



Actes du colloque international  
**LANGUE, LITTÉRATURE ET CULTURE**

**Ecole Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et Sociales**

UNIVERSITÉ LIBANAISE  
19 et 20 novembre 2020

**Editions Al Iman**





الجامعة اللبنانية  
UNIVERSITE LIBANAISE



الجامعة اللبنانية  
المعهد العالي للدكتوراه  
في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية



AGENCE UNIVERSITAIRE  
DE LA FRANCOPHONIE



Lebanese Association for Scientific Research  
الجمعية اللبنانية لدعم البحث العلمي

Actes du colloque international

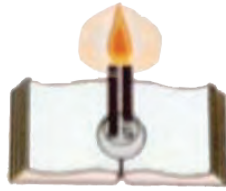
# LANGUE, LITTÉRATURE ET CULTURE

Ecole Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et Sociales  
Université Libanaise

19 et 20 novembre 2020

**Editions Al Iman**  
**Tripoli - Liban**

Tous droits réservés aux éditions Al Iman



**دار الإيمان**

للطباعة والنشر والتوزيع

طرابلس - لبنان

جوال: +٩٦١ ٣ ٢٢٨٨٦٤ - +٩٦١ ٣ ١١٧٧٥٦

Cell.: +961 3 228864 - +961 3 117756

E-mail: [aliman.lib@live.com](mailto:aliman.lib@live.com)

©2021

يُحظر نسخ هذا العمل أو طبعه أو تصويره أو ترجمته أو تعديله أو تحويله أو  
تكييفه، بجميع الوسائل المتوفرة بما فيها التصوير الفوتوغرافي أو العادي أو  
الإلكتروني أو على الأشرطة أو الكمبيوتر أو الاسطوانات أو الأقراص مهما كان  
نوعها أو بأية طريقة أخرى، أو استعمال المنسوخ أو المصور منه بدون إذن خطي  
مسبق من الناشر.

# Préface

---

Le présent ouvrage, paru grâce à une subvention accordée par l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF), est le fruit des travaux du colloque international virtuel « Langue, Littérature et Culture », organisé les 19 et 20 novembre 2020 à l'Ecole Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et Sociales (EDLSHS) - Université Libanaise. Il rassemble les articles des chercheurs et chercheuses qui ont participé à cette manifestation et qui ont bien voulu échanger leurs savoirs et leurs expériences dans le domaine de la recherche scientifique. Les différents thèmes abordés dans ces articles et les idées qui y sont développées constituent un enrichissement aux divers aspects de la culture, notamment littéraire et linguistique.

Il est à noter que tous les articles publiés dans ce recueil ont fait l'objet de lecture et d'évaluation et ont été, par conséquent, validés par au moins deux membres du comité scientifique.

Khanom EL MASRI EL OMAR



# Comité scientifique

---

Dima HAMDAN

Hend EL RAMMOUZ

Khanom EL MASRI

Leila OSSEIRANE

Noha NEMER

Rita ABDELNOUR

Rita BOUDAGHER

Samah DAAKOUR

Zeinab OLLEIK

Un grand hommage est rendu à Madame la Professeure Leila OSSEIRANE qui nous a quittés le jeudi 03 juin 2021. Ce fut un honneur pour nous qu'elle fût membre du comité scientifique et qu'elle contribuât à l'évaluation de certains articles.





# Sommaire

---

<b>Allocutions d'ouverture</b> .....	<b>3</b>
<b>Mme Khanom EL MASRI EL OMAR</b> , Université Libanaise, Coordinatrice du colloque	5
<b>M. Ammar ASSOUM</b> , Membre du conseil d'administration de l'Association Libanaise pour la Recherche Scientifique (Laser)	7
<b>M. Jean-Noël BALÉO</b> , Directeur régional de l'Agence Universitaire de la Francophonie, Moyen-Orient	8
<b>M. Mohamad MOHSEN</b> , Doyen de l'École Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et Sociales, Université Libanaise, représenté par <b>Mme Dima HAMDAN</b> . Versions arabe et française	9
<b>Conférence plénière</b> .....	<b>11</b>
<b>Mohamed BERNOUSSI</b> , La culture d'un point de vue sémiotique. État actuel de la recherche sur la sémiotique de la culture avec des exemples d'illustration	13
<b>Premier axe : La langue, agent véhiculeur d'une ou de culture(s)</b> .....	<b>29</b>
<b>Lynda ZAGHBA</b> , L'identité culturelle dans <i>Histoire de ma vie</i> de Fadhma Aït Mansour Amrouche et <i>Nulle part dans la maison de mon père</i> d'Assia Djébar	31
<b>Radhia HADDADI</b> , L'hybridité linguistique comme vecteur culturel et identitaire dans <i>Terre des femmes</i> de Nassira Belloula	43
<b>Aziza BENZID et Zineb MOUSTIRI</b> , Métissage linguistique et syncrétisme culturel dans les romans policiers de Driss Chraïbi	52
<b>Federico GUARIGLIA</b> , La culture française dans l'Italie du Nord	61
<b>Deuxième axe : La culture en didactique des langues étrangères</b> .....	<b>75</b>
<b>Lahlou BELKESSA</b> , La langue-culture française dans les collèges algériens privés et publics, différences de représentations et risques d'acculturation	77
<b>Nabila KERMEZLI et Yamna CHIKH TOUHAMI</b> , L'intégration des expressions idiomatiques dans une perspective culturelle en classe de FLE	90

**Fatima IBRAHIM MORTADA**, Interculturalité de l'enseignement universitaire du FLE à travers les méthodes *Alter Ego 1* et *Version Originale 1* 106

**Fatima DAMAJ**, Littérature numérique et transfert didactique 117

**Troisième axe : Alterculturalité, acculturation et interculturalité dans une œuvre littéraire ..... 133**

**Mira KHORBOTLY**, De l'acculturation au métissage culturel dans l'œuvre d'Henri Lopes 135

**Fatma Zohra BELLAL**, Dépasser les frontières : le roman comme vecteur de l'échange alterculturel 150

**Lina RIZK**, La littérature : mémoire d'un héritage culturel 162

**Frédéric DIFFO**, Espace migratoire et construction de l'identité interculturelle dans quelques romans francophones postcoloniaux : de l'insularité à la béance 170

**Quatrième axe : Manifestation transculturelle en littérature ..... 189**

**Manel BELHAJALI**, Du transfert culturel au croisement : *Hernani* et *les Orientales* de Victor Hugo 191

**Khadidja GRICHE**, À l'Orient de Muriel Barbéry 203

**Cinquième axe : La littérature, un moyen de diffusion culturelle ..... 217**

**Saadia TAOUKI**, Les traditions religieuses et les normes sociales: entre reproduction, remise en question et élargissement identitaire dans le roman féminin au Maroc 219

**Crystel PINCONNAT**, Les écrivains amérindiens contemporains. Des héritiers, passeurs de cultures 231

**Hussein FAWAZ**, Beyrouth, ville de guerre, d'art et de paix dans *Le quatrième mur* de Sorj Chalandon 243

**Sixième axe : Médias, Société et Culture ..... 255**

**Tasnim TIRKAWI**, Changement de paradigme de la culture à l'ère post-moderne 257

**Noha NEMER**, Intifada 2019 : la révol(ution)te sera médiatisée 272

**Khanom EL MASRI**, Médias de masse et réseaux sociaux, un moyen de diffusion et de partage d'une culture littéraire et linguistique 283

# ***ALLOCUTIONS D'OUVERTURE***

---



**Allocution de Madame Khanom EL MASRI EL OMAR, initiatrice et coordinatrice du colloque  
« Langue, Littérature et Culture »**

Avant de commencer, je voudrais souhaiter à Monsieur le doyen, Professeur Mohammad MOHSEN, qui se trouve dans un état de santé très délicat, un bon et prompt rétablissement.

Monsieur le Professeur Fouad AYOUB, recteur de l'Université Libanaise

Monsieur le Professeur Mohammad MOHSEN, doyen de l'École Doctorale des Lettres, des Sciences Humaines et Sociales et de l'Information, représenté par Madame la Professeure Dima HAMDANE.

Monsieur le Professeur Jean-Noël BALEO, directeur régional de L'AUF au Moyen-Orient

Monsieur le Professeur Ammar ASSOUM, membre du conseil d'administration de l'Association Libanaise pour la Recherche Scientifique (LASeR)

Mesdames et Messieurs,

Chers et chères collègues,

Chers doctorants et chères doctorantes,

Bonjour,

Permettez-moi tout d'abord d'exprimer un mot de bienvenue à cette rencontre virtuelle à tous les participants qui, malgré toutes les difficultés que ce colloque a rencontrées pour sa tenue, ont fait preuve d'une patience et d'une persévérance exemplaires. Ils viennent aujourd'hui, par les communications qu'ils présenteront, apporter leur contribution dans l'échange des connaissances et des savoirs, objectif premier de toute manifestation scientifique.

