimante joue un rôle remarquable dans la protection des personnages féminins dans l'enfance en leur procurant la sécurité affective recherchée. C'est ainsi que, dans les plus grands moments de manque affectif et d'insensibilité des parents à l'égard de leurs filles, « le giron de la dune » protège ces personnages de la solitude.

En effet, *La transe des insoumis* valorise l'apport affectif de l'espace désertique à la narratrice qui relate une expérience inouïe et sensible témoignant de la solidité du rapport qu'entretiennent les humains avec la nature. L'espace de la dune est réconfortant et nourrit une grande part de fantasme et d'imagination. La narratrice va même jusqu'à sa vénération vu qu'il offre la réalisation des rêves :

---

10 M. Mokeddem, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1990, p. 79-80. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *LHQM*, la pagination après le signe abrégé.

Le sable est moins chaud. Mes membres plus détendus pèsent lourd. Je me sens le corps de la dune. On ne fait plus qu'une. Une joie m'envahit qui m'étrangle aussitôt. Entrailles dénouées, le désespoir jusqu'alors enfoui me saute à la gorge. Je fourre mon visage dans le sable, pleure en silence et m'endors. [...] Le peu de sommeil qui fond sur mon abandon dans le giron de la dune me requinque, me donne une impression de plénitude. La dune est le lit où je viens grappiller des miettes d'impossible.<sup>11</sup>

À travers ce passage, la narratrice décrit minutieusement une union hors du commun. La métaphore de la dune/lit démasque grâce aux différentes connotations le lien entre le personnage et la dune qui a remplacé, selon le lexique employé, le giron de la mère, vu qu'il console, cajole et offre d'autres possibilités plus prometteuses. Le lit de sable est également une autre métaphorisation du bonheur et de la sérénité de l'être puisqu'il renvoie au repos, à l'apaisement, au sommeil et également au rêve. Cette dune qui procure à la narratrice une paix incomparable évoque également chez elle un lien de parenté et des sensations de compensation d'un manque de toute sorte. -

### *La dune-femme*

Parallèlement à la dune-mère, l'aspect de femme séductrice est amplement présent dans les romans analysés. La première image donnée à lire est sa soumission à la volonté du vent qui la déplace ici et là. C'est ainsi qu'elle danse harmonieusement avec lui, épouse ses mouvements et finit par accepter la forme qu'il lui offre. Ainsi, la dune est décrite au moyen d'un lexique et d'expressions attribuées d'habitude aux personnes et dotée de caractéristiques féminines. Elle est belle, ronde, voluptueuse : « La dune de Béchar monte renflée

---

<sup>11</sup> M. Mokeddem, *La transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003, p. 89-90.

et rousse, comme un baiser de la terre au firmament »<sup>12</sup>, et elle a aussi une voix qui parle, qui résonne et qui s'exprime à la place de l'autre, une voix qui fait également écho à la souffrance des femmes du désert de l'époque. Nombreux sont ainsi les passages des textes étudiés qui proposent une lecture des voix venant des espaces désertiques en réponse aux « youyous » des femmes :

Les youyous reprirent. Youyous leurres ! [...] corps et cordes vocales tendus à se rompre [...], Yamina s'y adonnait toute. Les rochers surplombant la dune la relayaient, les amplifiaient et les propulsaient plus haut en un crescendo obsédant. (LHQM, 128)

D'autres caractéristiques humaines lui sont associées et des sentiments humains lui sont également attribués par les personnages, et ce dans le but de décrire leurs états d'âme. C'est justement le cas de Mahmoud dans *Le siècle des sauterelles* à la vue de la dune. La voix narrative se charge de transmettre au lecteur ses sensations et son émerveillement. Ceux-ci sont poussés jusqu'au point de comparer cette dune au corps de femme désiré « Mahmoud n'a jamais vu pareille dune incrustée de rocailles ocre et blanches entre lesquelles enflent de gigantesques mamelons de sable »<sup>13</sup>. C'est avec les yeux d'un être charmé et rêveur que Mahmoud se console au travers du regard qui lui permet de s'évader par l'imagination. C'est ainsi qu'il magnifie la splendeur des rondeurs de la dune et dans cette atmosphère onirique, il crée une nouvelle façon de voir les choses. Il est bien question, dans ce contexte, d'une

---

12 M. Mokeddem, *Mes hommes*, Alger, Sédia, 2006, p. 25. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *MH*, la pagination après le signe abrégé.

13 M. Mokeddem, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Grasset, 1992, p. 248. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *LSDS*, la pagination après le signe abrégé.

stimulation de l'imagination qui donne à son tour de la création « poétique » basée sur la contemplation et le rêve du monde extérieur d'un rêveur et dont Jean-Jacques Wunenburger explique bien le processus : « Dans le moindre coin et recoin, dans la moindre parcelle de nature, l'imagination peut s'envoler, se libérer, l'être rêveur peut enrichir le monde en suivant les axes de l'irréel. Car le poétique est moins une propriété des choses que du langage et des images. La richesse du monde tient d'abord sa substance de la fécondité propre du rêveur. C'est le rêveur qui fait le monde poétique et non le monde en soi poétique qui fait le rêveur. C'est pourquoi G. Bachelard n'hésite pas à envisager d'autres rêveries inconnues encore, propres à un monde moderne encore en voie de gestation »<sup>14</sup>.

Grâce aux différentes figurations attribuées à la dune, le texte de Malika Mokeddem laisse transparaître les sentiments et les sensations de chaque personnage. Ces derniers varient entre contemplation et désir créateur. Le corps de la dune et le corps de la femme ne font qu'un par le moyen de la personnification et de l'imagination créatrice. L'écriture tente de dévoiler l'intime pour exprimer les sensations les plus tenaces enfouies dans les tréfonds de chacun de ces personnages des romans étudiés.

Dans l'œuvre de Mokeddem, un autre espace naturel est largement évoqué et exploré tant sur le plan scriptural qu'imaginaire. La mer est, en effet, un autre lieu fondamental car expressif et témoin d'une soif affective ressentie par les femmes de l'œuvre : la soif d'affection maternelle. La mer/mère est un élément qui se répète chez l'auteure, un bel espace découvert

---

14 J. J. Wunenburger, « Gaston Bachelard : poétique des images », [dans :] Q. Molinier (dir.), *La pensée de Gaston Bachelard*, Implications philosophiques, juin 2012, p. 8, <http://www.implications-philosophiques.org/>.

tardivement à l'âge adulte par les personnages féminins qui ont toujours vécu dans le désert. L'espace maritime est un passage par lequel sont passées la narratrice de *Mes hommes*, celle de *Des rêves et des assassins* et tant d'autres... Les personnages féminins des romans de Mokeddem ont traversé la mer pour aller vers l'autre rive, une rive synonyme d'ouverture et symbole de liberté. Cette traversée de la mer semble être obligatoire pour ces femmes qui n'ont pas connu la tendresse parentale car cet espace naturel est l'autre figure de la mère, dans la mesure où il compense les failles affectives.

### *La mer-mère*

Dans la relation des personnages femmes de l'œuvre avec la mer, il y a ce rappel du lien avec la dune. La mer est un substitut affectif maternel tout comme la dune lors de l'enfance. Pour commenter cet aspect mer/mère de l'écriture de Mokeddem avec plus d'assurance, nous optons pour les propos de Gaston Bachelard dans son ouvrage *L'eau et les rêves* qui souligne le caractère maternel et féminin attribué à l'eau dans l'imagination poétique. Pour lui, la mer est un espace de vie ; investie par l'imagination, elle devient « nourricière » et source d'affection maternelle : « La mer est maternelle, l'eau est lait prodigieux ; la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond ; sur les rivages se gonflent des seins qui donneront à toutes les créatures des atomes gras »<sup>15</sup>. Ainsi, le passage qui suit évoque symboliquement la fonction affective et protectrice de la mer, même si celle-ci n'est qu'une affiche collée au mur de la classe de la petite Leïla par son institutrice qui est également pour elle un substitut à la tendresse maternelle :

---

15 G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Cortis, 1968, p. 161.

Quelques jours après la reprise des classes, Leïla tomba malade. [...] Son institutrice la raccompagna chez elle. Leïla, qui ne se sentait nullement en danger, ne comprit pas pourquoi, en l'embrassant, Mme Bensoussan eut de grosses larmes qui brouillèrent ses yeux et précipitèrent son départ. [...] Leïla n'aura l'explication de ce chagrin que quelques jours plus tard, en réintégrant l'école. Mme Bensoussan était partie en France. [...]

Un à deux mois plus tard, Mme Bensoussan envoya à Leïla une photo prise à l'école. Elle avait écrit au verso : « N'oublie pas que tu m'as promis de toujours bien travailler. Avec toute mon affection. » Cette attention raviva la peine de l'enfant et l'émut profondément. Leïla garda religieusement cet inestimable souvenir. Sur l'un des murs de sa classe, il y avait toujours l'affiche, représentant la mer. Elle avait le bleu éclatant des yeux de Mme Bensoussan. Et quand Leïla baissait la tête pour écrire, elle avait l'impression que son regard était toujours là à la fixer, avec tendresse et complicité. (LHQM, 150)

L'absence maternelle dans *Les Hommes qui marchent* est compensée par l'image de la mer collée au mur de la classe. Celle-ci, malgré l'absence de l'institutrice, symbole d'affection, assiste Leïla dans ses cours et l'encourage à aller de l'avant. La fillette puise dans l'image de la mer la tendresse maternelle dont elle a été sevrée. Ainsi, la mer pour le personnage se présente comme un lieu de tendresse fantasmé par excellence puisqu'il n'en connaît, jusqu'à un âge avancé, que sa représentation photographique. C'est ici également que la rêverie intervient à plus d'un titre pour ainsi créer un univers autre réconciliant et clément avec le soi et l'autre. La rêverie transporte la petite dans un monde enchanteur qui la propulse sans cesse et l'encourage à atteindre ses désirs. C'est ainsi que « Le propre de la rêverie poétique, de l'alliance du regard et des paroles est précisément de dépasser les oppositions figées, de concilier les contraires, de faire passer le petit dans le grand, le lointain dans le proche, l'extérieur vers l'intérieur et réciproquement. La rêverie par la magie du langage est dialectique, permettant au dehors de devenir un

dedans et poussant un dedans à s'extérioriser dans un dehors »<sup>16</sup>. La mer est donc ici un espace méconnu, au-delà du désert, totalement investi par l'imaginaire de la fillette qui ne l'atteindra qu'à l'âge adulte.

La relation affective avec la mer exprime aussi bien les moments de joie et les moments de peine des personnages. Et lorsque le lien avec la mère n'est pas clairement évoqué dans les romans, l'auteure fait appel à la mer comme métaphore de remplacement. Cependant, si la métaphore mer/mère est une technique fréquente chez l'auteure, elle a déjà été largement analysée et prouvée par nombre d'études théoriques et critiques qui s'intéressent à la relation entre deux éléments à apparence différente mais à nature fusionnelle. Citons à titre d'exemple les travaux d'Anne Aubry, de Sophie Laval, de Helm Yolande<sup>17</sup> et de Jacques Madelain dont les propos, extraits de son ouvrage intitulé *L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française*, vont nous servir d'appui : « L'attachement maternel est indissociablement lié au sentiment océanique, la mer et la mère unies dans le même berceement initial »<sup>18</sup>. Le roman *Mes hommes* retrace aussi la

---

16 J. J. Wunenburger, « Gaston Bachelard : poétique des images », *op. cit.*, p. 8.

17 A. Aubry, « La Mer Méditerranée. Lieu et non-lieu dans *N'zid* et *Mes Hommes* de Malika Mokeddem », [dans :] *Carnets I. La mer... dans tous ses états*, janvier 2009, p. 17-31, <http://www.apec.org/pt/carnets/2009/aubry.pdf>. (Consulté en 2010, le document est actuellement mis en ligne sur : <https://www.academia.edu/>) ; S. Laval, « Malika Mokeddem invente une langue nomade au cœur de la Méditerranée », [dans :] *Voix/voies méditerranéennes*, 2008, n° 4, p. 61-76, [docplayer.fr/30743934-Malika-mokeddem-invente-une-langue-nomade-au-coeur-de-la-mediterranee.html](http://docplayer.fr/30743934-Malika-mokeddem-invente-une-langue-nomade-au-coeur-de-la-mediterranee.html) ; Y. Helm, *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*, [dans :] *Idem* (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 270.

18 J. Madelain, *L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983, p. 73.

trajectoire de la narratrice qui baigne dans le manque affectif depuis l'enfance et donne également à lire une représentation symbolique de la mer/mère :

Je touche la plage tétanisée par l'effort et la joie. Je me renverse sur le dos, me laisse aller. Jean-Louis vient m'enlacer. Les vagues mourantes lèchent nos corps. Le ressac creuse le sable sous nos reins. Je regarde le bateau au loin et dis à Jean-Louis : « Ça y est, j'ai traversé la mère ! ». Il ne sait pas que je pense mère à la place de mer. (MH, 117)

La mer procure à la narratrice une expérience nouvelle et exceptionnelle, celle du corps et celle des sentiments qui lui sont liés. Elle dévoile, à travers ses propos, son lien avec l'espace de la mer qui représente fidèlement son lien avec sa mère. En outre, le rapport entre l'espace de la mer et la mère peut alors être induit implicitement : l'eau remplace l'affection recherchée depuis l'enfance. La mer offre à la narratrice la joie, la tendresse et la paix dont elle a été privée :

Depuis dix-sept ans, je passe tous mes étés en mer [...]. Du reste en bateau, dès que la côte disparaît à l'horizon, on se sent au bout du monde. C'est ce que j'aime. Le bout du monde vite atteint. La fatigue, les tracas de la terre vite éteints par la plénitude de la mer. [...] Au matin, se jeter à l'eau les yeux encore ensommeillés, prendre le petit déjeuner au chant des cigales, face à un panorama de garrigues. Écrire le désert sur le lit de la mer... [...] Maintenant, je la connais tellement cette mer... (MH, 95)

La narratrice traduit ici sa relation avec cet espace naturel. Grâce à la traversée tant attendue, elle réussit à s'éloigner de sa famille, de son pays et à s'octroyer une grande marge de liberté sur l'autre rive, en France : « L'été suivant, c'est enfin la traversée. [...] dès l'ancre jetée, je me perche sur le pont pour évaluer la distance qui me sépare de la langue de sable » (MH, 117). L'espace de la mer assure donc à la narratrice une autre manière d'exister dans la mesure où, dès qu'elle franchit son seuil, elle se sent en sécurité et en liberté :

« Je plonge, essaie de dompter la crainte et la jubilation, m'applique à coordonner mes mouvements » (MH, 117). La mer l'aide de ce fait à retrouver l'équilibre de son corps. Et c'est ainsi que la représentation donnée par la narratrice donne à voir une similitude avec la mère qui assiste son petit enfant et l'aide à garder son équilibre afin d'arriver à faire ses premiers pas. La traversée de la mer occupe la narratrice jusqu'au bout, elle la vit intensément et comme une enfant, elle s'applique à apprendre comment affronter les agitations de cet espace. Or, c'est sans crainte qu'elle plonge et tente de se familiariser avec tous ses mouvements et d'apprendre à apprivoiser l'agitation de l'eau.