Notre colloque qui, par mesure de sécurité, a dû être reporté et transformé en un événement virtuel à cause de la crise sanitaire qui a sévi et sévit toujours dans le monde entier a tenu à avoir lieu et nous voici aujourd'hui réunis dans le but de partager nos expériences et nos connaissances respectives.

Le colloque s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la culture, une thématique dont l'importance ne cesse de prendre de l'ampleur donnant ainsi naissance à une terminologie de plus en plus riche, créée à partir de cette notion. Aussi retrouvons-nous des termes tels que interculturel et interculturalité ; pluriculturel et multiculturel ; alterculture, alterculturel et alterculturalité ; transculturel et transculturalisme, et bien d'autres termes, tous entretenant aussi bien par leur forme que par leur fond un rapport avec le concept de culture.

L'intérêt de cette terminologie réside dans le fait qu'elle met l'accent sur un point bien important : la pluralité de la culture. En effet, il n'y a pas une culture unique mais plutôt une variété de cultures. Mais de quelque origine qu'elle soit, la culture joue un double rôle : elle contribue aussi bien à la construction de l'homme et à son épanouissement qu'au développement de la société et à son dynamisme. Ainsi, sa diffusion devient indispensable et quel que soit le moyen utilisé, l'accès à la culture doit être une priorité pour toute personne détenant les moyens de la promouvoir. C'est pourquoi ce colloque vise à mettre en exergue deux des moyens de diffusion de la culture : la langue et la littérature, d'où son titre « Langue, Littérature et Culture ».

Concernant la langue, qu'elle soit maternelle ou étrangère, elle est bien un agent véhiculeur de culture. La dimension culturelle qui vient s'ajouter à la dimension linguistique de la langue est un fait qui ne peut plus être ignoré. La culture - sous ses deux formes, savante et anthropologique - véhiculée par la langue revêt un intérêt particulier : dans le cas de la langue maternelle, elle est une manifestation identitaire ; et dans le cas d'une langue étrangère, une nouvelle culture vient s'ajouter à la première entraînant ainsi un enrichissement chez l'individu lui-même et favorisant chez lui aussi bien la connaissance de soi que celle de l'Autre.

Quant à la littérature, si pour certains, elle n'a pas pour fonction de communiquer des pensées ou d'informer, elle est à l'origine de la transmission de connaissances variées, historiques, politiques, sociétales..., des connaissances qui peuvent aussi bien franchir le temps que l'espace. En effet, outre sa valeur esthétique, une œuvre littéraire reste un moyen de diffusion de la culture sous toutes ses formes. Elle présente donc une dimension culturelle non négligeable qu'il faut bien prendre en considération.

Mais comment, ces deux domaines contribueraient-ils à la diffusion de la culture? Quel(s) impact(s) aurai(en)t-il(s) tant sur l'individu que sur l'ensemble de la société? Quel(s) aspect(s) de la culture pourrait-on y rencontrer? Les outils modernes, les médias sous leurs diverses formes, joueraient-ils un rôle dans la communication et le partage d'une culture littéraire et linguistique ? Voici quelques interrogations, entre autres, auxquelles les interventions des communicants viennent apporter des éclaircissements à travers une réflexion aussi bien pertinente qu'enrichissante.

Finalement, j'adresse mes remerciements à Monsieur le Professeur Fouad Ayoub, président d'honneur du colloque.

Je tiens à remercier Monsieur le Professeur Mohamad MOHSEN, Doyen de l'Ecole doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et Sociales pour son engagement sans limite afin d'assurer la réussite de cette manifestation et lui réitère mes souhaits de prompt rétablissement.

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à l'Agence Universitaire de la Francophonie pour le soutien précieux qu'elle a apporté au colloque.

Je tiens également à remercier vivement l'Association Libanaise pour la Recherche Scientifique pour son soutien aussi bien financier que technique.

Mes remerciements les plus sincères vont également aux membres du comité scientifique pour leur précieuse collaboration et leur contribution indispensable au bon déroulement du colloque.

Je voudrais également adresser mes remerciements à tous les participants et à toutes les participantes pour leurs contributions et leurs réflexions qui seront d'une grande utilité pour la communication et la diffusion de la culture et souhaite plein succès aux travaux de cette rencontre internationale virtuelle.

Mesdames et Messieurs,

Merci de votre présence à ce colloque et merci de votre attention.

**Allocution de Monsieur Ammar ASSOUM, Membre du conseil d'administration de l'Association Libanaise pour la Recherche Scientifique (LASER)**

Monsieur le Doyen de l'École Doctorale des Lettres et Sciences Humaines et Sociales (EDLSHS),  
M. Mohamad MOHSEN.

Monsieur le Directeur régional de l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF), M. Jean-Noël  
BALÉO.

Mesdames et Messieurs,

Bonjour à toutes et à tous

Je suis très heureux d'être parmi vous aujourd'hui et de prendre la parole à la cérémonie d'ouverture du colloque « Langue, Littérature et Culture » au nom du conseil d'administration de l'association LASER.

En effet, l'association LASER, depuis sa création, il y a plus de dix ans, et dans le cadre de sa mission et de sa vision, a soutenu de nombreuses activités liées à la recherche sur tout le territoire libanais. Ce soutien vient de la conviction de l'association et de ses responsables de l'importance de la recherche dans la contribution au développement des sociétés, des états et des nations, ainsi qu'à leur avancement et à leur prospérité.

Dans ce contexte, l'association a lancé de nombreux programmes qui ont couvert divers catégories de la société libanaise, y compris des chercheurs, des professeurs d'universités et d'écoles, ainsi que des étudiants et des élèves. Les domaines de ces programmes variaient entre le soutien scientifique, matériel, logistique, administratif et documentaire, ainsi que le renforcement des capacités. Nous croyons, avec fierté, que l'association a contribué efficacement, malgré ses capacités limitées et modestes, à combler un grand vide dans la société libanaise et a pu, en une période ne dépassant pas une décennie, se forger un nom et une réputation distingués dans les différents domaines où elle a travaillé et à travers les programmes qu'elle a lancés.

Le soutien de l'association LASER et l'appui qu'elle apporte au colloque auquel nous assistons aujourd'hui n'est rien d'autre que la confirmation de sa mission et de sa vision, et s'inscrit dans le cadre de son attention au développement communautaire et social.

A la fin, je vous souhaite des échanges scientifiques fructueux au cours des travaux du colloque.

Merci de votre attention.

## **Allocution de Monsieur Jean-Noël BALEO, Directeur régional de l'AUF au Moyen-Orient.**

Mesdames et Messieurs, chers amis,

Pensée pour le Doyen de l'École Doctorale, tous mes vœux de prompt rétablissement l'accompagnent.

C'est pour moi un très grand plaisir d'être parmi vous aujourd'hui, même à distance, et je voudrais saisir cette occasion pour souligner la vitalité de la relation de coopération, riche et féconde, qu'entretiennent l'AUF et l'UL, organisatrice au Liban de cette manifestation.

Je tiens également à saluer l'usage de la langue française dans vos échanges, même s'il pouvait difficilement en être autrement, et vous incarnez parfaitement aujourd'hui l'essor d'une francophonie scientifique promue par l'AUF.

L'organisation de ce colloque international francophone, autour des notions de culture et de littérature, a aujourd'hui un relief bien particulier.

Culture indissociable de la langue. En particulier la littérature.

Nombreux débats historiques (Discours sur l'universalité de la langue française d'Antoine de Rivarol) sur l'unité de la langue et de la pensée (linguisticité de la pensée).

Pas de vertus magiques enchâssées dans la langue française. Discours très abstrait et peu convaincant (plutôt du wishful thinking) que la langue française serait véhiculaire de valeurs enracinées (humanistes, universelles, langue de la liberté et de la démocratie).

En revanche, le français est précis, rigoureux, adapté à l'exposé, au débat. C'est la langue de la clarté.

Cela tient à la richesse des verbes en temps, en modes, en formes, à la force des conjonctions, à la précision de son vocabulaire abstrait et à sa syntaxe. Le français offre l'outil parmi les plus adaptés au service de l'activité intellectuelle.

Dans certains domaines, la précision du français explique son usage international : diplomatie, mathématiques de haut vol, disciplines médicales, droit.

Lutter contre le relativisme. A l'AUF, conviction que chaque culture détient sa part de vérité et d'universel, que chaque culture, chaque littérature, a quelque chose de singulier à délivrer au monde.

La culture, c'est aussi le soft power. Nous ne sommes en guerre contre aucune autre langue, mais dans la compétition mondiale, c'est un devoir pour l'AUF de soutenir les universités partiellement ou totalement francophones.

Je terminerai par une citation d'Albert Camus que je livre à votre réflexion. Tout ce qui dégrade la culture raccourcit les chemins qui mènent à la servitude.

Il ne me reste plus qu'à vous souhaiter des échanges scientifiques fructueux, dans cet esprit de partenariat et d'amitié qui est au cœur des valeurs portées par l'AUF.

Je vous remercie de votre attention.



## كلمة عميد المعهد العالي للدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، بروفيسور محمد محسن، ممثلاً بالبروفيسورة ديما حمدان.

الحضور الكريم،

أهلاً وسهلاً بكم،

شرفني حضرة عميد المعهد العالي للدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية في الجامعة اللبنانية، بتمثيله في افتتاح المؤتمر اليوم، في الوقت الذي يتعذر عليه الحضور بسبب مانع صحي دقيق، وأتمنى له التماثل للشفاء في القريب العاجل. سوف يثابر حضرة العميد عن بُعد في متابعة التحضيرات لإنجاز هذا الحدث الجليل ويشرف بعناية على التفاصيل. يندرج مؤتمر اللغة والأدب والثقافة الذي أعدت فكرته وعملت على تنظيمه الزميلة الدكتورة خانم المصري، وهي باحثة ورئيسة قسم اللغة الفرنسية وآدابها 1 في الجامعة اللبنانية سابقاً، في إطار الاستراتيجية الأكاديمية التي تركز عليها الدراسات العليا في معهد الدكتوراه والتي تقوم على مبدأ فتح المسارات فيما بينها، وهذا ما تعكسه مؤتمراتنا وندواتنا ونظمنها وأطاريح الدكتوراه.

فالمعهد يهيئ الطالب الباحث للضلع بالمعرفة المعمقة للاختصاص في بيئة أكاديمية تنظر في التقاطع بين الاختصاصات وفي المرونة المعرفية التي تجمع بين طياتها. لكن تنقل الطالب بين المسارات العلمية يخضع إلى ضوابط ومعايير أكاديمية، من شأنها أن تمنهج انفتاح المعارف بعضها على البعض الآخر، ليبقى التحليل العلمي الرصين المرجعية الأولى والأخيرة في البحث العلمي.

ومن شأن انفتاح المسارات فيما بينها، تمكين الباحث من الدراسة العامودية المتخصصة والمعرفة الأفقية العامة، إذ تتقاطعان في بوتقة علمية تسعى إلى الإحاطة بالتعددية المعرفية، فلا تتبع في زاوية التفكير الأحادي المطلق. وتتماشى هذه الهيكلية العلمية مع ضرورات العصر والتبدلات الاستراتيجية على الصعيد الدولي. هذا المبدأ العلمي المعتمد في المعهد يساهم في توليد وتحديث المعرفة التي تتوخى الاكتمال النسبي في التنقل بين مناهج التفكير والتحليل والتنوع في الثقافة، ومن شأنها تخصيص عقل الفرد.

في هذا السياق، يشكل هذا المؤتمر بقعة ضوء ناصعة تتسجم مع مبادئ المعهد العالي للدكتوراه. وأخيراً، وبالنيابة عن حضرة عميد المعهد العالي للدكتوراه، أتوجه بالشكر إلى الدكتورة خانم المصري للعمل على هذا المؤتمر الفريد بموضوعه،

وأشكر الأساتذة والطلاب الآتين من الجامعات في الخارج ليتواصلوا مع زملائهم في لبنان حول هم علمي مشترك. كما أتوجه بخالص الشكر إلى جانب رئيس الجامعة اللبنانية، البروفيسور فؤاد أيوب، راعي المؤتمر. وأتوجه بعميق الشكر أيضاً إلى الجهتين الداعمتين للمؤتمر:

- الجمعية اللبنانية للبحث العلمي، ممثلة بشخص البروفيسور عمار أسوم، وهو عضو مجلس إدارة في الجمعية،  
- والوكالة الجامعية الفرنكوفونية، ممثلة بشخص البروفيسور جان-نويل بالييو، وهو المدير الإقليمي للوكالة في الشرق الأوسط.

بالتوفيق جميعاً

**Allocution de Monsieur Mohamad MOHSEN, doyen de l'École Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et Sociales, représenté par Madame Dima HAMDANE.**

Cher auditoire,

Permettez-moi de remercier Monsieur le doyen de l'École Doctorale des Lettres, des Sciences Humaines et Sociales, pour l'honneur qu'il m'a fait de le représenter dans cette séance d'inauguration du colloque et de prononcer le mot de l'École Doctorale, étant lui-même tout souffrant ; je lui souhaite un prompt rétablissement.

Le colloque Langue, Littérature et Culture, initié par ma collègue Khanom El Masri – chercheure et ex-chef du département de langue et littérature françaises à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines 1 à l'Université Libanaise – s'inscrit dans le cadre de l'ouverture des parcours d'études les uns aux autres : cette ouverture forme l'assise des études supérieures à l'École doctorale. C'est l'un des principes fondateurs des règlements, des colloques, des séminaires et des sujets de thèses.

L'École Doctorale œuvre à habiliter l'étudiant-chercheur à l'acquisition du savoir spécialisé qui se recoupe avec d'autres parcours. Or, l'ouverture des parcours d'études les uns aux autres est loin d'être arbitraire ; au contraire, elle est marquée par des conditions académiques et critères scientifiques qui font la part aux particularités des champs disciplinaires.

Le doctorant-chercheur aura acquis un savoir vertical profond et une connaissance horizontale générale, lesquels fructifient les recherches et fertilisent les études supérieures, favorisant le regard pluri-/inter-disciplinaire.

Le colloque s'aligne aux exigences de notre époque, ouverte à la pluralité des points de vue. Il favorise la relativité du regard du chercheur.

Au nom du doyen de l'École Doctorale, j'adresse mes vifs remerciements:

- à Mme Khanom El Masri pour tous les efforts déployés ; ses efforts vont dans le sens de l'excellence et de l'originalité académique ;
- aux professeurs, chercheurs, collègues et doctorants nous rejoignant de toutes parts pour débattre des choses qui élèvent l'esprit et qui fondent l'esprit du bon chercheur.

Ce colloque va se dérouler sous les auspices du Recteur de l'Université Libanaise, Monsieur le Professeur Fouad Ayoub,

avec le soutien de :

- l'Agence Universitaire de la Francophonie au Moyen-Orient AUF, représentée par le Directeur Régional, Monsieur le Professeur Jean-Noël Baléo ;
- et l'Association Libanaise pour la Recherche Scientifique (Laser), représentée par le membre du Conseil d'administration, Monsieur le Professeur Ammar Assoum.

Qu'ils en soient ici remerciés !

# *CONFÉRENCE PLÉNIÈRE*

---



# La culture d'un point de vue sémiotique. État actuel de la recherche sur la sémiotique de la culture avec des exemples d'illustration

**Mohamed BERNOUSSI**

Université de Meknès, Maroc

## Résumé

Il s'agit dans cette communication de donner un aperçu détaillé de l'état actuel de la sémiotique de la culture en définissant comment la sémiotique envisage la culture et en s'attardant sur les idées de deux chercheurs dont les travaux continuent à inspirer et à influencer ce paradigme d'étude : Youri Lotman et Umberto Eco. Il s'agit ensuite dans un second temps de donner une illustration de ces recherches à travers deux de mes recherches entamées récemment : la première est sur l'interculturel culinaire et la seconde, sur la façon dont les plats conditionnent nos comportements et notre façon de penser.

**Mots-clés:** Sémiotique, culture, encyclopédie, interculturel culinaire, nourriture et culture.

## Abstract

The purpose of this communication is to give a detailed overview of the current state of the semiotics of culture by defining how semiotics considers culture and by focusing on the ideas of two researchers whose work continues to inspire and influence this study paradigm: Youri Lotman and Umberto Eco. Secondly, it is a question of giving an illustration of this research through two of my recently started research: the first is on culinary interculturality and the second, on the way in which dishes condition our behavior and our way of thinking.

**Keywords:** culture, semiotics, encyclopedia, culinary intercultural, food and culture.

## ملخص

يهدف هذا البحث إلى تقديم نظرة مفصلة عن الوضع الحالي لسيميائية الثقافة و ذلك من خلال الرؤية التي توليها السيميائية للثقافة و من خلال أفكار الباحثين، يوري لوتمان و أمبرتو إيكو، اللذين لا تزال أعمالهما تشكل مصدر إلهام و تأثير في هذا الحقل من الدراسات. في الشق الثاني، سأقدم في هذا البحث نماذج عن هذه الدراسات من خلال دراستين أجريتهما حديثاً: الأولى تتناول فن الطهي و موقعه بين الثقافات و العلاقة التي تنتج عنه مع الآخر، أما الثانية، فإنها تتحدث عن أثر الأطباق التي نتناولها على سلوكنا و طريقة تفكيرنا.

**كلمات مفتاحية:** الثقافة، السيميائية، الموسوعة، فن الطهي بين الثقافات، الطعام و الثقافة.

## Introduction

La sémiotique étudie les signes et part du principe que notre vie entière est structurée par ces signes qui peuvent être verbaux, la langue que nous parlons, visuels, toutes les images que nous voyons, ou vestimentaires, architecturaux, etc. Pour la sémiotique, nous ne pouvons communiquer ni avec les autres ni avec soi sans les signes. Entre soi et le monde ou les autres, il y a toujours un intermédiaire, les signes ; entre soi et soi, il y a toujours un intermédiaire, les signes. Même lorsque nous réfléchissons ou nous nous adressons à nous-mêmes, nous ne pouvons le faire sans les signes.