La traversée procure à la narratrice la conquête de la Méditerranée. Ce déplacement à « travers » l'eau lui offre, grâce à la connaissance de la mer, le chemin du transfert. C'est ainsi qu'elle vit l'expérience de façon double : elle est à la fois renaissance et initiation. La narratrice passe par de nombreuses épreuves afin de pouvoir renaître. Par la traversée de la mer/mère, elle se détache non seulement de sa mère, de l'enfance, pour grandir, mais surtout du milieu d'origine qui, d'après elle, est défavorable et hostile.

Dans le texte de Mokeddem, le corps de la femme se libère grâce à son association avec les éléments de l'espace (la dune et la mer). La dune, ce que nous avons déjà démontré plus haut, remplace le plus souvent le giron de la mère et peut également être le symbole de l'amante. Le recours à la mer chez l'auteure est allusif et métaphorique puisqu'il symbolise son lien avec la mère. La mer constitue donc pour les personnages un lieu de protection par excellence, un lieu-refuge à l'âge adulte qui compense les failles affectives et panser les blessures lors des malaises et des dépressions, car leurs

véritables mères les ont rejetés alors que l'eau les a plutôt menés vers un ailleurs plus prometteur et surtout protecteur.

Toutefois, l'auteure qui tente d'unir le cosmos, l'humain et la matière, dans l'espace de ses romans, crée une sorte d'écriture qui chamboule l'ordre des éléments et les métamorphose. Cette écriture est celle de la symbiose entre le corps de la femme et la matière. Une écriture qui fait disparaître toutes les frontières entre des composantes en apparence incompatibles mais merveilleusement fusionnelles.

### *Symbiose : espace-corps, être-matières*

Mokeddem, dans ses romans, au moyen de l'imaginaire et de la rêverie mais aussi par les procédés stylistiques, spécialement la métaphore, la comparaison et la personnification, efface toutes les limites et organise son texte autour d'une union entre l'animal, le végétal, le métal d'une part, l'humain et l'espace naturel d'autre part. Dire les personnages en les décrivant tout en utilisant des images qui relèvent de l'espace naturel ou inversement est une technique fréquente chez elle.

Lorsqu'on lit l'écriture de l'auteure, il semble parfois difficile de discerner ou de limiter les frontières entre les êtres et les éléments de la nature. En effet, un vocabulaire propre au registre métallique symbolisant un être humain ou un espace humanisé est largement utilisé. Ainsi, Leïla dans *Les Hommes qui marchent* lorsqu'elle décrit Estelle, la Française et l'amie de sa tante, fait allusion à « une poudre d'or » pour qualifier la couleur de ses yeux :

Estelle était une femme splendide. Peut-être bien la plus belle des femmes que Leïla connaissait. La peau mate de son visage était rehaussée par de grands yeux verts que le soleil irisait d'une poudre d'or. Splendide, son corps l'était aussi. (LHQM, 180)

Cette complicité entre le soleil élément de la nature et l'or qui est un métal précieux donne aux yeux de la femme une couleur des plus rares. Cette comparaison souligne la beauté de la femme et de son corps. Dans la fiction de l'auteure, le métallique est utilisé également pour mettre en valeur la beauté de la nature qui devient par la force des choses semblable à une belle femme. C'est ainsi que des bijoux et des pierres précieuses ornent l'espace naturel et lui rajoute une beauté exceptionnelle :

À mi-hauteur de la dune de front, émergeaient des rocailles d'un ocre soutenu qui paraient le mordoré du sable comme une ceinture de corail. Au sommet, une crête rocheuse blanche, creusée de cavernes, tel un diadème couronnant les rondeurs voluptueuses de la dune. (LHQM, 78)

Si l'écriture de Mokeddem brise les frontières entre l'être humain et les éléments du cosmos, la fusion entre les êtres et les matières est très parlante dans *Le Siècle des sauterelles*. Yasmine, parmi les principaux personnages du roman, introduit cette brisure dans une description des plus éloquentes, et témoigne d'une fusion parfaite entre le vent et elle :

Yasmine tanguet et chavire au délire d'Éole, douce sensation. Elle n'est plus qu'une incandescence emportée par les lames du vent dans une nuit stridente. Yasmine entonne une complainte. Exhumés, allumés, les mots. Oiseaux de pourpre, de jade, de turquoise, oiseaux de lumière or et argent, hiboux des ténèbres, messagers du rêve, tous les mots dits cessent d'être maudits et prennent leur envol, libérés par l'amant de ses dunes. Chant jubilé de la délivrance. Chant seconde naissance. (LSDS, 272)

Le vent, dans l'extrait, revêt plusieurs aspects. Il est en premier lieu désigné par le nom du dieu du vent de la mythologie grecque, avec tout son pouvoir et sa puissance sur la nature et les êtres. Il est également, en raison de l'agitation qui le caractérise, un symbole

d'instabilité et de mouvement. Il s'agit dans cet extrait aussi de sa force élémentaire qui donne symboliquement du courage à l'être pour recommencer à chaque fois. Le vent est ici synonyme de souffle et, par conséquent, de l'esprit ou de l'âme. Yasmine, qui épouse parfaitement les mouvements du vent et vit intensément cette « douce sensation », se libère de son mutisme, qui a duré des années, et s'exprime. Son corps s'offre ainsi à « l'amant des dunes »<sup>19</sup> et le suit volontairement. Le vent, élément primordial, devient une source d'inspiration double pour l'auteure qui décrit l'état d'esprit de Yasmine à sa rencontre et également pour celle-ci qui traduit ses sensations une fois emportée par les lames d'Éole. Son corps vibre et se relate facilement à travers des mots lumineux, même s'ils avaient été étouffés pendant une longue période. Ces mots sont comparés à des oiseaux de différentes couleurs métalliques : pourpre, jade, turquoise, or et argent, qui s'envolent grâce au vent.

Cette fusion du corporel, de l'animal, de la matière et de la nature est célébration de la renaissance de l'être. D'ailleurs, un lien affectif entre Yasmine et le vent ainsi que tous les éléments de la nature précités s'établit jusqu'à la libération des mouvements et de la parole du corps. Le vent, repris ici comme élément mythique, représente également cet aspect lié à la délivrance de la parole, la parole poétique comparée à celle des messagers. Yasmine se dit et libère sa parole poétique en lui

---

<sup>19</sup> Expression empruntée à l'auteure Malika Mokeddem. Elle est employée par Yasmine, l'un des personnages principaux du roman *Le siècle des sauterelles* à la page 272. Le passage contenant l'expression a été analysé dans le volet *Symbiose : espace-corps, être-matières* du présent article : « [...], tous les mots dits cessent d'être maudits et prennent leur envol, libérés par l'amant de ses dunes. Chant jubilé de la délivrance. Chant seconde naissance. (*LSDS*, 272).

donnant un caractère béni et sacré : « tous les mots dits cessent d'être maudits ». Les références aux éléments de la nature introduites dans la fiction de Mokeddem sont importantes pour traduire leur lien solide avec les vivants. En effet, dans *Les Hommes qui marchent*, l'auteure parle d'une « concorde inhabituelle » entre les différents éléments de la nature :

C'était un jour où les palmiers, lavés de leur poussière grâce aux averses éclairs vite bousculées par un soleil éclatant, [...] pour fêter cette grâce du ciel, pour fêter la pluie, ils avaient sorti leurs fruits, minuscules perles de jade en grappes. [...] Alors que le soleil [...] se faisant caressant. [...] Alors que la dune troquait la robe des lumières de cendre contre un velours orangé [...]. Alors que l'air se saturait des parfums des rares herbes en fleurs. Filles d'une pluie. Alors qu'en une concorde inhabituelle, la terre, l'air, le palmier et la dune avaient décidé, [...] de s'offrir un petit printemps. Plaisir interdit. Alors que la nature faisait la fête, Zohra s'éteignit sans bruit. (*LHQM*, 299).

L'extrait donne à lire une description qui fait croire qu'on n'est pas dans un espace romanesque, car le terme « concorde » introduit l'imaginaire dans une représentation loin de l'espace-temps fictif. Ainsi, nous imaginons le bruit de la pluie qui tombe, mêlé aux différents changements de la nature. Celle-ci semble être vivante et heureuse, tel un être humain exhibant toute sa beauté. Un soleil caressant magnifie le bonheur et la joie de la vie. Mais à travers cette représentation « magnifiée » de la nature, il est juste question d'introduire d'une manière symbolique la mort de Zohra, la grand-mère de Leïla, qui s'éteint alors que la nature vit et fait la fête. C'est également à travers cette alliance entre les différents éléments de la nature déjà évoquée : le palmier et les fleurs, l'eau, la terre et la dune qu'il est question de dire la métaphore de la naissance, de la vie et de la mort.

Pour tenter de conclure, nous dirons que le passage du personnage coupé de la famille au personnage fusionnel avec la nature est une aspiration spirituelle qui se nourrit au fil des années. Mais celle-ci ne relève pas de l'ordre du sacré dans le contexte mokeddemien, elle est plutôt une expérience ressentie, présente et qui est intrinsèquement liée au besoin des êtres. Elle relève donc de l'ordre psychologique et sa mise en fiction rime avec la création d'un univers où l'espace naturel intervient pour combler et pallier les failles affectives de la réalité et de l'entourage. Un imaginaire heureux est utilisé pour créer autrement des espaces capables de « sauver », de cajoler et de bercer pour dire ainsi que la nature est une mère. La fiction de l'auteure expose, en mettant en scène le parcours de ses personnages, un chemin individuel, intime même, mais qui s'inscrit dans divers cadres et normes qui, en fonction de la circonstance et de l'espace naturel, guident la vie de ses personnages-femmes.

L'écriture de la métamorphose chez Malika Mokeddem expose une fusion entre les êtres et la matière, leurs rapports étroits et leur intimité. Il s'agit d'une mise en scène d'un corps féminin/naturel qui se présente, à chaque fois, différemment. La métaphorisation de la dune, substitut du giron maternel, et la mer en tant que mère, que nous avons analysée, est récurrente dans les romans étudiés. À chaque moment de détresse et de dégradation de son moi, le personnage féminin de Mokeddem se tourne, dans l'enfance vers la dune et à l'âge adulte vers l'étendue d'eau pour se protéger ou se consoler. L'espace désertique et l'espace aquatique sont tous les deux un corps maternel accueillant. Ces deux lieux jouent le rôle d'un support affectif sans précédent, un lieu qui apaise les personnages désespérés pour qu'ils repartent, après chaque

peine, affronter les tracasseries de la vie. Le monde intérieur des personnages féminins et l'espace naturel ambiant sont tellement interchangeables que la description de l'espace est largement suffisante pour nous renseigner sur ce que ressentent les petites filles ou même les jeunes femmes dans les romans. Cette technique d'écriture met en exergue la condition de ces personnages à un moment donné du récit.

Dans les romans étudiés, les liens semblent tellement étroits entre les êtres et la nature que nous avons parfois la nette impression qu'il n'existe aucune frontière entre eux. Celle-ci s'évapore pour donner naissance à une véritable fusion entre les éléments. Nous avons également constaté que le recours au registre métallique sert beaucoup l'auteure pour décrire l'humain. Et lorsque les métaux ne suffisent plus pour parler de lui, elle opte pour d'autres éléments du cosmos pour témoigner à plus d'un titre de la symbiose entre l'homme et la nature.

Date de réception de l'article : 01.10.2022

Date d'acceptation de l'article : 03.03.2022

## bibliographie

- Bachelard G., *L'eau et les rêves*, Paris, J. Cortis, 1968.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961.
- Bouvet R., *Pages de sable : essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 2006.
- Chebel M., *Le livre des séductions*, Paris, Lieu Commun, 1986.
- Madelain J., *L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.
- Mokeddem M., *Les Hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1990.
- Mokeddem M., *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, 1992.
- Mokeddem M., *La transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003.
- Mokeddem M., *Mes hommes*, Alger, Sédia, 2006.
- Vignola G., « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », [dans :] *Cygne noir*, 2017, n° 5.
- Wunenburger J. J., « Gaston Bachelard : poétique des images », [dans :] Q. Molinier (dir.), *La pensée de Gaston Bachelard*, Implications philosophiques, juin 2012, <http://www.implications-philosophiques.org/>.

## abstract

### *Malika Mokeddem's writing: a writing of metamorphosis*

The reader attentive to the novels of Malika Mokeddem cannot fail to spot the impressive link between humans and nature. The author's fiction creates its own laws and invents a universe where language is no longer used as a means of description but as a tool to symbolically say a fusion between its different elements. The space of the dune amply brushed in the novels has captured our attention since it metamorphoses and changes status: sometimes affective/maternal, sometimes seductive. As for the symbolically painted sea, has an emotional dimension since it has often been synonymous with substitute for the absent mother.

We will try, in this article, to highlight a writing in metamorphosis and to understand its different manifestations through the analysis of the explicit and implicit words of the author in her stories. The use of Bachelard's work will therefore be of great support to explore the proposed avenues.

## keywords

dune, writing, sea, metamorphosis,  
Malika Mokeddem

## mots-clés

dune, écriture, mer, métamorphose,  
Malika Mokeddem

## souad atoui-labidi

Souad Atoui-Labidi est Maître de Conférences A habilitée à Diriger les Recherches à l'Université Mohamed Boudiaf de M'Sila en Algérie ; elle y est membre du laboratoire de recherche sur La Poétique Algérienne. Elle travaille sur les littératures générales et comparées. Elle s'intéresse à la littérature algérienne des années 90 avec un intérêt particulier pour l'œuvre de Malika Mokeddem. Elle a à son actif plusieurs participations à des manifestations scientifiques en Algérie et à l'international. Parmi ses récentes publications : *L'ablation de Tahar Ben Jelloun Une écriture de la maladie et de ses cures*, [dans :] Ouvrage collectif, « Literatura e ciência. Dialogos multidisciplinares II », Université d'Aberta, Portugal, *Sciencia e cultura*, n°11, 2021.  
ORCID : 0000-0001-7928-1113

## PRZEMYSŁAW SZCZUR

Université pédagogique de Cracovie

### *La Comtesse polonaise* de Michel Dieudonné : essai de lecture hypertextuelle et transfictionnelle du personnage de Pauliska<sup>1</sup>

Michel Dieudonné est un historien et dramaturge belge francophone contemporain<sup>2</sup>, auteur, entre autres, d'une pièce de théâtre intitulée *La Comtesse polonaise*, publiée en 1992 et ayant connu plusieurs rééditions (1993, 1994, 1996), et même une nouvelle version (2003, 2005). Dans la « Préface » qui précède le texte, l'auteur avoue que l'intrigue de la pièce a été influencée par un modèle hypotextuel précis : *Pauliska ou la Perversité moderne. Mémoires récents d'une Polonaise* de Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr (1798) qu'il qualifie de « roman gothique post-révolutionnaire »<sup>3</sup>. Un hypotexte romanesque ayant abouti à un hypertexte dramatique, *La Comtesse polonaise* s'affiche donc d'emblée comme un exemple de « dramatisation d'un texte narratif »<sup>4</sup>. Puisque les titres des deux œuvres mettent en avant leurs héroïnes, je souhaiterais ici examiner les relations entre la protagoniste éponyme du roman de Révéroni et sa réincarnation dramatique

---

<sup>1</sup> Le présent article est le fruit d'un projet cofinancé par l'Agence nationale polonaise pour les échanges universitaires (the project is co-financed by the Polish National Agency for Academic Exchange).

<sup>2</sup> H. Bokhorst, « Michel Dieudonné... Bruxellois non peut-être "Comme un chirurgien qui dissèque un ortel" », [dans :] *Le Soir*, le 21 décembre 1998, [https://www.lesoir.be/art/michel-dieudonne-bruxellois-non-peut-etre-comme-un-chir\\_t-19981221-Z0G5L2.html](https://www.lesoir.be/art/michel-dieudonne-bruxellois-non-peut-etre-comme-un-chir_t-19981221-Z0G5L2.html).

<sup>3</sup> M. Dieudonné, *La Comtesse polonaise*, Bruxelles, Cléomadès, 1996, p. 9.

<sup>4</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 396.

chez Dieudonné. Dans mon analyse, je ferai appel à une double perspective, inspirée des notions d'hypertextualité de Gérard Genette et de transfictionnalité de Richard Saint-Gelais. J'analyserai donc la Pauliska de Dieudonné par le biais de ses rapports avec son modèle hypotextuel romanesque. Dans la mesure où il s'agira d'étudier des personnages, certaines notions forgées par Philippe Hamon ou Vincent Jouve s'avéreront également utiles.

Il faut commencer par poser la question de l'identité des héroïnes éponymes des deux œuvres. Il existe bien une identité onomastique entre elles, pourtant, elle n'est pas complète. Les deux se nomment Pauliska, mais chez Dieudonné, la protagoniste porte également le prénom d'Éva. Comme dans toute relation hypertextuelle et transfictionnelle, nous avons ici affaire à une combinaison entre identité et altérité. Selon Richard Saint-Gelais, dans le cas des personnages transfictionnels, « L'identité [...] est contaminée par une part d'altérité [...] qui ne suffit normalement pas pour que l'on parle d'un personnage distinct [...] mais travaille l'identité de l'intérieur »<sup>4</sup>. Il y a donc à la fois une ressemblance et une dissemblance entre la Pauliska de Révéroni et sa « réplique transfictionnelle »<sup>5</sup> chez Dieudonné. Si réplique il y a, celle-ci n'est pas parfaite et ne peut l'être, sinon la réécriture du personnage perdrait tout intérêt. Dans la « Préface », Michel Dieudonné parle bien d'« influence »<sup>6</sup> de *Pauliska* sur son œuvre et non d'imitation. Tenant compte de cette dialectique de l'identité et de l'altérité, l'analyse qui suit oscillera entre les modifications que le personnage originel

---

4 R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 59.

5 *Ibidem*, p. 60.

6 M. Dieudonné, *La Comtesse polonaise*, *op. cit.*, p. 9.

subit dans l'hypertexte et les similarités qui demeurent.

La première modification hypertextuelle importante se situe au niveau du paratexte, mais elle s'inscrit dans une stratégie textuelle plus large. Les deux intitulés mettent en avant l'héroïne, mais à chaque fois de manière différente. Le nom de Pauliska, qui sert de titre au roman de Révéroni, malgré sa consonnance avec l'appellation de son pays d'origine (« *Polska* », en polonais), ne fait pas directement référence à l'appartenance nationale de l'héroïne. Celle-ci apparaît seulement dans le sous-titre : *Mémoires récents d'une Polonaise*. En revanche, Dieudonné met en avant, dès le titre, à la fois la classe sociale et la nationalité de sa protagoniste. À cette mise en valeur de la polonité dans l'intitulé du drame s'ajoute un traitement beaucoup plus informé des réalités polonaises. Chez Révéroni, la polonité de l'univers diégétique a un caractère plutôt métonymique que strictement référentiel. Concernant les personnages, la métonymie en question possède un aspect onomastique, par exemple les prénoms ou noms des protagonistes polonais se terminent souvent en « ska » (Pauliska) ou « ski » (Edvinski, Danauski), et présentent ainsi une certaine ressemblance avec l'anthroponymie polonaise, sans pouvoir être qualifiés de vraisemblables (par exemple, « Pauliska » et « Edvinski » sont parfaitement invraisemblables en tant que prénoms<sup>7</sup>). Dieudonné, historien de formation, est beaucoup plus

---

7 M. Tomaszewski prétend que « Pauliska » est un patronyme, mais la façon dont cette étiquette est utilisée dans le roman (par exemple, son amoureux s'adresse à l'héroïne en disant : « ma chère Pauliska ») me semble contredire cette interprétation. Cf. M. Tomaszewski, « Entre histoire et littérature : interactions et figures de l'imaginaire. Quelques visions de la Pologne chez les romanciers français du XVIII<sup>e</sup> siècle », [dans :] A. Marès (dir.), *La France et l'Europe centrale. Médiateurs et médiations*, Paris, Institut d'études slaves, 2015, p. 259.

respectueux des réalités polonaises (et historiques en général), y compris dans ses pratiques onomastiques. À titre d'exemple, l'amoureux d'Éva Pauliska, Jan Potocki, est l'homonyme de l'auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Parmi les personnages apparaît aussi le général Tadeusz Kościuszko (orthographié sans signes diacritiques), figure historique. Celui-ci fait également partie du personnel romanesque chez Révéroni, mais son nom y est orthographié « Kockziusko »<sup>8</sup>, et cette orthographe modifiée (la modification fût-elle involontaire) souligne qu'il s'agit bien d'une transposition fictive du Kościuszko historique, assez peu soucieuse des réalités – y compris orthographiques – polonaises.

Une autre modification de poids, que j'ai déjà signalée en introduction, tient à la transmodalisation intermodale effectuée par Dieudonné, c'est-à-dire une « modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte » ou, plus précisément, « passage d'un mode à l'autre »<sup>9</sup>. Le passage du narratif au dramatique entraîne un changement de statut de Pauliska : d'héroïne-narratrice chez Révéroni, elle devient simple personnage. Il est vrai que, dans le roman, elle n'est pas la seule narratrice puisque d'autres protagonistes (Ernest Pradislas, Edvinski) prennent la parole dans les récits enchâssés. Mais elle y occupe quand même une position privilégiée en tant que narratrice première. Dans le drame, elle garde son rôle central dans l'intrigue, pourtant, elle n'a plus cette position surplombante que lui conférait la maîtrise de la narration. Sur le plan énonciatif, son « importance hiérarchique »<sup>10</sup>

---

8 [J.-A. Révéroni Saint-Cyr], *Pauliska ou la Perversité moderne*, Paris, Lemierre, An VI [1798], t. 1, p. 119.

9 G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 395-396.

10 V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 92.

diminue. Nous perdons également cet accès direct à sa vie intérieure que nous offrait la narration autodiégétique du roman ; dans le drame, cette vie psychique ne peut plus être reconstituée qu'à travers ses répliques ou déduite de ses comportements. Il en résulte un certain aplatissement du personnage dans la mesure où la part de caractérisation interne se trouve réduite. Par conséquent, « la qualification différentielle »<sup>11</sup> du personnage y est moins développée, en comparaison de son modèle hypotextuel. L'accumulation de ces procédés de dévalorisation textuelle de l'héroïne fait que l'on peut voir la transformation qu'elle subit comme une sorte de déclassement.

Cette déchéance énonciative et qualificative de Pauliska, due à la transmodalisation, n'est pourtant pas absolue. Il y a des procédés qui la relativisent. À titre d'exemple, certains épisodes sont repris dans l'hypertexte au bénéfice de la seule héroïne. Dans *La Comtesse polonaise*, c'est Pauliska qui est la victime de la secte des Androphobes, équivalent de celle des Misantrophiles chez Révéroni, dont les membres s'y acharnaient sur Ernest Pradislas. La « distribution différentielle », ce « mode d'accentuation purement quantitatif »<sup>12</sup>, joue en l'occurrence en faveur de l'héroïne, augmentant sa fréquence d'apparition dans l'intrigue. Cette distribution modifiée compense partiellement la chute dans la hiérarchie énonciative des personnages et la qualification réduite, évoquées précédemment. Le même effet est obtenu par la disparition de certains personnages, surtout d'Edvinski, fils de Pauliska, qui jouait un rôle important à la fois dans l'intrigue et la narration romanesques, en apparaissant dans de nombreux épisodes

---

11 P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », [dans :] *Littérature*, 1972, n° 6, p. 90.

12 *Ibidem*, p. 91.

et en assumant la fonction de narrateur second. Ce qui s'avère donc important, c'est la place relative qu'occupe l'héroïne dans le système des personnages. Dans la mesure où celui-ci est moins développé dans le drame, le statut de Pauliska s'y trouve automatiquement rehaussé car elle est placée dans une situation de moindre concurrence avec les autres figures. Il est vrai que Dieudonné introduit aussi des personnages qui n'existaient pas chez Révéroni, mais leur rôle dans l'intrigue est somme toute réduit. Et même lorsque ce sont des protagonistes un peu plus présents, comme Casanova et Giuseppe Balsamo, ils servent surtout de faire-valoir à l'héroïne. Ainsi, sur le plan symbolique, ces derniers sont censés incarner le XVIII<sup>e</sup> siècle finissant alors que Pauliska personnifie l'avenir. Par contraste avec eux, elle se trouve donc symboliquement valorisée.

S'agissant justement du symbolisme des deux incarnations de Pauliska, il est globalement similaire. Dès qu'elles quittent leur patrie, les protagonistes se trouvent en proie à toutes sortes de malheurs et sont à plusieurs reprises séquestrées par des scélérats. Dans la mesure où l'action du roman et du drame se passe à l'époque où la Pologne perd son indépendance, l'histoire de ces héroïnes que des étrangers soumettent à leur volonté peut symboliquement renvoyer à celle de leur patrie dont ses voisins se partagent le territoire, en 1772, 1793 et 1795. Comme leur pays d'origine, elles se trouvent privées de liberté. Cette dimension symbolique du personnage de Pauliska est particulièrement accentuée chez Dieudonné. La première scène du drame se passe sous les remparts de Cracovie où le général Kościuszko harangue ses troupes qui se battent contre les Russes. C'est justement Kościuszko qui charge l'un de ses officiers, Jan Potocki, qu'il envoie chercher de l'aide en France, de mener Éva Pauliska, fille

de l'un de ses ministres, vers un refuge. Chez Révéroni, l'héroïne fuit la vengeance des Russes qu'elle a osé affronter. Les deux protagonistes sont de ferventes patriotes. Leur dimension symbolique est liée à leur participation à l'Histoire. Toutefois, celle-ci constitue plutôt le point de départ de leurs histoires respectives qu'une détermination fondamentale de l'action. Les événements historiques sont assez brièvement évoqués et influencent les destins des héroïnes sans pour autant servir de matrice aux intrigues. Cependant, dans *La Comtesse polonaise*, cette influence est un peu plus grande, l'héroïne étant mêlée à plusieurs épisodes historiques (par exemple, elle participe aux activités d'un groupement contre-révolutionnaire à Paris et rencontre même Robespierre).