Les signes que nous utilisons modélisent notre façon de réfléchir, d'agir et de nous comporter. La langue est un système modélisant, au même titre, mais à un moindre degré, que les vêtements que nous mettons, les aliments ou les plats que nous mangeons, les lieux que nous habitons. Cette interaction entre l'homme et ces différents signes, appartenant à différents systèmes sémiotiques, produit du sens, fruit de l'interprétation. Le sens est aussi important pour l'être humain que l'air et la nourriture. La survie de l'être humain sur la terre est tributaire de cette activité mentale qui est le sens et l'interprétation.

Le terme de sémiotique de la culture ne réfère pas à un objet particulier, mais se rapporte à une spécificité de pertinence ; il s'agit de considérer culturellement le sens, car la culture n'est pas une essence ou une « substance idéale », la culture n'est pas séparée de la réalité ; cela revient à observer la réalité d'un point de vue culturel.

Dans cette perspective, il faut distinguer entre les pratiques, phénomène de sens qui ne regarde pas la sémiotique et les textes ou les signes qui permettent aux sociétés de s'exprimer et de s'organiser. D'où ce choix méthodologique qui consiste à partir des textes pour arriver à la culture. Cette position textualiste conduit cependant à deux exclusions : 1. Exclure la culture comme ensemble de représentations idéales mentales 2. Exclure la culture comme expérience en acte. En revanche, ce qui est culturel, c'est ce qui peut être transformé en schèmes standardisés et partagés socialement. L'expérience devient ainsi matière d'une sémiotique de la culture lorsqu'elle montre une dimension mémorable, communicative et intersubjective.

On peut même dire que pour la sémiotique, la culture, c'est l'interprétation ou le sens. C'est ce qui fonde et motive même le point de vue sémioculturel. De quoi s'agit-il ? C'est ce que nous verrons à travers les idées de deux sémioticiens de la culture qui continuent à inspirer et à nourrir les recherches actuelles sur la sémiotique de la culture : Yuri Lotman et Umberto Eco.

## 1. la sémiotique de la culture selon Yuri Lotman et Umberto Eco.

### 1.1. Yuri Lotman

Lotman reste très marqué par les formalistes russes et par le marxisme, d'où l'importance du contexte, voire sa priorité dans ses approches. Selon Lotman, le sens de l'œuvre se détermine dans la tension constructive entre la structure textuelle interne et les structures culturelles externes. Mais au lieu de chercher l'explication des textes dans ces contextes, Lotman tente de reconstruire des modèles anthropologiques plus amples à partir d'analyses menues. Les grands modèles culturels peuvent ainsi être reconstruits à partir de textes. « Le texte peut être entendu

comme le programme condensé de toute une culture ».

Dans cette perspective, la culture est un ensemble de textes où le référent du premier devient signifié du second et ainsi de suite à l'infini. C'est la sémiosphère. La culture n'est pas un objet figé mais une trame dynamique entre la langue et le monde plus ample, qui est lui-même une langue ou un texte à caractère narratif qui décide par exemple : qui est important, l'image ou la parole ? Quel rôle donner à l'oral vs l'écrit ? Quelle importance donner à la vie intérieure ou extérieure, à la chose ou au signe ? etc. Gianfranco Marrone explicite cette position textualiste de la façon suivante :

*Selon Lotman le référent extérieur en tant qu'objet inerte et privé de signification, n'existe pas substantiellement. Pas au sens que la réalité n'existe pas (naturelle ou sociale), mais dans le sens qu'elle n'existe pas par elle-même en dehors d'une langue qui se l'approprie, qui l'intègre à l'intérieur comme contenu spécifique, chaque fois diversement structuré (Marrone, 2010 : 65).*

Mais c'est quoi la réalité ? Lotman répond que c'est le contenu d'une autre réalité linguistique. Pour Lotman, les textes sont des concentrés de la culture ; certes ils servent la représentation, mais c'est d'abord et avant toute chose des relais, des catalyseurs, des condensateurs des valeurs d'une culture donnée.

Les textes sont considérés dans cette optique comme des fonctions efficaces, non comme des documents ou comme un pur produit des fonctions esthétiques ou communicatives. Le mot fonction possède chez Lotman le sens de : covariances de grandeurs, un rôle pragmatique dans le sens où quelqu'un occupe une certaine charge, une possible finalité. Le texte possède une fonction dans la mesure où il joue un rôle essentiel et précis dans l'économie complète de la semiosis sociale de la façon suivante : transmettre le sens, mettre en relation et en communication des airs divers du monde sémiotico-culturel, stabiliser le sens temporairement, consigner les consensus en termes diachroniques ou synchroniques. Pour Lotman, les textes sont le cœur et les poumons d'une culture et du système.

Le travail du sémioticien de la culture apparaît ainsi différent, au besoin complémentaire de celui du sociologue. Un sémioticien ne fait pas une description des thèmes qui caractérisent une certaine culture ou une certaine communauté sociale, mais assume la charge d'analyser des « petites » pratiques quotidiennes en essayant de leur offrir la meilleure description possible en termes de construction du sens logique syntaxique, organisation sémantique, effet de sens. L'ambition du sémioticien est de réussir à identifier des corrélations d'abord entre des thèmes et des formes, ensuite entre des langages divers.

La culture, dans cette perspective, est constituée de tous les signes de la vie quotidienne répétés, partagés et échangés. Aux yeux de Sedda, traducteur actif et inspiré des textes de Lotman en italien, le point de vue sémiotique s'avère doublement nécessaire : d'abord pour sa valeur heuristique et épistémique, ensuite pour sa valeur humaine et humaniste. Sedda affirme à ce sujet :

*Insomma, la semiotica della cultura odierna vorrebbe, senza perdere il suo statuto di scienza rigorosa, riaffermare il suo statuto di arte di vivere, di poetica e poietica della quotidianità..*

*En somme la sémiotique de la culture aspirerait, sans perdre son statut de science rigoureuse, à réaffirmer son statut d'art de vivre, de poétique et poétique de la quotidienneté... (Sedda, 2006: 19)*

En fait, pour Lotman, le problème est de pénétrer l'intelligibilité des systèmes sémiotiques complexes à travers la dialectique entre des comportements individuels et des systèmes normatifs, ou entre concaténation et individuation du sens.

Le terme de traduction peut constituer un dénominateur commun à ces deux logiques. La traduction peut être de deux types : la traduction interne entre éléments du même système, et la traduction externe entre éléments de systèmes différents. Ce terme est central chez Jakobson, Greimas, et Eco à la suite de Peirce. Greimas affirme à ce sujet dans son introduction *Du sens* : « La signification n'est rien d'autre que cette transposition d'un plan du langage à un autre, d'un langage à un autre, alors que le sens est simplement cette possibilité de transcodification » (cité par Sedda, 2006:23).

Dans ce sens, le point de vue sémioculturel est celui des corrélations faites entre plusieurs systèmes de signes. En fait, les systèmes sémiotiques se disposent en unités structurales grâce à leur réciproque non uniformité où la frontière, concept lotmanien, joue le rôle de zone de passage, dense de pratiques de filtration, d'articulation identitaire imprévues (Clifford) et de créolisation (Glissant), entendu comme processus continu de mélange.

En effet, la périphérie est un espace géographiquement réel, mais elle est avant tout un espace abstrait qui favorise la rencontre de corps singuliers et collectifs, d'histoires et de mémoires différentes. Ainsi Lotman fait de la frontière un dispositif paradoxal : elle est à la fois une limite qui sépare, mais aussi ce qui permet la rencontre, voire constituer le terrain propre d'une nouvelle identité.

La culture est un espace géographique réel, mais elle est avant tout un espace abstrait qui favorise la déstructuration à travers la rencontre de corps, d'histoires et de mémoires différentes. Mais il importe de souligner la conception non essentialiste et non fixiste de la culture et de ses frontières.

Pour Sedda, le colonialisme ratifie l'implosion de l'Occident. Ce dernier domine certes, mais il s'est révélé incapable de voir l'autre. Cette altérité a fini par s'imposer comme un fait malgré toutes les stratégies d'assimilation, de crétinisation et d'annihilation de l'autre. Après la seconde guerre mondiale, la situation a changé. Pour Sedda, la situation de la science au XIXème et au XXème siècle résume bien cette évolution.