Au-delà de la dimension symbolique des protagonistes, les similitudes entre les deux Pauliska se situent avant tout au niveau de la « prédésignation conventionnelle »<sup>13</sup> des personnages. Dans *La Comtesse polonaise*, ce sont surtout plusieurs éléments du schéma générique du roman noir, dont *Pauliska* est l'un des meilleurs exemples français, qui sont sauvegardés. Michel Raimond a ainsi succinctement défini ce modèle : « le roman noir est le roman de la persécution. Le ressort de l'intérêt tient aux rapports du scélérat et de sa victime. Le héros, l'héroïne, le scélérat et le protecteur en constituent les personnages essentiels »<sup>14</sup>. Comme on le voit, un personnel romanesque codifié (et manichéen) tient une place centrale parmi les conventions du roman noir. Il existe aussi un genre dramatique qui partage nombre de ses éléments constitutifs avec ce

---

13 *Ibidem*, p. 93.

14 M. Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 9.

dernier, c'est le mélodrame<sup>15</sup>. Michel Dieudonné est visiblement parfaitement conscient de cette parenté car, dans une nouvelle version de son texte, il l'a signalée, en changeant le sous-titre en « mélodrame historique ». Aussi bien l'intrigue de *Pauliska* que celle de *La Comtesse polonaise* obéissent au schéma de la persécution et font appel à des « épisodes frénétiques »<sup>16</sup> typiques du genre gothique, comme les « enlèvements, séquestrations, viols, tortures morales et physiques, crimes, phénomènes surnaturels, tempêtes... »<sup>17</sup>. Après avoir quitté leur patrie au moment de l'invasion russe, les deux Pauliska sont séparées de leurs amoureux et vivent en exil toutes sortes de mésaventures. Les deux incarnations du personnage sont donc constamment placées en situation de victimes, seuls leurs persécuteurs et protecteurs changent quelque peu, tout en assumant les mêmes fonctions diégétiques. Les personnels romanesque et dramatique sont soumis au même schéma manichéen. Le baron d'Olnitz, qui séquestre Pauliska chez Révéroni, devient von Alma chez Dieudonné. Ernest Pradislas, l'amoureux de l'héroïne, se transforme en Jan Potocki. La secte<sup>18</sup> des Misanthropiles devient celle des Androphobes. Giuseppe Balsamo est une nouvelle incarnation de Salviani, le savant diabolique. Les étiquettes et certains traits des personnages changent, en revanche, leurs rôles actantiels restent globalement les mêmes. Dans la

---

15 Cf. A. Gliouer, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009, p. 53-57.

16 C. Becker, J.-L. Cabanès, *Le Roman au XIX<sup>e</sup> siècle. L'Explosion du genre*, Paris, Bréal, 2001, p. 15.

17 *Ibidem*.

18 C'est également l'un des motifs thématiques traditionnels du roman noir. Cf. R. Virolle, « Vie et survie du roman noir », [dans :] P. Abraham, R. Desné (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, 1972, Éditions sociales, t. 4, vol. 1, p. 143.

mesure où, conformément à la remarque de Genette, la dramatisation entraîne « la nécessité de resserrer la durée de l'action »<sup>19</sup>, tout en obéissant au même schéma, l'intrigue de *La Comtesse polonaise* est moins complexe que celle de *Pauliska*, et comporte moins d'épisodes. Le destin de Pauliska y est différent dans le détail, mais son cours général reste similaire, étant fait d'une alternance d'emprisonnements et de libérations quasi miraculeuses, de dangers courus et de leur dissipation *in extremis*.

D'autres composantes génériques typiques du roman noir se retrouvent également dans les deux œuvres, influençant la construction des personnages. Elles sont notamment de nature spatio-temporelle. Dans les deux cas, l'action commence au moment de l'invasion russe de la Pologne après le deuxième partage et de l'insurrection de Kościuszko (1794). Dans *La Comtesse polonaise* est aussi évoqué Thermidor, cet événement clé de la Révolution française qui a eu lieu parallèlement à la révolte polonaise. Le cadre temporel reste donc à peu près le même, à cette nuance près que, dans *Pauliska*, il est plus difficile à circonscrire, les références à l'Histoire y étant moins explicites. Les espaces dans lesquels se retrouve Pauliska dans les deux œuvres se ressemblent aussi. Le roman noir « se déroule toujours dans les mêmes lieux : ruines de vieux châteaux, souterrains, cachots, oubliettes, cimetières... »<sup>20</sup>. En plus des châteaux, ce sont des espaces souterrains et carcéraux qui reviennent avec une fréquence particulière aussi bien chez Révéroni que chez Dieudonné. Dans *Pauliska*, des Polonais fuyant les Russes se cachent dans une grotte et l'héroïne est aussi emprisonnée dans un souterrain à Buda et dans les

---

19 G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 397.

20 C. Becker, J.-L. Cabanès, *Le Roman au XIX<sup>e</sup> siècle. L'Explosion du genre*, op. cit., p. 15.

geôles du château Saint-Ange à Rome. Dans *La Comtesse polonaise*, les Androphobes ont leur siège dans une caverne dans le Jura et des émigrés polonais ayant rejoint la France se cachent avec des contre-révolutionnaires dans les catacombes de Paris. Si, chez Révéroni, les souterrains recèlent une ambivalence, oscillant entre refuge et prison, et renouant avec la dualité traditionnelle de ce genre de lieu<sup>21</sup>, chez Dieudonné, ils semblent surtout connoter la marginalité sociale et politique, en accord avec l'ancrage plus réaliste de la pièce. Du point de vue de la réécriture du personnage, il faut s'interroger sur le rapport que Pauliska entretient avec ces espaces. Dans les deux textes, ces derniers sont inséparables des expériences d'errance que vit l'héroïne émigrée et des dangers qu'elle court. Les descentes qu'elle y effectue peuvent être interprétées symboliquement, comme épreuves à la fois douloureuses et formatrices.

Un autre exemple de composantes génériques communes à l'hypo- et l'hypertexte est une rhétorique similaire qui apparaît dans la bouche de la Pauliska-narratrice et dans celle de la Pauliska-héroïne dramatique. Leurs identités linguistiques se recouvrent largement, les deux faisant appel à une phraséologie fortement sentimentale et exaltée, comme il sied à toute bonne héroïne de roman noir ou de mélodrame, parangon de vertu persécutée. Pauliska, aussi bien en tant que narratrice qu'en tant qu'héroïne, prend souvent pour sujet les émotions fortes qu'elle éprouve, conformément à la rhétorique gothique ou mélodramatique qui fait volontiers état d'affects extrêmes. Cette rhétorique exclamative régit de nombreux fragments du roman de Révéroni, comme nombre de dialogues de la pièce de Dieudonné.

---

21 Cf. D. Zając, « Gothic Underground : Reading Caves, Pits and Dungeons. The Example of Charles Brockden Brown's *Wieland* », [dans:] *Źródła humanistyki europejskiej*, 2011, vol. 3, p. 224-225.

La « prédésignation conventionnelle » du personnage n'est pourtant pas constante dans *La Comtesse polonaise*. Si le schéma général de l'intrigue reste préservé dans le drame, Michel Dieudonné apporte quand même à ce canevas quelques modifications. C'est surtout le dénouement des deux intrigues qui n'est pas le même. Le drame de Dieudonné ne constitue pas une adaptation du roman de Révéroni mais une « version concurrente » ou « contrefictionnelle », c'est-à-dire une « révision de l'histoire originale »<sup>22</sup>. Malgré les similitudes constatées, on a également affaire, dans *La Comtesse polonaise*, à une « transformation pragmatique », c'est-à-dire une certaine « modification du cours même de l'action »<sup>23</sup>. Les dernières scènes (comme une grande partie de celles qui précèdent) correspondent à des épisodes absents du roman. Elles sont particulièrement significatives car elles entraînent un changement de modèle générique. Avec celui-ci, c'est la « prédésignation conventionnelle » du personnage qui se modifie aussi. Le sous-titre – « drame utopiste » – introduisait déjà cet horizon d'attente générique qui se réalise avant tout dans le dénouement. Il est vrai que les dernières phrases de *Pauliska*, où l'héroïne mentionne son mariage avec Ernest et sa vie en « épouse chérie »<sup>24</sup> et « mère fortunée »<sup>25</sup>, à Lausanne, « au sein de l'aisance et de la paix »<sup>26</sup>, recèlent aussi des accents utopiques, mais, dans *La Comtesse polonaise*, il s'agit d'une utopie politique à part entière. Éva et son

---

22 R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, op. cit., p. 166-168.

23 G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, op. cit., p. 442.

24 [J.-A. Révéroni Saint-Cyr], *Pauliska ou la Perversité moderne*, Paris, Lemierre, An VI [1798], t. 2, p. 221

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

ami, Jan Potocki, se transforment donc en utopistes. Ils posent les termes de leur utopie notamment dans un dialogue avec Lorenza, un double d'Éva, persécutée comme elle :

Potocki.

La Pologne luttera jusqu'à la mort.

Éva.

La Pologne luttera jusqu'à la vie.

Potocki.

Aujourd'hui l'espérance !

Éva.

Demain la liberté !

[...]

Le monde doit mourir. Le monde doit renaître. La Pologne doit renaître. Tu dois renaître. Libres !

Lorenza.

Libre ? Que mon persécuter ne vous entende pas !

[...]

Potocki.

Chaque nation doit s'affranchir de son bourreau. Chaque être doit se libérer de son tyran.

Éva.

La liberté n'existe qu'universelle.<sup>27</sup>

Dans cette utopie se trouvent liées la libération individuelle, celle des femmes persécutées, Lorenza et Éva, et la libération nationale, celle de la Pologne.

Dans le dernier acte du drame, portant un titre utopiste par excellence, à savoir « Nouveaux mondes », les contours du projet utopique d'Éva et de Jan se trouvent encore davantage précisés. Mais on y voit d'abord Giuseppe Balsamo discuter avec Casanova du siècle qui s'achève et de la persécution par ce premier de Lorenza. Ensuite, Éva et Jan descendent du ciel dans un aérostat pour arracher la malheureuse des griffes de son persécuter, mais la nature elle-même s'en charge car la

---

27 M. Dieudonné, *La Comtesse polonaise*, op. cit., p. 60-62.

foudre le terrasse, après quoi Lorenza sombre dans la folie. Dans l'avant-dernière scène, Éva et Jan rejouent encore leur rôle d'utopistes. Potocki y dit notamment : « Le Polonais ou l'Indien d'Amérique nous invitent, nous réclament. Délivré des faux dieux, des faux maîtres, le monde attend sa république universelle », ce à quoi Éva ajoute entre autres : « Il n'est d'années, il n'est de jours qui nous rapprochent du paradis resuscité ! »<sup>28</sup>. Dans la dernière scène, ils s'envolent vers le ciel dans leur aérostat.

Aussi bien les propos tournés vers le futur, dans lesquels ils prophétisent une libération universelle, que l'ascension finale, participent de l'horizon utopique sur lequel se referme le drame. Les protagonistes s'y dirigent peut-être vers ces Polonais, peuple opprimé qu'ils ont laissé luttant pour sa libération. Éva Pauliska gagne ainsi une dimension symbolique supplémentaire, devenant l'incarnation d'un espoir utopique. Les multiples libérations de l'héroïne débouchent sur l'espérance que la Pologne pourra, elle aussi, recouvrer son indépendance. Liberté personnelle et liberté politique vont de pair, l'une annonçant l'autre. La Pauliska de Dieudonné, transformée en une utopiste ayant l'ambition de changer le monde, cesse d'être une marionnette ballottée par les vents de l'Histoire et de la « perversité moderne ». L'emploi de personnages polonais comme figures clés d'une utopie libertaire était d'ailleurs déjà suggéré par l'hypotexte où la liberté se voyait justement qualifiée de « polonaise »<sup>29</sup>, Michel Dieudonné développe donc certaines virtualités sémantiques contenues dans *Pauliska*. Cependant, il semble que ce ne soit pas seulement l'influence de l'hypotexte qui

---

28 *Ibidem*, p. 74-75.

29 [J.-A. Révéroni Saint-Cyr], *Pauliska ou la Perversité moderne*, *op. cit.*, t. 1, p. 58.

puisse expliquer le choix de protagonistes polonais pour énoncer et incarner un idéal libertaire au milieu des années 1990. En effet, on peut également invoquer à ce propos l'impact du paradigme romantique du héros polonais combattant pour la liberté. Le mouvement de Solidarité et son rôle clé dans la chute du bloc communiste ont remis ce dernier au goût du jour dans les années 1980 et le cinéma a contribué à le diffuser<sup>30</sup>. Le couple formé par Jan Potocki et Éva Pauliska apparaît telle une nouvelle incarnation de ce paradigme libertaire romantique.

Pour finir, il me semble nécessaire de poser la question de l'intention ayant présidé à la reprise du personnage de Pauliska. Dans une critique de la mise en scène de *La Comtesse polonaise*, en 1996, au Théâtre du parc, à Bruxelles, une critique se demandait déjà, sans parvenir à trancher : « Drame sérieux ou caricature ? Fresque historique ou pastiche ? »<sup>31</sup>. En effet, on peut réfléchir à la question de savoir pourquoi un auteur belge de la fin du XX<sup>e</sup> siècle recourt à un modèle de la fin du XVIII<sup>e</sup> afin de construire le personnage de sa comtesse polonaise. S'agit-il d'une hypertextualité sérieuse ou ludique ? La Pauliska de Dieudonné est-elle une caricature de son modèle hypertextuel ? C'est notamment la « Préface » de sa pièce qui, grâce à son caractère métatextuel, permet d'éclairer les intentions de l'auteur ; celui-ci y dit son admiration pour la littérature populaire et postule que l'on « accorde enfin à cette mémoire des siècles et des songes sa juste place

---

30 Cf. K. Van Heuckelom, *Polish Migrants in European Film. 1918-2017*, [s. l.], Palgrave Macmillan, 2019, p. 256.

31 P. Haubruge, « La comtesse polonaise de Michel Dieudonné, au Parc, drame utopiste parodico-historique », [dans :] *Le Soir*, 6 juin 1996, [https://www.lesoir.be/art/-la-comtesse-polonaise-de-michel-dieudonne-au-parc-dram\\_t-19960606-Z0C63A.html](https://www.lesoir.be/art/-la-comtesse-polonaise-de-michel-dieudonne-au-parc-dram_t-19960606-Z0C63A.html).

au panthéon de la littérature »<sup>32</sup> ; il déclare aussi avoir tenté « un théâtre total, alliance de la littérature et du spectacle » et dédie enfin son œuvre « à tous les gens épris de liberté, de progrès et d'humanité »<sup>33</sup>. Il s'agit donc vraisemblablement d'un projet esthétique tout à fait sérieux et non de quelque exercice de réécriture ludique.