C'est pour cela que la compréhension de l'autre ou de l'autre culture s'est révélée caduque puisque s'appuyant sur un mouvement qui va de soi à soi en passant par une altérité ramenée à son propre horizon. Alors que la traduction selon le même Sedda peut être décrite de la façon suivante :

*(Elle) peut être pensée - et est pratiquée - en revanche comme un geste qui va de l'altérité à l'altérité : partant de l'écoute de l'autre, elle parvient à une transformation réciproque (la traduction, on le répète constamment, enrichit aussi bien la langue de départ que la langue d'arrivée), à la création de deux altérités qui ont alors quelque chose en commun, au moins*



*leur réciproque transformation, leur même être entré en contact. (Sedda, 2006 :34)*

Dans une telle perspective, la tâche de la sémiotique culturelle, sous-entendue interculturelle, est d'établir des corrélations entre divers processus et systèmes de sens, corrélations toujours instables parce que reposant en plus de l'évolution historique sur des équivalences imparfaites. Ainsi, nous avons d'un côté la vision d'une forme fluide et irrégulière d'un panorama identitaire, vue dans la perspective stabilisante d'un quelconque monde imaginé, un univers de valeurs régi par une foi, une mémoire et un horizon d'attente. En fait, lorsque Lotman affirmait (1985, p. 63) que chaque culture peut être décrite de deux façons : de l'intérieur par ses membres et de l'extérieur par ceux qui lui sont étrangers, il voulait attirer l'attention sur la pluralité du monde et surtout sur le fait qu'au lieu de penser contre l'autre, il faut penser avec lui :

*Come si vede l'emersione del proprio e del altrui, del proprio mondo immaginato e di ciò che lo attraversa o sta al di fuori, di ciò che permane e ciò che passa, è il prodotto, mai definitivo, per quanto mai totalmente libero da condizionamenti, da una inerzia storica che tende a circoscrivere il campo del possibile per quanto non possa chiuderlo in principio.*

*Comme on le voit l'émergence du soi et de l'autre, de son propre monde imaginé ou de ce qui le traverse ou se trouve en dehors de lui, de ce qui reste et de ce qui passe est le produit, jamais définitif, puisque jamais totalement libre de conditionnements, d'une inertie historique qui tend à circonscrire le champ du possible puisqu'en principe elle ne peut pas le fermer (Sedda, 2006: 39)*

La métaphore du tissage est ici d'une grande éloquence ; elle résume cette continuelle activité de textualisation du monde (Lotman, 1985, p. 86) à travers des « équivalences conventionnelles » inexactes, mais associatives et capables de faire voyager entre cultures, de passer d'un discours scientifique à un discours quotidien, d'une identité collective à des identités personnelles, de roman au film, de musique à danse, à videoclip sans perdre du tout le sentiment de la réalité et du bon sens des choses (Sedda, 2006: 40).

L'unité de base de la culture est le texte. Il est avant tout pour Lotman une fonction. Il est le résultat, ce qui lie un énonciateur et un énonciataire dans un rapport complexe avec le temps. Il est expression du passé (mémoire immédiate contenue dans sa structure, etc. et mémoire extérieure) et il est futur car il suscite des lectures, des réactions...etc. Le texte ne peut donc pas être réduit à une structure, car il renferme en lui des tensions, des contradictions et suscite des réactions et des lectures, le futur quoi. Les textes ne sont pas donc si inertes que ça, ils sont très actifs, très vivants. Bref les textes font l'histoire et s'en imprègnent.

La sémiotique de Lotman comme nous venons de le voir montre que la culture est multiple et plurielle, qu'elle engage profondément des questions comme le moi et l'autre, l'intérieur et l'extérieur, l'ordre et le chaos, la vérité et le mensonge, etc. mais ce qui est intéressant dans cette sémiotique, au-delà de sa conviction et des moyens mobilisés pour la défendre, c'est que la culture est un ensemble de textes qui interagissent et ne cessent, tels les atomes de la biosphère, de travailler ensemble, au-delà de cela, ce qui est important donc, c'est de montrer la dialectique entre

tous ces éléments et leur étroite collaboration et intelligence ensemble même s'ils semblent à priori antithétiques ou opposés. Tous ces éléments, même opposés, sont nécessaires pour créer la culture tout comme l'autre est nécessaire pour nous faire exister.

## 1.2. Umberto Eco ou la culture comme hypothèse textuelle

L'intérêt d'Umberto Eco pour la culture n'est pas seulement dicté par sa carrière sémiotique -rapelons que le *Trattato di semiotica generale* (Eco, 1975) a pour sous-titre « vers une logique de la culture » - mais aussi pour son intérêt principal pour la culture des masses. *Appocalittici e integrati* (Eco, 1964) qui représente une des plus substantielles contributions dans ce domaine est sorti presque dix ans avant. La contribution d'Eco dans ce domaine compte parmi les plus intéressantes, à cause du syncrétisme de l'auteur qui a assimilé sur plusieurs années et les contributions des principaux philosophes européens et celles des Américains, sans compter d'autres intérêts pour des cultures arabes ou asiatiques<sup>1</sup>.

Dans cette partie, nous verrons comment sa conception du signe et de l'individu<sup>2</sup> a pu de façon efficace nourrir ses positions et ses conceptions de la culture et de l'être en général. Souvent Umberto Eco, au lieu de parler de culture, parle d'encyclopédie ; et sans qu'il le dise clairement ou explicitement, on peut avancer qu'il préfère le mot encyclopédie à celui de culture parce que le premier est plus à même de rendre sémiotiquement compte de la réalité essentiellement textuelle de la culture.

On retrouve *encyclopédie* depuis *La structure absente* (Eco, 1968) et durant presque une trentaine d'années le mot va être repris et développé par Eco. Rappelons d'abord l'origine d'une telle préférence pour le terme *encyclopédie* sur celui de *culture* chez Eco.

Dans *La structure absente*, le dernier chapitre est entièrement consacré à une critique de Lévi-Strauss et de l'ontologisme des structuralistes en général. Eco ne voit dans cette quête acharnée de la structure des structures ou du code des codes qu'une manifestation supplémentaire de l'idéalisme philosophique. Dans *La structure absente*, Eco pose la question suivante : la structure : est-ce l'objet ou la description des relations entre les éléments de l'objet ? Autrement dit, ce concept est-ce un élément de méthode ou un élément ontologique, c'est-à-dire quelque chose qui existe ? Dans sa critique de ce qu'il appelle le structuralisme ontologique, Eco fait clairement le choix de la culture comme hypothèse et il le justifie clairement dans ce passage :

*La culture est un postulat sémiotique. Pas au sens où ce ne serait pas aussi une réalité sémiosique : elle est l'ensemble enregistrée de toutes les interprétations, concevable objectivement comme la bibliothèque des bibliothèques, quand bibliothèque veut dire aussi les archives de toute*

---

1 L'intérêt d'Eco pour des cultures autres que la culture occidentale se voit de façon retentissante dans un roman comme le *Nom de la rose*, où la bibliothèque philosophique arabe est exploitée de façon détaillée, ainsi que dans d'autres contributions sur le zen par exemple.

2 Voir l'article de Patrizia Violi « Il Soggetto è nelli avverbi ». Lo Spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco, E/C Revue de l'Association italienne de sémiotique ; voir aussi la traduction du même article « Le sujet est dans les adverbes » publié dans *Eco romancier, Cahiers de narratologie*, numéro spécial dirigé par Mohamed Bernoussi ; voir également l'article de Franciscu Sedda, « L'essere e l'enciclopedia. Forme del realismo e della cultura nell'opera semiotica di Umberto Eco » dans la même revue.

*l'information non verbale enregistrée d'une manière ou d'une autre, des peintures rupestres aux cinémathèques. Mais elle doit rester un postulat parce qu'elle n'est pas effectivement descriptible dans sa totalité, et cela pour plusieurs raisons : la série des interprétations est indéfinie et on ne peut matériellement pas en faire une classification ; l'encyclopédie comme totalité des interprétations comprend aussi des interprétations contradictoires ; l'activité textuelle que l'on élabore à partir de l'encyclopédie, en agissant sur ses contradictions et en y introduisant sans cesse de nouvelles resegmentations du continuum, même sur la base d'expériences progressives transforme dans le temps l'encyclopédie, si bien qu'une représentation globale idéale - si jamais elle était possible - serait déjà infidèle au moment où elle serait terminée ; enfin, l'encyclopédie, comme système objectif de ses interprétations est « partagée » différemment par ses divers usagers. (Eco, 1988 : 110)*

Il s'agit d'abord d'une hypothèse, c'est-à-dire d'un outil opératoire qui n'a aucune existence si ce n'est celle qu'il revêt dans l'approche de celui qui l'utilise. On voit bien ici comment le choix du terme *encyclopédie* s'inscrit dans le refus de toute conception essentialiste ou ontologique de la culture. Le rôle joué par cette hypothèse se réalise sur deux plans, le plan de la synchronie et le plan de la diachronie. L'encyclopédie procède par élimination et par agrégation. Elle est constituée par un socle stable et par une dynamique qui régule les interprétations, les typifie, les standardise ou les rejette et les oublie ou les recycle selon les changements, les mutations, les *aléas* ou les décisions politiques. La communauté existe par ce socle dur de l'encyclopédie, mais l'individu aussi dans la mesure où une intense activité interprétative lui donne un rôle dans la construction, la sauvegarde, la modification ou la destruction de cette même encyclopédie. La mémoire et le travail de l'oubli ou de la transformation sont le ressort de cette activité en apparence contradictoire de l'encyclopédie ou de la culture ; en apparence contradictoire, car à la fois collective et individuelle, statique et dynamique, commémorative et amnésique.