Même si la Pauliska de Dieudonné n'est pas une caricature, il semble que l'on puisse l'inscrire dans le champ des pratiques littéraires postmodernes. Bien qu'en tant qu'héroïne dramatique, elle utilise souvent une rhétorique tirée du roman éponyme, elle est en même temps consciente de son caractère conventionnel, comme on le voit dans cette réplique adressée à Jan : « J'ai envie de vous dire des mots bêtes... des compliments comme on en lit dans les romans... »<sup>34</sup>. Ce commentaire métatextuel fait de l'héroïne une locutrice qui est au fait des artifices de sa propre rhétorique, redevable aux conventions romanesques. C'est cette conscience métatextuelle dont Dieudonné dote son héroïne qui situe *La Comtesse polonaise* dans l'orbite de la postmodernité littéraire en introduisant dans le texte une dimension métalinguistique propre à cette dernière<sup>35</sup>. Mais cette littérarité assumée marque aussi une parenté avec *Pauliska*, œuvre qui, à la fois, réalise les codes du roman noir et les met à distance par des procédés parodiques<sup>36</sup>, également constitutifs d'une forme de métatextualité. Même si c'est pour formuler

---

32 M. Dieudonné, *La Comtesse polonaise*, op. cit., p. 9.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*, p. 18.

35 Cf. D. W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 46-48.

36 Cf. A. Glinoyer, *La Littérature frénétique*, op. cit., p. 48.

un projet utopique qui semble sérieux, un personnage de roman noir réapparaît donc rendu conscient de sa propre conventionnalité. Se confirme ainsi l'aspect critique des relations hypertextuelles et transfictionnelles, souvent souligné par les spécialistes. En effet, indépendamment de l'absence d'intentions parodiques, en raison même des transformations que lui fait subir son auteur, la Pauliska belge de la fin du XX<sup>e</sup> siècle apparaît comme une version critique de son modèle hypotextuel français.

Date de réception de l'article : 31.01.2022  
Date d'acceptation de l'article : 03.04.2022

## bibliographie

- Becker C., Cabanès J.-L., *Le Roman au XIX<sup>e</sup> siècle. L'Explosion du genre*, Paris, Bréal, 2001.
- Bokhorst H., « Michel Dieudonné... Bruxellois non peut-être "Comme un chirurgien qui dissèque un orteil" », [dans :] *Le Soir*, 21 décembre 1998, [https://www.lesoir.be/art/michel-dieudonne-bruxellois-non-peut-etre-comme-un-chir\\_t-19981221-Z0G5L2.html](https://www.lesoir.be/art/michel-dieudonne-bruxellois-non-peut-etre-comme-un-chir_t-19981221-Z0G5L2.html).
- Delon M., « Révéroni Saint-Cyr Jacques Antoine », [dans :] J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française. P-Z*, Paris, Bordas, 1984.
- Dieudonné M., *La Comtesse polonaise*, Bruxelles, Cléomadès, 1996.
- Fokkema D. W., *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Genette G., *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- Glinoyer A., *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009.
- Hamon P., « Pour un statut sémiologique du personnage », [dans :] *Littérature*, 1972, n° 6.
- Haubruge P., « *La comtesse polonaise* de Michel Dieudonné, au Parc, drame utopiste parodico-historique », [dans :] *Le Soir*, 6 juin 1996, [https://www.lesoir.be/art/-la-comtesse-polonaise-de-michel-dieudonne-au-parc-dram\\_t-19960606-Z0C63A.html](https://www.lesoir.be/art/-la-comtesse-polonaise-de-michel-dieudonne-au-parc-dram_t-19960606-Z0C63A.html).
- Jouve V., *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Raimond M., *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1978. [Révéroni Saint-Cyr J.-A.], *Pauliska ou la Perversité moderne*, Paris, Lemierre, An VI [1798], t. 1-2.
- Saint-Gelais R., *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- Tomaszewski M., « Entre histoire et littérature : interactions et figures de l'imaginaire. Quelques visions de la Pologne chez les romanciers français du XVIII<sup>e</sup> siècle », [dans :] A. Marès (dir.), *La France et l'Europe centrale. Médiateurs et médiations*, Paris, Institut d'études slaves, 2015.
- Van Heuckelom K., *Polish Migrants in European Film. 1918-2017, [s. l.]*, Palgrave Macmillan, 2019.
- Virolle R., « Vie et survie du roman noir », [dans :] P. Abraham, R. Desné (dir.), *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions sociales, 1972, t. 4, vol. 1.
- Zajac D., « Gothic Underground : Reading Caves, Pits and Dungeons. The Example of Charles Brockden Brown's *Wieland* », [dans:] *Źródła humanistyki europejskiej*, 2011, vol. 3.

## abstract

### Michel Dieudonné's *La Comtesse polonaise*: attempting a hypertextual and transfictional reading of the character of Pauliska

Basing mainly on concepts introduced by Gérard Genette and Richard Saint-Gelais, the article offers a hypertextual and transfictional lecture of the character of Pauliska that appears in Michel Dieudonné's play *La Comtesse polonaise*. The author focuses on the relations between this text and his hypotextual model, namely the novel *Pauliska ou la Perversité moderne* by Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr. He tries to show how Michel Dieudonné exploits the generic scheme of gothic novel in a theatrical text, introducing also in his play a more historical perspective and a utopian one. He analyses both similarities and dissimilarities between the two versions of Pauliska, the latter being generated mostly by the mechanisms of intermodal transmodalization. The author sees Michel Dieudonné's Pauliska as a postmodern, metatextual and critical version of the character imagined by Révéroni Saint-Cyr.

## keywords

Michel Dieudonné, Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr, hypertextuality, transfictionality

## mots-clés

Michel Dieudonné, Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr, hypertextualité, transfictionnalité

## przemysław szzur

Docteur ès lettres de l'Université Jagellonne de Cracovie ; maître de conférences à l'Université pédagogique de Cracovie ; auteur de deux livres : *Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (1859-1899)* et (avec Agnieszka Kukuryk et Tomasz Chomiszczak) *Wędrujące tożsamości. Trzy studia o migracjach literackich we francuskojęzycznej Belgii* ainsi que d'une trentaine d'articles publiés dans des volumes collectifs et des revues scientifiques franco- et polonophones ; il s'intéresse aux littératures française et francophone, études de genre et écritures migrantes.

ORCID : 0000-0001-9474-5887



## ROLPH RODERICK KOUMBA

Université de Lille

### Repenser l'africanité à travers le phénomène de la « circulation des mondes »

#### *Introduction*

La « circulation des mondes » est une expression employée par l'historien camerounais Achille Mbembe dans son essai *Sortir de la grande nuit* (2013) pour exposer sa pensée afropolitaine. Le concept d'« afropolitanisme » résume son point de vue sur l'africanité. Ainsi, l'afropolitanisme désigne « une manière d'être "africain" ouverte à la différence et conçue au-delà de la race »<sup>1</sup>. La prise en compte de l'altérité dans l'appréhension de l'africanité invite les Africains en général à une ouverture au monde et à une redéfinition du « moi »<sup>2</sup> africain, cette fois-ci, au-delà de tout déterminisme racial. L'intégration de l'altérité constitue, dans ce sens, un préalable pour transcender toute controverse sur la question de l'africanité, laquelle est tiraillée « dans deux directions contradictoires »<sup>3</sup> : le local qui conduit au repli identitaire et le global conviaut à l'ouverture au monde des peuples. Il va sans dire que l'afropolitanisme est une rhétorique de la saisie du

---

1 A. Mbembe *et al.*, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », [dans :] J-F. Bayart (dir.), *Esprit. Pour comprendre la pensée postcoloniale*, 2006, n° 330, p. 130.

2 C. Renouvier, *Les Derniers Entretiens, recueillis par Louis Prat*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1930, p. 10.

3 A. Maillot, *Identité nationale et immigration. La liaison dangereuse*, Paris, Les Carnets de l'Info, 2008, p. 125.

sujet africain au-delà de la race. Sachant que « toute origine est bâtarde »<sup>4</sup>, la nécessité de concilier « le soi et l'Autre, le soi et le monde »<sup>5</sup> s'impose, contrairement au « discours de la Négritude [qui] se voulait un discours sur la différence, un discours de la communauté comme différence. La différence était conçue comme le moyen de recouvrer la communauté, dans la mesure où l'on estimait que celle-ci avait fait l'objet d'une perte »<sup>6</sup>. En clair, l'afropolitanisme prône une « africanité cosmopolite »<sup>7</sup>, laquelle accorde une place de choix à l'imbrication de soi et de l'Autre. Autrement dit, l'afropolitanisme renvoie à

[l]a conscience de cette imbrication de l'ici et de l'ailleurs, la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice versa, cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange, l'étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer l'in-familier, de travailler avec ce qui a tout l'air des contraires [...].<sup>8</sup>

Cette présentation succincte de la pensée afropolitaine montre que l'afropolitanisme réinterroge les concepts de « citoyenneté africaine »<sup>9</sup> et de territorialité africaine en tenant compte de l'intégration du monde en Afrique.

---

4 A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2013, p. 222.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 R. R. Koumba, *L'Afrique dans le monde, le monde depuis l'Afrique : études croisées des œuvres d'Alain Mabanckou, d'Achille Mbembe, de Léonora Miano, de Célestin Monga et de Fatou Diome*, thèse de doctorat soutenue en juin 2019 à l'Université de Lille, sous la direction de J.-C. Delmeule, p. 355.

8 A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 229.

9 *Ibidem*, p. 226.

Dès lors, cette étude vise à analyser le phénomène de la « circulation des mondes » dans un certain nombre de romans qui illustrent la nouvelle vision de l'africanité. Il s'agit entre autres d'*Un Océan, deux mers, trois continents* (2018) de l'écrivain congolais Wilfried N'Sondé, *Tels des astres éteints* (2008), *Crépuscule du tourment. I. Melancholy* (2016) et *Blues pour Élise* (2010) de l'écrivaine franco-camerounaise Léonora Miano, *L'Africain* (2004) de l'écrivain français Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Mathématiques congolaises* (2008) de l'écrivain kino-congolais In Koli Jean Bofane, *Une Blanche dans le Noir* (2001) de l'écrivain camerounais Jean-Roger Essomba et *Ténèbres à midi* (2010) de l'écrivain togolais Théo Ananissoh. Du point de vue de l'analyse des textes, nous nous référons à la pensée afropolitaine de Mbembe. Des questions qui semblent importantes émergent : peut-on dire que l'équation « Africain = Noir », si caractéristique des courants de pensée africains et de la diaspora se réclamant du nationalisme culturel noir, constitue encore le principal critère d'acquisition de la « citoyenneté africaine » ? L'homme étant par essence un migrant, les Euro-Africains ne sont-ils pas des Africains, tout court ? Concevoir l'africanité à travers la notion de « race » ne relève-t-elle pas de la discrimination intra-africaine ?

*La dispersion ou le récit de la dissémination des Africains et de l'Afrique dans le monde*

Rappelons que la « circulation des mondes » constitue le fondement de la pensée afropolitaine d'Achille Mbembe dont l'idéal est de remonter aux sources modernes de la reconfiguration raciale, culturelle, sociale, etc., du continent africain et des diverses autres parties du monde. Dans cette logique, les différences superficielles liées à la pigmentation de la peau, ayant constitué

le support sur lequel la pensée raciste de l'époque moderne a institué la traite atlantique, sont reléguées au second plan. Avec elle, la conscience cosmopolite et l'imaginaire culturel libre forment des modalités permettant de traduire « [l]e droit d'exister »<sup>10</sup> du sujet africain voire de l'Homme. En outre, la rhétorique de la reconfiguration de l'imaginaire culturel prend effet dans le discours d'Achille Mbembe à travers les phénomènes de la « *dispersion* »<sup>11</sup> et de « *l'immersion* »<sup>12</sup>. Le mot « dispersion » renvoie au processus à travers lequel les Africains et l'Afrique ont été disséminés dans le monde par le truchement de la traite occidentale. L'importation des esclaves Bakongos au Brésil relatée par Nsaku Ne Vunda, « premier ambassadeur africain au Vatican »<sup>13</sup>, est à-propos :

Nous bravions tous les jours de terribles dangers [sur *Le Vent Paraquet*, un bateau négrier français chargé d'esclaves Bakongos voguant vers le Brésil] et derrière nous, là-bas au pays des Bakongos, Álvaro II, ses courtisans et ses conseillers chargés d'évaluer la qualité des produits d'importation et de négocier leur prix se réjouissaient d'avoir déjà empêché leur part du butin. À l'orée des terres vierges du Nouveau Monde s'impatientsaient d'autres bourreaux, le fouet à la main, prêts à spolier le fruit du travail forcé des captifs et de leur descendance, jusqu'à leur dernier souffle de vie.<sup>14</sup>

---

10 L. Moudileno, « Le droit d'exister », [dans :] *Cahiers d'études africaines*, 2002, n°165, p. 83.

11 A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 227.

12 *Ibidem*, p. 228.

13 W. N'Sondé, *Un Océan, deux mers, trois continents*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 269.

14 *Ibidem*, p. 101. Personnage historique, Nsaku Ne Vunda, « baptisé Dom Antonio Manuel » par « l'Église catholique du royaume Kongo », est né « vers l'an de grâce 1583 » (*ibidem*, p. 9), et « mourut à Rome en janvier 1608 » (*ibidem*, p. 269).

En mettant en scène un personnage historique, Wilfried N'Sondé fait du voyage des esclaves Bakongos vers une destination inconnue une vérité de fait. Il va sans dire que derrière l'importation des esclaves, c'est aussi l'importation de leur contrée, voire continent, qui se déroulait. L'évocation de l'immigration du continent africain et de ses populations en Amérique prouve que la dispersion a joué un rôle indéniable dans la « provincialisation »<sup>15</sup> de l'Afrique. C'est précisément à cette période que l'Afrique a cessé d'être le référent absolu du monde noir, contrairement à ce que pensaient les promoteurs de la Négritude, à l'instar du poète sénégalais Léopold Sédar Senghor dont les poèmes, notamment « Femme noire »<sup>16</sup>, célèbrent une Afrique glorieuse mythique. C'est cette Afrique que désire ardemment la néo-Négritude représentée par Amandla de *Tels des astres éteints*, une descendante d'esclave née certainement en Guyane, « Ce pays coïncé entre le Brésil et Surinam »<sup>17</sup>, qu'elle considère comme « [l]a terre de déportation »<sup>18</sup>, par opposition au « Pays Primordial »<sup>19</sup> (l'Afrique noire) qu'elle chérit tant et conçoit comme le centre du monde noir. D'ailleurs, l'expression « monde noir » suppose, d'une part, que la territorialité africaine n'est plus seulement fondée sur des critères géographiques et, d'autre part, que l'équation « territorialité = humain » a tout son sens dans la mesure où toute diaspora africaine est une Afrique en

---

15 A. Mbembe, F. Vergès, « Échanges autour de l'actualité du postcolonial », [dans :] N. Bancel et al., *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 306.

16 L. S. Senghor, « Femme noire », [dans :] *Idem, Poèmes*, Paris, Seuil, 1984, p. 16-17.

17 L. Miano, *Crépuscule du Tourment, I. Melancholy*, Paris, Bernard Grasset, 2016, p. 100.

18 *Ibidem*, p. 99.

19 L. Miano, *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008, p. 77.

miniature composant, symboliquement, avec l'Afrique continentale, un vaste territoire qui déborde de son cadre spatial. À ce sujet, Shrapnel, du roman *Tels des astres éteints*, laisse entendre :

Là où l'Histoire les avait conduits, ils ne s'étaient pas tranquillement assimilés. Toujours, ils avaient su apporter ce qu'ils étaient, forcer la naissance des cultures nouvelles. C'était ainsi que le monde noir s'étendait aujourd'hui sur plusieurs continents, sans avoir colonisé personne. Le monde noir n'était pas un territoire. Il était humain avant tout, comme un immense tissage d'âmes liées par quelque chose que la couleur rendait visible, mais qui était, en réalité, bien plus profond.<sup>20</sup>

L'opinion avancée par « le chantre des humanités classiques subsahariennes »<sup>21</sup> montre que le recours à la rhétorique monosémique pour désigner le continent africain fait l'objet d'une réévaluation qui milite en faveur d'un sens plus prolix du signe « Afrique » comme en témoigne son projet de promouvoir les cultures noires :

Le complexe Shabaka, véritable maison des cultures noires, serait une avancée fondamentale vers cet objectif. Les Noirs y viendraient des quatre coins du monde pour apprendre à valoriser ce qui les unissait, au lieu de s'arc-bouter sur des différences superficielles. On y cultiverait l'attachement aux origines, la fierté du patrimoine subsaharien, et la volonté de l'enrichir, où qu'on se trouve.<sup>22</sup>

L'expression « des quatre coins du monde » signifie que les diasporas africaines éparpillées partout dans le monde sont des métonymies de l'Afrique. En effet, celles-ci ont su conserver un lien avec le continent d'origine. Ce lien n'est rien d'autre que les racines

---

20 *Ibidem*, p. 135.

21 R. R. Koumba, *L'Afrique dans le monde, le monde depuis l'Afrique : études croisées des œuvres d'Alain Mabanckou, d'Achille Mbembe, de Léonora Miano, de Célestin Monga et de Fatou Diome*, op. cit., p. 297.

22 L. Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 136.

culturelles subsahariennes qui ont survécu en dépit des mutations culturelles survenues au fil des siècles. C'est précisément ces racines culturelles que Shrapnel veut vivifier en les connectant aux sources culturelles africaines subsahariennes. Il est clair que son projet valide, tout de même, l'existence des « Afriques » tel qu'en témoignent les propos suivants de l'écrivain franco-congolais Alain Mabanckou :

L'Afrique n'est plus seulement en Afrique. En se dispersant à travers le monde, les Africains créent d'autres Afriques, tentent d'autres aventures, peut-être salutaires pour la valorisation des cultures du continent noir. Revendiquer une « africanité » [puriste] est une attitude fondamentaliste et intolérante.<sup>23</sup>

Le point de vue de l'essayiste franco-congolais démontre à bien des égards que le terme « Afriques » n'est pas dénué de sens parce qu'il permet de tenir compte de la diaspora africaine dans la conception de la territorialité africaine.

Il importe de souligner que la dispersion correspond, semble-t-il, à la phase des grandes migrations forcées, encore appelée l'ère des traites négrières orientale et occidentale, qui a considérablement modifié le paysage racial et culturel des pays esclavagistes et esclavagisés. En effet, les diasporas africaines nées de ce *commerce de l'humain* reconfigurèrent l'Amérique, l'Europe, l'Asie, etc., ce que les défenseurs de la pureté raciale et culturelle peinent à accepter :

Ce processus de *dispersion*, multiséculaire, s'est déroulé à cheval sur ce que l'on désigne généralement comme les Temps modernes, et a emprunté les trois couloirs que sont le Sahara, l'Atlantique et l'océan Indien. La formation de diasporas nègres dans le Nouveau Monde, par exemple, est le résultat de cette dispersion. [...] Aux migrations forcées des siècles antérieurs s'en sont ajoutées

---

23 A. Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012, p. 159.

d'autres dont le moteur principal a été la colonisation. Aujourd'hui, des millions de gens d'origine africaine sont des citoyens de divers pays du globe.<sup>24</sup>

La question relative aux migrations forcées lors des traites négrières renvoie à une phase importante du peuplement de l'Amérique, de l'Europe et de l'Asie par les Africains parce que derrière l'immigration des hommes, c'est aussi l'immigration de la territorialité africaine qui s'est jouée, de façon symbolique, à travers la territorialité corporelle. Les cultures africaines ne sont pas en reste puisqu'elles ont aussi immigré avec les Africains. Traitant de l'existence « des civilisations africaines en Amérique »<sup>25</sup>, le sociologue et anthropologue français Roger Bastide montre dans *Les Amériques noires* que les civilisations africaines ont fait souche en Amérique. Il écrit :

Les navires négriers transportaient à leurs bords non seulement des hommes, des femmes et des enfants, mais encore leurs dieux, leurs croyances et leur folklore. Contre l'oppression des Blancs qui voulaient les arracher à leurs cultures natives pour leur imposer leur propre culture, ils ont résisté. [...] Il n'est donc pas étonnant que nous trouvions en Amérique des civilisations africaines, ou du moins des pans entiers de ces civilisations.<sup>26</sup>

Cet extrait montre que les esclaves noirs ont dû agir en conséquence pour préserver « leurs cultures natives ». Le principal moyen utilisé fut le marronnage, comme en témoigne la fuite de Safira du roman *Celle qui n'était pas assez noire* de Michel Juste :

Elle-même était une ancienne esclave arrivée sur l'île depuis longtemps déjà et elle pratique la religion vaudou en tant que prêtresse.

---

24 A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, op. cit., p. 227.

25 R. Bastide, *Les Amériques noires*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

26 *Ibidem*, p. 29.

Il y avait plusieurs années qu'elle s'était enfuie de la propriété où elle servait en tant qu'esclave. Elle avait été punie pour avoir pratiqué son culte vaudou avec les esclaves de la propriété. Toute pratique religieuse issue d'Afrique était interdite et ceux qui passaient outre étaient pourchassés. Seule la religion chrétienne était possible et encouragée, par la force si besoin.<sup>27</sup>

L'histoire de Safira rapportée par Angèle, l'héroïne du roman qui s'est donné pour mission de tuer à tour de rôle les violeurs de sa mère, prouve que la prêtresse du vaudou au Cap Français (appelé de nos jours Cap-Haïtien) est devenue une négresse fugitive afin de toujours pratiquer sa religion. Le participe passé « enfuie » montre que le marronnage permettait aux esclaves de lutter contre l'assimilation culturelle perceptible à travers l'interdiction des us et coutumes africains au profit de ceux des colons français dans les Caraïbes, précisément en Haïti. Il va sans dire que le romancier français Michel Juste montre que « le marronnage a été sans doute avant tout le fait d'Africains récemment débarqués »<sup>28</sup> dans les Antilles comme l'indique le devenir-marron de Safira qui croyait naïvement qu'il était possible de pratiquer le vaudou en terre chrétienne. Il est clair que la dispersion a participé à redéfinir la notion de la citoyenneté en Amérique, par exemple, où les imaginaires se concevaient à travers l'exclusivité raciale, territoriale, culturelle et religieuse. Il apparaît clairement que la notion de « *dispersion* » tente de démanteler toute vision de choses établissant une homologie entre la race et le territoire. Les identités culturelles autrefois conçues à partir d'une prétendue racine font l'objet d'une redéfinition privilégiant l'hybridité d'autant plus que l'humain serait par nature un sujet migrant :

---

27 M. Juste, *Celle qui n'était pas assez noire*, Paris, Iggybook, 2018, p. 98.

28 R. Bastide, *Les Amériques noires*, *op. cit.*, p. 53.

La sédentarité n'est qu'une brève parenthèse dans l'histoire humaine. Durant l'essentiel de son aventure, l'homme a été façonné par le nomadisme et il est en train de redevenir voyageur. Et même tout au long des cinq millénaires où l'agriculture a cru régner en maître, l'Histoire n'a été qu'une succession de batailles menées par des peuples voyageurs contre d'autres, anciennement nomades, arrivés là peu avant eux et devenus les propriétaires jaloux d'une terre prise à d'autres. Puis ont surgi d'innombrables sortes de nomades individuels que l'État – invention principale des sédentaires – a tout fait pour maîtriser, réunir et uniformiser.<sup>29</sup>

Ainsi, la dimension nomade de l'Homme dont parle l'écrivain français Jacques Attali concerne aussi bien les flux migratoires allant d'un continent à un autre que ceux s'effectuant à l'intérieur d'un même continent. Achille Mbembe le souligne, à contre-courant d'une conception fétichiste des identités culturelles traditionnelles africaines :

En fait, l'histoire précoloniale des sociétés africaines fut, de bout en bout, une histoire de gens sans cesse en mouvement à travers l'ensemble du continent. Encore une fois, c'est une histoire de cultures en collision, prises dans le maelström des guerres, des invasions, des migrations, des mariages mixtes, de religions diverses que l'on fait siennes, de techniques que l'on échange, et de marchandises que l'on colporte. L'histoire culturelle du continent ne se comprend guère hors du paradigme de l'itinérance, de la mobilité et du déplacement. C'est d'ailleurs cette culture de la mobilité que la colonisation s'efforça, en son temps, de figer à travers l'institution moderne de la frontière.<sup>30</sup>

Le « nomadisme » fut donc l'une des principales modalités d'être des sociétés africaines précoloniales. Le vocabulaire de « la mobilité » employé par Achille Mbembe pour décrire l'histoire culturelle montre que les racines identitaires africaines seraient bâtardes. Par

---

29 J. Attali, *L'Homme nomade*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 13-14.

30 A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 227.

voie de conséquence, la colonisation aurait été un agent du « formatage culturel »<sup>31</sup> dans la mesure où, à force de faire l'éloge de la différence et d'instaurer les frontières dans un espace où celles-ci fluctuaient souvent au gré des migrations et des guerres, celle-ci a participé à faire naître chez les Africains une conscience du fétichisme culturel que les intellectuels de la Négritude auraient instrumentalisé pour des raisons politiques. En clair, la *dispersion* intra-africaine, construite autour du triptyque : « itinérance », « mobilité » et « déplacement », défait « la "clôture identitaire" »<sup>32</sup> dans laquelle les traditions africaines furent enfermées. Il apparaît dès lors que la tradition serait un assemblage d'éléments culturels de provenance diverse.

Le phénomène de la dispersion des peuples n'a pas été à sens unique. De même que les Africains furent disséminés dans le monde, le monde s'est aussi déversé en Afrique, restructurant symboliquement la territorialité africaine. Cette autre version de la dispersion désignée par le terme « *immersion* » relate l'histoire de la construction des diasporas européennes, asiatiques, etc., en Afrique. Avec l'immersion, c'est la conception traditionnelle du sujet africain défini à partir des déterminants raciaux qui se trouve remise en cause. La prise en compte des « Euro-Africains » en tant que partie intégrante des Africains en général redéfinit la notion de la citoyenneté en Afrique :

---

31 L'expression « formatage culturel » renvoie au processus à travers lequel les colons Européens ont effacé dans la mémoire des Africains colonisés par exemple, l'appréhension des identités culturelles conçues comme données mutantes et flexibles notamment en valorisant les frontières qui promeuvent les identités culturelles territoriales (les identités culturelles figées).