La deuxième contribution d'Umberto Eco concerne ses recherches sur un type de culture particulier, à savoir la culture des mass-médias.

*Apocalittici e integrati* est une réflexion féconde sur la culture de masse et un témoignage riche sur les débats suscités par cette même culture de masse. Comme le reflète le titre, le débat se situe entre le point de vue de ceux que Eco appelle les apocalyptiques, c'est-à-dire ceux qui réduisent la culture de masse et ses consommateurs à un rien, à une industrie bas-de-gamme sans qualité aucune, etc. qualificatifs et appellations fétichistes car elles activent tous les discours de la catastrophe, de la fin de l'histoire, etc. Ce qui joue sur l'émotion et paralyse la réflexion. Le deuxième point de vue est constitué des intégrés, c'est-à-dire de ceux qui défendent l'intérêt de la culture de masse mettant en avant des arguments comme la démocratisation de la culture, la culture pour tous, le progrès de l'humanité, etc.

Pour Umberto Eco, qu'on le veuille ou non, le monde de la culture de masse fait désormais partie du nôtre comme le montre l'histoire depuis Gutenberg et comme le montre la vie quotidienne où la présence de plus en plus forte de la radio, des journaux, des médias et du web se font sentir.

Pour Eco la culture de masse naît lorsque Gutenberg invente les caractères mobiles. Cette décou-

verte a permis à un contenu déterminé d'évoluer à travers les siècles, d'atteindre un public de plus en plus large et d'imposer ce même public large comme force qui est à prendre en compte dans le choix et le traitement des contenus.

Les premiers contenus sont des imprimés populaires représentant sous une forme laïque les propos et les idées de *la bible* et se vendant dans les foires (épopées, chroniques, lamentations sur des faits divers). Ces livres constituent des défouloirs populaires, de pacification et de contrôle, mais participent en même temps à l'alphabétisation du peuple, à la création d'une identité, d'une culture, etc.

L'évolution de la culture savante et l'augmentation des lecteurs permet la multiplication des journaux et de la culture journalistique, véritable intermédiaire entre les deux. La situation de culture de masse se vérifie du moment que la masse devient protagoniste de l'histoire, mais paradoxalement la fonction de divertir ne vient pas du bas mais de la classe dominante. La masse consomme des modèles culturels bourgeois à travers sa propre expérience. La culture des masses propose des modèles culturels fin de siècle (XIX<sup>ème</sup>). Cette culture propose des modèles qui n'ont rien à voir avec la situation des consommateurs. Le problème de cette culture de masse est que le code qui a présidé à son élaboration n'est pas forcément celui de sa réception. La réception doit être à chaque fois identifiée.

En fait il s'agit de produits obéissant à des lois de l'offre et de la demande et c'est pour cela qu'il faut les étudier comme des messages, concevoir un instrument critique pour définir en termes structurels la valeur esthétique des messages élaborés pour un public moyen, s'occuper des personnages comme modèle de comportement, des mythes avec un fonctionnement purement projectif. L'exemple type est l'exemple du surhomme des masses.

Un des secrets de fabrication de la culture des masses se vérifie de façon exemplaire dans la littérature des masses et dans le roman feuilleton où il s'agit de proposer des contenus qui jouent sur des inégalités socio-culturelles et d'essayer de les combler par le truchement de techniques d'identification aux personnages et par la proposition de contenus très faciles à retenir et à assimiler et qui constituent de véritables « rêves éveillés ».

## **2. Deux exemples d'illustration**

Je voudrais maintenant donner quelques exemples d'illustration qui exploitent d'une façon ou d'une autre les idées exposées plus haut de la sémiotique de la culture et je choisirai pour cette entreprise mes propres recherches entamées il y a maintenant une dizaine d'années sur le culinaire ou la nourriture dans les récits de voyageurs occidentaux et sur le pouvoir modélisant des plats et du patrimoine culinaire en général.

En ce qui concerne le premier exemple, la nature du corpus, récits de voyage, a orienté mes problématiques vers ce que j'appelle l'interculturel culinaire, qui peut être compris de deux façons : soit l'étude des réactions des voyageurs devant les phénomènes culinaires, soit l'étude comparative des plats dans deux ou plusieurs cultures différentes, ce qui fera l'objet de la partie principale de la présente communication.

Dans ces recherches, il ne s'agissait pas seulement de se fixer sur un quelconque phénomène culinaire pour l'étudier comme révélateur d'une économie politique ou d'un champ symbolique

avec ses règles, ses contraintes et ses codes. Il s'agissait surtout d'étudier le rapport à l'autre, le choc des cultures ou leur rencontre à travers les réactions des voyageurs vis-à-vis de l'aliment ou du culinaire écrit et narré dans un genre qui est à cheval sur deux mondes possibles, un monde possible actuel et un autre monde possible virtuel, plat préparé, produit consommé en cérémonie ou en privé; les questions que je me posais étaient les suivantes : dans quelle mesure la réaction à la nourriture est révélatrice d'une attitude du voyageur, de ses préjugés sur la culture ou la société de l'aliment ou du plat en question ? Dans quelle mesure elle est rédigée par des régimes du goût, un ordre culinaire contraignant et aliénant parfois, souple et compréhensif d'autres ?

Lorsqu'on aborde les relations des voyageurs au Moyen Age, La *semiosis* culinaire du récit des croisades reste tributaire du contexte de guerre où le signe alimentaire en étroite relation avec le programme narratif devient une arme de guerre mobilisée au service d'une cause sainte. Elle se trouve par la même occasion à cheval entre deux mondes possibles : le premier relatif au monde possible de la relation de voyage et le second relatif au monde possible des croisades. Dans cette oscillation permanente, le culinaire de l'autre n'existe pas ; ce qui existe, c'est plutôt l'autre comme objet culinaire. Les scènes de cannibalisme relèvent un défi de taille, car elles s'efforcent toutes de contourner des codes et des régimes de goût et de dégoût bien établis pour pouvoir autoriser de consommer l'autre.

Les relations de pèlerinage amènent un discours intermédiaire dans cette saisie de l'autre ratifiant son évolution d'objet à sujet culinaire ; un discours où un regard naît et se pose sur le culinaire de l'autre, reconnaissant par moment ses qualités, mais reprenant vite sa distance et renouant avec une encyclopédie qui régit toute appréciation et tout discours sur le manger, l'encyclopédie chrétienne, plus précisément le modèle cénique. D'où une *semiosis* pendulaire oscillant entre le modèle religieux, que l'itinéraire du pèlerin tente de reproduire ou de revivre par tous les moyens et un modèle laïque naissant, donc tout à fait incapable de s'imposer au voyageur.

La reconnaissance de l'aliment de l'autre, c'est-à-dire son accès au discours du voyageur franchit une étape importante avec les relations des négociants européens. C'est le moment où le signe alimentaire ou culinaire, inscrit dans une stricte logique mercantile, se trouve affranchi de considérations idéologiques. L'aliment adopte la liste, le répertoire ou la description blanche qui n'a qu'un seul but, faire connaître l'aliment et le faire vendre.

Les récits des captifs ou des missionnaires du XVI et du XVIIème siècle érigent l'aliment ou le culinaire de l'autre tour à tour comme catalyseur d'une remise en question de l'encyclopédie culinaire d'origine du voyageur même et d'une reconnaissance de l'aliment de l'autre dans ce qu'il a d'original, voire dans sa singularité si choquante et si radicale soit-elle (Léry et les Toupinambaults, Las Cortes et la cuisine populaire chinoise). C'est le moment où la signification du culinaire, en adoptant la description neutre, l'énumération, la prosopopée de l'autre, offre par moments un signifié total et affranchi de considérations idéologiques du culinaire de l'autre. Je dis bien par moments, car cela n'empêche pas par exemple que la *semiosis* du café, si neutre et si différente soit-elle des *semiosis* du passé, contribue à la construction d'un imaginaire indolent et douillet de l'autre ou de l'oriental en général. C'est le moment où le modèle cénique disparaît complètement et ratifie par la même occasion la fin de l'encyclopédie religieuse ou chrétienne dans la saisie du culinaire de l'autre et la naissance d'une autre encyclopédie laïque.

*L'homo viator* des Lumières, héritier et acteur de cet anticléricalisme culinaire, va cependant s'en

démarquer au nom de la raison. Le récit du médecin anglais Lemprière et du philosophe polonais Potocki vont tour à tour présenter, chacun à sa façon, le culinaire comme catalyseur d'une fantasmagorie féminine où le plaisir et son culte servent de mot d'ordre, comme prétexte à des réflexions tantôt mesurées, tantôt débridées mais finissant chez les deux voyageurs par une remise en question des valeurs de l'encyclopédie d'origine.