32 A. Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », [dans :] *Politique africaine*, 2000, n° 77, p. 16.

L'autre aspect de cette circulation des mondes est *l'immersion*. Elle toucha, à des degrés divers, les minorités qui, venant de loin, finirent par faire souche sur le continent. [...] Au contact de la géographie, du climat et des hommes, leurs membres devinrent des bâtards culturels, même si, colonisation oblige, les Euro-Africains en particulier continuèrent de prétendre à la suprématie au nom de la race et à marquer leur différence, voire leur mépris à l'égard de tout signe « africain » ou « indigène ». C'est en très grande partie le cas des Afrikaners, dont le nom même signifie les « Africains ».<sup>33</sup>

Malgré la présence d'une « conscience raciale » inscrite dans l'inconscient collectif des Euro-Africains, ceux-ci n'en sont pas moins africains. Car leur africanité ne semble pas dissociable de l'africanité en général. Deux raisons sont avancées par Achille Mbembe pour étayer ce point de vue. D'une part, les Euro-Africains ont subi un processus d'africanisation indéniable qui a accentué la rupture avec le lieu et la culture d'origine. D'autre part, leur inscription dans le paradigme du métissage culturel a fortement redéfini leur conscience d'être au monde. En effet, la question relative au statut des Euro-Africains démontre que l'immersion a considérablement reconfiguré le paysage racial et culturel de l'Afrique. Cette reconfiguration qui semble amorcer un dépassement de la donne raciale et de l'autochtonie – principaux critères d'appartenance à l'Afrique – soulève un problème qui questionne les conditions d'appartenance au continent africain.

*L'immersion ou la nécessité de redéfinir les conditions d'appartenance au continent africain*

L'équation « Africain = Noir » semble révolue de nos jours. En effet, l'immersion permet de sonner le glas d'une pensée raciale héritière de « la *raison*

---

33 A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 228.

*nègre* »<sup>34</sup>, laquelle désigne un ensemble de discours produits à la fois par les Européens, les Africains et les Afrodescendants qui tentent de définir les gens d'Afrique et d'origine africaine à partir des déterminants raciaux. Puisqu'en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, il n'est plus nécessairement question de recourir à l'héritage de « la conscience nègre du Nègre »<sup>35</sup> pour définir l'Africain. Autrement dit, « la conscience nègre du Nègre » représentée par le mouvement de la Négritude dont on pensait qu'il allait en finir avec l'identité raciale affublée par « la conscience occidentale du Nègre »<sup>36</sup> – qui désigne l'ensemble des discours ayant fait des Africains et des gens d'origine africaine des individus racialisés –, s'est avérée inopérante. Son inefficacité tient au fait qu'elle a voulu revêtir le mot « Nègre » d'un sens nouveau au lieu de le déconstruire, puis le rejeter en insistant sur son caractère nocif. À ce propos, Amandla, un personnage du roman *Crépuscule du tourment. I. Melancholy*, déclare :

La race noire n'avait été inventée que pour nous bouter hors du genre humain. Justifier la dispersion transatlantique. Faire de nous [...] des meubles que l'on achèterait à tempérament. [...] Tel est le sens du nom racial dont on nous affubla. [...] Je ne comprends pas que nous soyons si nombreux à nous définir ainsi. À nous approprier l'injure. À prétendre l'investir d'une autre signification. C'est comme habiter une benne à ordures après l'avoir récurée et repeinte...<sup>37</sup>

Les propos du personnage s'adressent particulièrement à la Négritude qui a repris l'injure raciste de « Nègre », prétextant l'investir d'un sens positif au service de l'émancipation socioculturelle et de la réhabilitation de la dignité des peuples noirs. Cette lecture critique de

---

34 A. Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2015, p. 51.

35 *Ibidem*, p. 54.

36 *Ibidem*, p. 51.

37 L. Miano, *Crépuscule du tourment, I. Melancholy*, op. cit., p. 82-83.

la Négritude est étayée par ces propos d'Aimé Césaire qui, répondant à la question de l'essayiste haïtien René Depestre relative au « mot *négritude* »<sup>38</sup>, souligne :

Donc nous affirmions que nous étions nègres et que nous étions fiers de l'être et que nous considérions que l'Afrique n'était pas une espèce de page blanche dans l'histoire de l'humanité, et enfin c'était l'idée que ce passé nègre était digne de respect ; ce passé nègre n'était pas uniquement du passé ; que les valeurs nègres étaient encore des valeurs qui pouvaient apporter des choses importantes au monde.<sup>39</sup>

La définition du poète français Aimé Césaire de la Négritude semble corroborer la critique d'Amandla sur ce courant de pensée Nègro-africain, indiquant que la Négritude a rusé avec elle-même en prétendant investir d'un sens nouveau le mot « Nègre ». En clair, recourir à la Négritude pour définir l'Africain et l'Afrique postcoloniale, fruit de la rencontre Afrique-monde, serait une manière de les enfermer dans la caverne de la race et de la singularité identitaire qui omet de prendre en compte l'ouverture de l'Afrique au monde et l'intégration du monde en Afrique, lesquelles ont renforcé le métissage racial dans cette partie du globe. L'évocation de l'Afrique comme carrefour des races ou continent foncièrement pluriethnique et/ou multiracial traduit la manifestation d'une esthétique de la déconstruction des imaginaires stéréotypés. Cette dernière transcende tout droit d'appartenance à un territoire lié à la race comme le signifie Achille Mbembe :

Nombreux sont ceux, en effet, aux yeux desquels est « Africain » celui qui est « Noir » et donc « pas Blanc », le degré d'authenticité se mesurant, dès lors, sur l'échelle de la différence raciale brute. [...] Il y a, naturellement, ceux que l'on désigne comme les « Nègres ». Ils

---

38 R. Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 77.

39 *Ibidem*, p. 78-79.

sont nés et vivent à l'intérieur des États africains, dont ils constituent les nationaux. Mais, si les Négro-Africains forment la majorité de la population du continent, ils n'en sont pas les uniques habitants et ne sont pas les seuls à en produire l'art et la culture. Venus d'Asie, d'Arabie ou d'Europe, d'autres groupes de populations se sont en effet implantés dans diverses parties du continent à diverses périodes de l'histoire et pour diverses raisons.<sup>40</sup>

D'après cette historiographie du peuplement de l'Afrique par les Euro-Africains et les Asiatiques-Africains, le continent se situe désormais à la croisée des mondes. La description des flux migratoires d'Asie et d'Europe en direction de l'Afrique, à l'origine d'une métamorphose socioculturelle de cette partie du monde, laisse penser que l'Afrique contemporaine représente le monde en miniature. Dans cet ordre d'idées, parler des Africains c'est avoir à l'esprit les Négro-Africains, les Euro-Africains, les Asiatiques-Africains, etc., comme différentes composantes des populations d'Afrique. Tout compte fait, le phénomène de la circulation des mondes donne une assise théorique à cette réflexion portant sur l'insertion de l'Afrique dans le monde et l'intégration du monde en Afrique. Dès lors, vue du monde, l'Afrique renvoie au monde l'écho du monde parce qu'elle est une sorte de monde en miniature de par ses langues héritées de la colonisation (l'anglais, le français, l'espagnol, le portugais, etc.) dont sont issues les aires géographiques suivantes : l'Afrique anglophone, l'Afrique francophone, l'Afrique hispanophone, l'Afrique lusophone..., ses cultures et ses populations. Et vu d'Afrique, le monde perçoit en elle le reflet de son image projetée par un miroir. Cette rhétorique de la

---

40 A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 225-226.

fusion « de l'ici et de l'ailleurs »<sup>41</sup> perceptible à travers l'enchevêtrement continu de l'Afrique et du monde, laquelle interroge les mécanismes de la reconfiguration sociale, politique, culturelle, raciale, etc., de l'Afrique en particulier, est représentative de la poétique de « *l'en-commun* »<sup>42</sup> si chère à Achille Mbembe. L'époque où la « carte d'identité organique »<sup>43</sup>, selon l'expression de la narratrice de la nouvelle *Le visage de l'emploi* de Fatou Diome, accordait la reconnaissance exclusive du statut symbolique juridique de citoyen africain aux Négro-Africains semble révolue : c'est la logique traditionnelle de la conception de l'espace qui vole en éclats – car le temps où un territoire et/ou un continent s'identifiait à la souche (blanche, noire, jaune, etc.), est dépassé.

Le dépassement de l'équation « territoire = race » est une réalité chez plusieurs écrivains. Dans *Blues pour Élise*, Léonora Miano revient sur le personnage euro-africain comme composante des populations africaines. L'histoire de Gaétan, dont les parents se sont installés en Afrique pour des raisons diverses, relatée dans le récit en constitue une parfaite illustration :

Gaétan avait passé ses jeunes années sur le Continent, ne s'était installé en France, contraint par ses parents, que dans le but d'y poursuivre ses études. Arrivé dans l'Hexagone, il s'était appliqué à tout détester. Depuis les saisons, trop froides ou trop chaudes, jusqu'à l'apparence physique des gens : trop pâles. Il ne leur ressemblait pas, même s'il était blanc comme eux. Il le pensait, et c'était vrai. Sa différence n'était pas seulement intérieure, elle était dans la cadence de ses pas, dans les accents pimentés que prenait le français dans sa bouche.<sup>44</sup>

---

41 A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 229.

42 A. Mbembe, *Critique de la raison nègre*, *op. cit.*, p. 262.

43 F. Diome, *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001, p. 62.

44 L. Miano, *Blues pour Élise*, Paris, Plon, 2010, p. 60.

Le fiancé de Shale se sent africain à part entière bien qu'il soit français. Sa fiancée, par contre, ne manifeste aucun attachement avec le continent africain. Cette « Européen(ne) d'ascendance africaine »<sup>45</sup> nommée couramment Afropéenne est née à la suite d'une agression sexuelle. En effet, sa mère avait été violée par le cousin de son père Raymond. Pour tenter d'oublier ce traumatisme, ses parents ont dû immigrer en France. Contrairement à ses parents qui ont une forte attache avec leur pays d'origine, le Cameroun, Shale ne connaît rien de cette contrée dont ils sont issus, et où a vécu son prétendant. Notons que l'africanité de Gaétan, cet Africain-Blanc dont les parents sont des immigrés français, est perceptible à travers sa façon africaine de parler le français, de marcher et son « art de vivre », c'est-à-dire sa « manière de penser et d'être »<sup>46</sup>. Il est clair que pour Léonora Miano, la race n'est effectivement pas le critère majeur d'appartenance à un peuple, à un territoire... L'identité socioculturelle de Gaétan, cet Africain d'origine française qui a passé toute son enfance en Afrique, se rapproche de celle de l'écrivain franco-mauricien Jean-Marie Gustave Le Clézio, mise en scène dans *L'Africain*. Dans cette autobiographie, il relate l'histoire de son père, un médecin britannique qui a passé plus d'une vingtaine d'années de sa carrière en Afrique, précisément « dans la bande de terre reprise à l'Allemagne à la fin de la Première Guerre mondiale, et qui comprenait l'est du Nigéria et l'ouest du Cameroun [placée] sous mandat britannique »<sup>47</sup>. Contrairement au personnage de Miano militant en faveur d'une africanité exclusive, Le Clézio se réclame

---

45 L. Miano, *Afropean soul : Et les autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008, p. 53.

46 *Ibidem*.

47 J.-M. G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 62.

d'une africanité inclusive relative à l'identité Afrique-Monde, héritage de son vécu familial, tel qu'exprimé dans l'incipit de son récit *L'Africain* dédié à son père :

Tout être humain est le résultat d'un père et une mère. On peut ne pas les reconnaître, ne pas les aimer, on peut douter d'eux. Mais ils sont là, avec leur visage, leurs attitudes, leurs manières et leurs manies [...]. J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d'Afrique, dans ce pays, dans cette ville où je ne connaissais personne, où j'étais devenu un étranger. Puis j'ai découvert, lorsque mon père, à l'âge de la retraite, est revenu vivre avec nous en France, que c'était lui l'Africain. Cela a été difficile à admettre.<sup>48</sup>

Ce passage où il est question de la conception de l'être humain comme résultat de la transmission d'un patrimoine génétique et d'une socialisation parentale, des difficultés de l'écrivain (y compris de celles de son père) à se réintégrer dans la société française, renseigne sur leur attachement à l'Afrique. Cet attachement fait penser à une encre imbibée dans leur être. L'africanité de son père, plus profonde que la sienne, remonte à 1928, date de son affectation en Afrique où il œuvra pour le bien-être des autochtones au point de faire siens leurs valeurs culturelles, leurs us et coutumes, voire leur vision des choses. L'intégration des Européens dans les sociétés africaines, pour des raisons administratives, occupe aussi une place de choix dans *Mathématiques congolaises* de l'écrivain congolais In Koli Jean Bofane qui y propose une réflexion sur l'appartenance de l'Euro-Africain à l'Afrique. À travers l'attachement d'un prêtre belge à la République Démocratique du Congo, lequel va adopter Célio Matemona, un orphelin rescapé de « la guerre des 80 jours »<sup>49</sup> de 1977 qui s'est enlisé dans les sphères occultes du pouvoir politique congolais

---

48 *Ibidem*, p. 9.