Ce n'est pas du tout le cas de la *semiosis* culinaire des récits de voyage du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le discours culinaire se révèle dans ces récits comme un signifié stratégique. La cuisine marocaine y est peinte comme un *locus terribilis* et toutes les valeurs relatives au culinaire comme le partage, le mélange et l'hospitalité vont être annihilées : rejet et condamnation du mélange sous toutes ses formes, refus et rejet du contact avec l'autre (comparé à un paquet ou à quelque créature hybride). La stratégie, délibérée ou involontaire, cela a peu d'importance, consiste à ne pas admettre l'hospitalité proposée par l'autre et par conséquent à ne pas admettre sa souveraineté et à se soustraire à un quelconque engagement naissant d'habitude d'une telle situation. Cette *semiosis* nihiliste et désengagée de l'hospitalité de l'autre, et par conséquent de l'autre tout court, s'exprime *via* des morales comme par exemple *la morale du vin*, ou *via* des arguments de force à structure tautologique comme *la dignité française*.

Le deuxième exemple d'illustration se situe sur un plan strictement synchronique manifesté dans une problématique toute simple : comment les plats et la nourriture forment ou se laissent former et modéliser par notre façon de penser. Comme vous pouvez le constater, je pars ici de quelques idées de Lotman et de la sémiotique de la culture en général. Dans ces études, je pars de l'hypothèse selon laquelle la nourriture et les plats que nous consommons sont, comme la langue que nous parlons, les vêtements que nous mettons ou les lieux que nous fréquentons, des formes à travers lesquelles nous donnons un sens à notre vie et à notre existence ; ils jouent un rôle important dans la formation et dans la structuration de notre identité et par la même occasion de notre altérité.

Ce sont donc des signes que nous utilisons, mais aussi et dans un certain sens qui nous utilisent, car ils reflètent la culture et l'influencent en même temps, comme ils reflètent notre façon de concevoir l'identité et l'influencent en même temps.

Il s'agit dans cette dernière partie de présenter deux plats différents, mais qui appartiennent au même genre, appelés potage ou soupe en France et Harira au Maroc. La différence, comme nous allons le voir, n'est pas seulement syntaxique ou sémantique, elle est aussi pragmatique ou idéologique ; elle reflète en profondeur, quand elle ne la consacre pas, deux manières de gérer le mélange et la différence en général.

## **2.1. Le plan de l'expression**

### **2.1.1. La soupe**

La soupe française, version sophistiquée et évoluée du bouillon primitif, à l'origine préparée avec des herbes ou avec tout ce qui tombe dans les mains de l'homme, et ensuite avec des légumes ou des os ou autre, devient raffinée à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Dans *L'Art de bien manger* de Edmond Richardin, Paris édition d'art et de littérature, 1913, la soupe se présente sous de multiples configurations et utilise divers ingrédients: configuration utilisant un ou deux ingrédients : soupe au brochet, au poisson en général, aux anguilles, aux abricots, aux haricots rouges ; dans *Le cuisini-*

*nier européen*, Jules Berteuil répertorie d'autres recettes de soupe: soupe à la bière, au lait, aux fèves, etc. D'autres recueils célèbres limitent la soupe à un ingrédient ou deux mais jamais plus, c'est une question de classement et de syntaxe; certains vont jusqu'à affiner davantage les règles syntaxiques en leur ajoutant des règles pragmatiques en parlant de soupe de saison; chaque saison doit avoir sa propre soupe.

Mais la soupe qui nous intéresse ici et qui prend aussi le nom de potage ou de mouliné ou de velouté est celle où il y a au début plusieurs éléments. Dans ce genre de soupe, Il n'y a pas d'ordre de cuisson, tous les ingrédients sont mis à cuire ensemble. Ils sont tous pour ainsi dire mis au même pied d'égalité et introduits librement dès le départ dans la marmite.

Mais la composition doit impérativement suivre pour ainsi dire une double articulation avant d'aboutir à la phrase finale ou au texte final. Une première étape où les ingrédients, si différents soient-ils, cuisent ensemble et une deuxième opération cruciale - car il y va de la réussite du plat, nous verrons cela plus loin- où ces mêmes ingrédients sont appelés à disparaître, c'est-à-dire à mettre de côté leurs formes initiales, leurs particularités morphologiques et leurs différences sous l'oeil bienveillant du tamis jadis, ou du moulinet mécanique auquel succédera le mixeur assimilateur hightech d'aujourd'hui.

La harira marocaine, comme son équivalent français, est aussi liée à l'hiver et au froid, mais elle est surtout liée au ramadan, et ce même quand ce dernier arrive en plein été.

Elle est donc liée à l'hiver, mais aussi au printemps, à l'été et à l'automne, vu l'influence déterminante du calendrier lunaire. Les légumes sont importants dans ce plat, mais peut-être pas autant que dans la soupe française, car d'autres ingrédients appartenant à d'autres catégories y ont leur place : poix-chiches, fèves, lentilles, vermicelles, morceau de gras ou de viande. Ici l'ordre canonique de la cuisson exige de mettre d'abord les aliments les plus durs : poix-chiches, fèves et lentilles ; la purée de pommes de terre ou la farine, et les vermicelles et le jus de tomates à la fin. Une fois le tout cuit la soupe est servie avec tous les éléments, comme au départ, donc tous les éléments doivent figurer dans le bol. La visibilité est ici une question de la plus haute importance.

Ici la structure syntaxique est hétérogène du début jusqu'à la fin. C'est une structure en quelque sorte homogène, mais elle est en même temps hétérogène : le bouillon comme matrice principale fédératrice de plusieurs autres matrices à la fois subordonnées et principales.

La structure finale de la harira doit offrir à la fois deux modes visuels radicalement opposés, un mode fluide et lisse incarné ici par la structure du bouillon ou du jus et un autre discontinu et en relief, presque fractal, incarné par les ingrédients qui flottent et toujours de façon personnalisée sur la surface en principe lisse.

## **2.2. Le plan du contenu**

### **2.2.1. Le plan du contenu de la harira**

La harira est un plat destiné *a priori* à parer aux rigueurs de l'hiver, mais en même temps, comme on l'a souligné, il n'est pas vraiment motivé sémantiquement par la saison du froid car il est en même temps lié au ramadan, puisque consommé tous les jours pendant un mois, qui tourne selon le calendrier lunaire et finit par être un peu emblématique de toutes les saisons, c'est-à-dire et en

fin de compte d'aucune d'elles.

La harira doit être non seulement chaude, mais brûlante et ce, quelle que soit la saison. Il s'agit donc d'un contenu hétéroclite avec des formes différentes ; les légumes d'abord réduits à la tomate et à la purée qu'on ne distingue plus comme dans la soupe française, mais avec le reste qu'on distingue et qui offre une variété de textures déconcertantes pour des palais non avertis : outre le bouillon, il y a par ordre décroissant de résistance les fèves, les lentilles, les poix-chiches et les vermicelles.

La réception de cette harira est singulière. Notons qu'aucune cuillère prise par le mangeur de la harira ne ressemble à l'autre ; chaque cuillère, c'est-à-dire chaque unité minimale de signification possède une configuration sémantique qui lui est spécifique. Chaque cuillère exige et impose un décryptage gustatif original et inédit.

Le mangeur de la harira est toujours en train de consommer le même bol, mais aucune cuillère ne ressemble à l'autre. Cette identité dans la variété nous intéresse au plus haut degré, non seulement parce qu'elle postule un mangeur pour ainsi dire insomniaque et toujours attentif à de nouvelles interprétations, mais aussi parce qu'elle finit par cultiver un certain goût pour l'aléa, l'impromptu et l'adaptation continue. Nous verrons cela plus avant dans la dernière partie lorsque nous nous poserons la question sur l'influence de ce plat sur le comportement.

### **2.2.2. Le plan du contenu de la soupe**

La soupe est exclusivement liée à l'hiver et au froid ; elle est aussi liée à la montagne, soupe aux croutons ou au fromage; elle doit être chaude mais pas brûlante, contrairement à la harira, il y a une limite, un *modus* même lorsqu'il s'agit de se réchauffer.

La soupe est un liquide où l'on ne devine, qu'une fois goûtée, les éléments constitutifs et variés, mais qui ont tous fondu dans le moule, dans le modèle assimilateur. Parfois on peut apercevoir une partie de ces éléments constitutifs, mais c'est plutôt mal vu, c'est le signe d'une soupe imparfaite et presque ratée si on ne se précipite pas pour réduire à néant les éléments résistants ; sinon cela en fait une soupe imparfaite, c'est-à-dire une soupe mal moulignée avec des grumeaux. Le grumeau indique ici un vice, une soupe parfaite ne doit pas contenir de grumeau, ni aucune trace d'une quelconque «individualité», fut-elle désuète ou minime.

La soupe parfaite ou le bouillon postule donc un mangeur modèle particulier, c'est un mangeur tranquille et serein vu sous un certain angle, sous un autre ; on peut dire aussi qu'elle postule un mangeur passif et presque machinal car fondant toute sa confiance dans le modèle assimilateur de la soupe parfaite qui lui garantit une soupe sans grumeau, sans surprise : une identité parfaite, rassurante mais en même temps, disons-le, crétinisante.