49 I. K. J. Bofane, *Mathématiques congolaises*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 120.

pour sortir de la misère sociale, Bofane souligne qu'être africain n'est pas qu'une histoire de peau ou de droit du sol, c'est aussi le fait de manifester de l'amour pour un territoire devenu le sien suite à une série de circonstances :

Qui aurait pu prédire que Ioanidès Lolos, le fils de Dimitrios Lolos, anticlérical par conviction, irait un jour prononcer des vœux de fidélité à une congrégation belge ? Personne. [...] Ioanidès Lolos, un jour d'égarement, par dépit amoureux, était entré au séminaire à l'âge de vingt ans. Après le séminaire, il choisit la voie missionnaire. Il voulait voir le monde et on l'envoya au Congo où, en effet, il eut le loisir de se confronter aux doutes et aux souffrances des gens, mais aussi à l'émerveillement au contact de ceux-ci. Il tomba tout simplement amoureux du pays. [...] il ne pourrait se résoudre à quitter cette terre qui était devenue la sienne, envers et contre tout, quoi qu'il advienne.<sup>50</sup>

L'attachement fusionnel du prêtre belge à la République Démocratique du Congo constitue un exemple parmi tant d'autres montrant que les différents liens des Euro-Africains avec l'Afrique sont plus forts que ceux qu'ils entretiennent avec leur pays d'origine. Traitant de la sorcellerie en Afrique, Jean-Roger Essomba soutient dans son roman *Une Blanche dans le Noir* que plusieurs Euro-Africains se sont tellement attachés à l'Afrique qu'ils en viennent à tenir leur pays d'origine pour un ailleurs :

En prenant place sur une chaise haute, pour entamer la conversation, Sabine fit comme en France, elle parla du temps.

– Pas très brillant !

– Ce n'est pas surprenant, c'est l'époque qui veut ça. [...] Vous voulez que je vous serve quelque chose ?

– Oui, mais donnez-moi un alcool local, je me fie à votre choix.

– C'est essentiellement de la bière. Mais elle ne vous changera pas beaucoup de chez vous. »

Sabine fut surprise de lui (*sic*) entendre dire chez vous. Elle avait cru comprendre que l'homme était français comme elle. Elle avait peut-être mal entendu.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>51</sup> J.-R. Essomba, *Une Blanche dans le Noir*, Paris, Présence Africaine,

La surprise de Sabine, en séjour au Cameroun pour faire la connaissance de ses beaux-parents, montre que d'aucuns pensent que le lieu de naissance et la race sont les principaux critères d'appartenance à un pays et/ou à un peuple. Cette conception du monde est remise en question par le patron de l'hôtel qui, en dépit de son origine française, se sent camerounais à part entière. Et pour le faire savoir à Sabine, il n'hésite pas à la considérer comme une touriste française en visite dans son pays. Malgré l'opposition entre l'ici et l'ailleurs mise en relief par le couple « chez vous/chez nous », les propos du patron de l'hôtel ont pour but d'expliquer à Sabine que l'origine n'assigne pas à l'humain une seule et unique appartenance, car tout homme, selon ses aspirations, peut choisir librement sa patrie. Sabine, n'ayant pas encore intégré dans sa conscience la présence en Afrique des Euro-Africains, veut en savoir davantage sur les raisons motivant un Français à réclamer une africanité à part entière :

- Vous êtes bien français ?
- D'origine, oui, pourquoi ?
- Vous avez dit *chez vous*...
- Je sais, ça surprend toujours un peu. Mais je suis dans ce pays depuis bientôt quarante ans. Ma femme est d'ici, mes deux fils sont nés ici. L'aîné est marié et vient d'avoir un garçon. Il possède une petite entreprise à Douala. Le cadet, vous aurez certainement l'occasion de le voir, travaille avec nous. Tout ce qui m'est cher se trouve ici, alors vous comprenez qu'il me soit difficile de penser que mon pays est ailleurs. J'ai renoncé à la nationalité française.<sup>52</sup>

L'explication fournie par le patron de l'hôtel dévoile le processus par lequel il est passé pour faire souche au Cameroun, pays d'Afrique centrale qu'il prend à présent pour sien. Avec la France, son lien s'est

---

2001, p. 70.

52 *Ibidem*, p. 70-71.

fragilisé, puis s'est rompu au moment où il a renoncé à sa nationalité française pour prendre la nationalité camerounaise. Cet acte aurait signé son droit à faire valoir sa citoyenneté africaine. Si, pour la plupart des Euro-Africains, la citoyenneté africaine est acquise par adoption, pour la diaspora européenne, cette citoyenneté est un droit naturel. Elle participe à mieux intégrer le signe « blanc » dans l'existence africaine. Cette intégration milite en faveur de l'effondrement des races au sens de critère d'appartenance, comme l'indique le narrateur de *Ténèbres à midi*, lequel montre à travers son parcours socioculturel qu'on peut être allemand bien qu'on soit né en Afrique. Ou être africain même si l'on est d'origine française comme Nadine, nommée couramment « Une Africaine blanche », c'est-à-dire « une Française née en Afrique »<sup>53</sup>, vivant en Afrique et de nationalité togolaise. Les personnages évoqués permettent à Ananissoh de développer un discours d'intégration qui vise à déconstruire les espaces d'appartenance et à annuler toute forme d'exclusion. Pour lui, ne pas tenir compte des Afropéens et des Euro-Africains dans l'élaboration des identités européennes et africaines, c'est priver ces contrées des éléments essentiels à leur existence et à leur devenir. S'agissant de Nadine qui est « née [au Togo et ayant] la nationalité [togolaise] »<sup>54</sup>, le narrateur en séjour dans son pays natal pour écrire un livre, la présente de la manière suivante :

Nadine est une Française ; elle a trente-sept ans. Ses longs cheveux et ses sourcils noirs lui donnent l'air d'une Orientale. Elle est née et a grandi ici. Sa famille possède des commerces et des exploitations agricoles. [...] Après des études d'économie en France, et son divorce, Nadine est rentrée avec ses deux fils et dirige une grande

---

53 T. Ananissoh, *Ténèbres à midi*, Paris, Gallimard, 2010, p. 113.

54 *Ibidem*, p. 109.

librairie. [...] Je suis parti de chez moi il y a plus de vingt ans. Mes amis d'enfance ne sont plus trouvables. Eux aussi ont fui, et sont éparpillés en Europe et en Amérique du Nord. [...] Nadine m'est indispensable pour reprendre pied dans un pays qui est plus le sien que le mien.<sup>55</sup>

Le vocabulaire utilisé par le narrateur pour dresser le portrait de Nadine démontre que Théo Ananissoh conçoit les Euro-Africains comme une composante des populations africaines. Dès l'incipit, il tient à signifier au lecteur que Nadine est une Africaine au même titre que ses semblables les Négro-Africains. Sa nationalité française, qu'elle tient des origines françaises de ses parents et de son mariage avec un Français, n'en fait pas une *Togolaise plus quelque chose*. Elle est togolaise, tout court. D'ailleurs, le narrateur, qui reconnaît son enracinement au Togo par rapport à lui, n'hésite pas à recourir à ses services pour être en phase avec les nouvelles réalités togolaises après « vingt-deux ans »<sup>56</sup> d'absence. Tout semble expliquer pourquoi Théo Ananissoh fait une sorte d'apologie de la citoyenneté de la diaspora africaine se trouvant en Europe et de la diaspora européenne résidant en Afrique. Le but étant de convaincre le lecteur que l'Euro-Africain et l'Afro-péen sont une réalité et non un mythe.

### *Conclusion*

La circulation des mondes est un phénomène qui connote positivement les « flux migratoires », lesquels luttent contre le repli identitaire, le fétichisme racial, l'enfermement sur soi... Cette perception positive de la migration, une actrice à part entière de la reconfiguration des mondes et des imaginaires socioculturels, occupe une place de choix dans le discours de l'essayiste français Bertrand Badie sur la territorialité. Il écrit : « À mi-distance entre l'utilitaire et le communautaire, entre la

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 19.

déterritorialisation conquérante et la déterritorialisation forcée, les flux migratoires se distinguent, dans le monde d'aujourd'hui, par la puissance de leurs effets restructurants. [Ceux-ci agissent] sur les logiques territoriales »<sup>57</sup>. En clair, les flux migratoires déconstruisent les logiques citoyennes traditionnelles. Avec eux, émergent partout en Afrique postcoloniale « des villes-mondes où se [brassent] les identités et les cultures »<sup>58</sup>. Chez Achille Mbembe et bien d'autres écrivains, à savoir Léonora Miano, Jean-Marie Gustave Le Clézio, In Koli Jean Bofane, Jean-Roger Essomba et Théo Ananissoh, ils sont convoqués pour redéfinir la citoyenneté africaine, à contre-courant de tout discours qui établit une correspondance entre l'Africain, le territoire et la race. Leurs œuvres ont le mérite d'illustrer l'immigration des Africains et de l'Afrique dans le monde et l'immigration du monde en Afrique. Ces écrivains revendiquent « des imaginaires libres »<sup>59</sup> d'après l'expression des écrivains français Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, à savoir « la façon de se penser, de penser le monde, de se penser dans le monde, d'organiser ses principes d'existence et de choisir [librement] son sol natal »<sup>60</sup>. Puisque « La même peau peut habiter des imaginaires différents. Des imaginaires semblables peuvent s'accommoder de peaux, de langues et de dieux différents »<sup>61</sup>.

Date de réception de l'article : 10.02.2022

Date d'acceptation de l'article : 21.05.2022

---

57 B. Badie, *La Fin des territoires*, Paris, CNRS, 2013, p. 139-140.

58 M. Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », [dans] M. Le Bris, J. Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 38.

59 É. Glissant, P. Chamoiseau, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?* Paris, Galaade Institut du Tout-monde, 2012, p. 17.

60 *Ibidem*, p. 15-16.

61 *Ibidem*, p. 16.

## bibliographie

- Ananissou T., *Ténèbres à midi*, Paris, Gallimard, 2010.
- Attali J., *L'Homme nomade*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003.
- Badie B., *La Fin des territoires*, Paris, CNRS, 2013.
- Bastide R., *Les Amériques noires*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Bofane I. K. J., *Mathématiques congolaises*, Arles, Actes Sud, 2008.
- Depestre R., *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- Diome F., *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001.
- Essomba J.-R., *Une Blanche dans le Noir*, Paris, Présence Africaine, 2001.
- Glissant É., Chamoiseau P., *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?*, Paris, Galaade Institut du Tout-monde, 2012.
- Juste M., *Celle qui n'était pas assez noire*, Paris, Iggybook, 2018.
- Le Bris M., « Pour une littérature-monde en français », [dans :] Le Bris M., Rouaud J. (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- Le Clezio J.-M. G., *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.
- Mabanckou A., *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.
- Maillot A., *Identité nationale et immigration. La liaison dangereuse*, Paris, Les Carnets de l'Info, 2008.
- Mbembe A., *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2015.
- Mbembe A., *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2013.
- Mbembe A., Vergès F., « Échanges autour de l'actualité du postcolonial », [dans :] Bancel N. et al., *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010.
- Mbembe A. et al., « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », [dans :] Bayart J.-F. (dir.), *Esprit. Pour comprendre la pensée postcoloniale*, 2006, n° 330.
- Mbembe A., « À propos des écritures africaines de soi », [dans :] *Politique africaine*, 2000, n° 77.
- Miano L., *Crépuscule du tourment, I. Melancholy*, Paris, Bernard Grasset, 2016.
- Miano L., *Blues pour Élise*, Paris, Plon, 2010.
- Miano L., *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008.
- Miano L., *Afropean soul : Et les autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008.
- Moudileno L., « Le droit d'exister », [dans :] *Cahiers d'études africaines*, 2002, n°165.

N'sonde W. , *Un Océan, deux mers, trois continents*, Arles, Actes Sud, 2018.  
Koumba R. R., *L'Afrique dans le monde, le monde depuis l'Afrique : études croisées des œuvres d'Alain Mabanckou, d'Achille Mbembe, de Léonora Miano, de Célestin Monga et de Fatou Diome*, thèse de doctorat soutenue en juin 2019 à l'Université de Lille, sous la direction de J.-C. Delmeule.

Renouvier C., *Les Derniers Entretiens, recueillis par Louis Prat*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1930.

Senghor L. S. , « Femme noire », [dans :] *Idem, Poèmes*, Paris, Seuil, 1984.

## abstract

### Rethinking Africanity through the phenomenon of the “circulation of worlds”

The term “circulation of worlds” was used by Achille Mbembe in her essay *Sortir de la grande nuit* (2013) to expose her Afropolitan thought. Evoking on the one hand the phenomenon of “dispersion”, that is to say the dissemination of Africans and Africa in the world illustrated in *Un Océan, deux mers, trois continents* (2018) by Wilfried N'Sondé, *Tels des astres éteints* (2008) and *Crépuscule du tourment, I. Melancholy* (2016) by Léonora Miano. And on the other hand the phenomenon of “immersion”, namely the migration of the world in Africa represented in *Blues pour Élise* (2010) by Léonora Miano, *L'Africain* (2004) by Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Mathématiques congolaises* (2008) by In Koli Jean Bofane, *Une Blanche dans le Noir* (2001) by Jean-Roger Essomba and *Ténèbres à midi* (2010) by Theo Ananissouh ; among other things, he raises the limits of ancestral “African citizenship” based on the *African = Black* equation.

## keywords

Africanity, afropolitanism, circulation of worlds, imaginary, Euro-African

## mots-clés

Africanité, afropolitanisme, circulation des mondes, imaginaire, Euro-africain

## rolph roderick koumba

Rolph Roderick KOUMBA, docteur en Langue et littérature françaises, spécialité : Littératures africaines francophones subsahariennes. Chercheur associé au Laboratoire ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue) de l'Université de Lille. Enseignant de Lettres Modernes au Collège Jeanne d'Arc de Roubaix (France) de septembre 2021 à février 2022. Auteur de plusieurs articles, notamment : « La transformation comme moteur de la vitalité de l'identité culturelle : penser l'identité africaine avec Fatou Diome », [dans :] *Revue Inter-Lignes*, Numéro 24, Printemps 2020, p. 31-44, [https://www.ict-toulouse.fr/wp-content/uploads/2021/04/Inter-Lignes-n%C2%B024-2\\_12-1.pdf](https://www.ict-toulouse.fr/wp-content/uploads/2021/04/Inter-Lignes-n%C2%B024-2_12-1.pdf).