## **2.3. Deux régimes politiques de l'interculturel**

### **2.3.1. Le modèle assimilationniste républicain de la soupe française**

On peut voir dans ce souci de l'homogénéité, de l'assimilation sous l'égide d'un principe souverain et fédérateur, la trace ou le reflet du modèle républicain français. Tous les éléments sont égaux et bénéficient du même traitement ; ils doivent tous oublier leur forme d'origine et se laisser assimiler par le corps auxquels ils souhaitent s'intégrer. Ils doivent donc renoncer à leurs propres



particularités formelles, se sacrifier pour le but ultime, la soupe. Ailleurs cela s'appelle la patrie, la république, la société civile.

Mais si on peut instruire davantage cette hypothèse et remonter encore plus loin la chaîne des sources de ce modèle de soupe, on peut lier cet aspect qui prône le sacrifice au nom d'un but ou d'un principe noble à un autre modèle qui a longtemps structuré la société française et dans une certaine mesure la société européenne, à savoir le modèle de la théodicée.

Rappelons que pendant longtemps la question du mal comme source de bien a préoccupé les docteurs de l'Église chrétienne, surtout lorsqu'ils se sont trouvés obligés d'expliquer un livre aussi terrible et terrifiant que celui de *l'Apocalypse*<sup>3</sup>. Les *furori sacrum* posait le problème du mal venant de Dieu et sa justification. Dieu en effet ne pouvant pas faire le mal, pour la simple et unique raison que c'est lui qui l'a créé avec le bien et parce qu'il le contrôle, ce mal appelé ainsi "très humain est donc un bien, il cache un but sublime, celui de racheter l'humanité et lui permettre le salut. C'est ainsi que l'on a abouti au concept de théodicée pour justifier ce paradoxe. Laquelle théodicée a connu par la suite de nombreuses réélaborations laïques, dans les milieux monarchiques et républicains sous la forme de raison d'état, d'intérêt de la communauté, etc.

Dans cette optique, la violence du mixage, la négation des particularités de chacun des ingrédients, la réduction des différences sont des opérations qui visent un but noble : broyer, réduire les particularités, bien les écraser pour obtenir le bouillon ou le velouté idéal.

### 2.3.2. Le modèle négociateur musulman marocain

En ce qui concerne la harira, on peut voir dans cette identité dans l'altérité ou dans cette configuration à la fois homogène et hétérogène, de la cuillère unique, de la gestion des différences qui ne sont pas toutes mises au même pied d'égalité même si le bouillon les contient - au sens policé du terme - on peut y voir le reflet du modèle patriarcal ou monarchique qui reconnaît les différences, voire les cultive pour pouvoir régner. Contrairement au modèle du pouvoir républicain, le modèle du pouvoir califal ou monarchique réside dans cette stratégie de reconnaître les diversités, voire de les exacerber pour pouvoir continuer à les contenir dans un même et unique moule.

Tous les éléments ne sont pas égaux au départ de la cuisson, mais se trouvent au même pied d'égalité une fois cuits. Reconnaître les particularités de chaque ingrédient, voire les sauvegarder est ce qui fait la spécificité de ce plat. Une harira qui offre des ingrédients trop cuits ou fondus, c'est-à-dire altérant les individualités, est une harira un peu ratée.

La harira nous offre un modèle particulier et *a priori* contradictoire de l'identité et de l'altérité : il y a certes une diversité, celle d'un plat avec un bouillon contenant des éléments très diversifiés, voire déroutant pour un palais non exercé comme nous l'avons dit, mais il y a en même temps une identité dans la mesure où cette diversité est maintenue et respectée. Ce n'est pas contradictoire, c'est juste paradoxal. C'est ce paradoxe<sup>4</sup> qui caractérise même le rapport de la communauté et de l'individualité dans certaines sociétés comme au Maroc.

---

3 Pour une synthèse de la question des terreurs salutaires, voir Mohamed Bernoussi, *Les violences du sacré in Le Roman noir au siècle des Lumières*, Rabat, Bouregrag, 2006.

4 Sur la question du paradoxe dans la culture marocaine, voir mon livre *Douces schizophrénies*. Paris, Mimésis, 2018.

Prenons pour cela un exemple qui a été à maintes reprises analysé par les anthropologues et les sociologues: adhérer à plusieurs confréries n'est nullement contradictoire pour un Marocain. Les confréries sont vaguement organisées et hiérarchisées, il n'y a pas de contrainte, de secret, de rite initiatique, de test, etc. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de règles à observer, ni une certaine hiérarchie tacite ; il y en a mais cela demeure vague et doté d'une déconcertante souplesse. Car on peut adhérer à une zaouia et entrer dans une ou plusieurs autres. La notion de membre existe certes, mais demeure rétive à une conception logique du membre d'un corps soumis au mode de fonctionnement et aux contraintes de ce même corps.

C'est que la société marocaine, tout comme la société moyenne-orientale, prend en charge la diversité, mais réussit à la gérer en l'individualisant davantage ; c'est une approche qui peut paraître contradictoire, mais qui se révèle en fin de compte très efficace. Écoutons un de ces anthropologues, Clifford Geertz, nous exprimer cela :

*Elle (la société) prend en charge la diversité, distinguant avec une précision sophistiquée les contextes (mariage, jeûne, culte, éducation) où les hommes sont séparés par leurs différences et les contextes (travail, amitié, politique, commerce) où quoique avec circonspection et sous condition, les hommes sont reliés par leurs différences « (Geertz, 1979 (2003) : 81).*

Ceci nous rappelle, si l'on tient à instruire davantage cette question de l'identité dans la diversité de la harira marocaine, la stratégie de l'Islam dans la gestion de l'altérité et de la différence et le secret de son succès dès son apparition et à travers les siècles.

L'Islam a adopté une attitude subtile et stratégique envers les autres religions, dans la mesure où tout en s'inspirant ouvertement des traditions judéo-chrétiennes, en reconnaissant ces traditions, il s'est imposé, de façon stricte et inconditionnelle, non seulement comme religion finale, Mahomet est le sceau des prophètes, mais comme religion unique. Dans cette attitude subtile, l'Islam ne se déclarait pas ouvertement comme l'ennemi des deux autres religions, il ne cherchait pas à les assimiler ou à les affronter ; au contraire il les reconnaissait tout en gardant le pouvoir et le droit d'amender certaines de leurs idées ou de leurs conceptions, le but étant de ne pas assimiler, mais de garder les différences pour pouvoir les contenir, voire faire de ce principe des différences un motif pour régner.

Il suffit pour cela d'écouter quelqu'un qui a écrit des choses très instructives sur l'interculturel. Edouard Saïd dans le contexte bien évidemment qui est le sien, celui de l'orientalisme, est me semble-t-il le premier<sup>5</sup> à avoir expliqué cette stratégie de la différence exacerbée pour régner et qui a inspiré de nombreuses politiques interculturelles lorsqu'il affirme :

*Il ne fait pas de doute qu'à bien des égards l'islam était une provocation réelle. Il mettait à contribution des traditions judéo-helléniques, il était proche de façon gênante de la chrétienté, géographiquement et culturelle-*

---

5 Voir ce passage de Geertz qui semble s'en inspirer : « Parmi les religions du monde, l'Islam a toujours été remarqué pour sa capacité à distribuer ses aspects utopiques et pragmatiques dans des sphères distinctes, qui ne communiquent que partiellement - les premiers isolés comme idéaux devant être affirmés, expliqués, codifiés et enseignés, les seconds coulés dans d'ingénieuses machineries sociales, qui régulent en détail les processus de la vie de la communauté » (Geertz, 1979 (2003) : 92).

*ment, il faisait des emprunts créatifs au christianisme, il pouvait se vanter de succès militaires et politiques hors pair. (Saïd, 2015: 142)*

## Conclusion

J'ai essayé dans cette étude de donner des illustrations de l'intérêt et de la valeur heuristique, de plus en plus puissante, des idées développées par Lotman et par Eco pour ne citer qu'eux. Depuis les années cinquante du siècle dernier, la linguistique a exploré de façon optimale les secrets du langage humain, en révélant comment il reflète et influence à la fois la culture. La sémiotique a par la suite démontré que les outils de la linguistique peuvent aider à sonder les mystères des autres systèmes sémiotiques, notamment le système culinaire. Dans cette perspective, les plats et la cuisine en général se révèlent comme de véritables concentrés de la culture. Beaucoup de choses restent à faire, surtout lorsqu'il s'agit d'une culture aussi riche et diversifiée que la culture culinaire libanaise.

## Bibliographie

- Bernoussi, Mohamed
  - 2005 *Le roman noir français au siècle des Lumières*, Rabat, Bouregrag.
  - 2014 *Viator in tabula, sémiotique de l'interculturel culinaire dans le récit de voyage*, Fès, Post-modernité
  - 2016 « Semiosis du corps dans la littérature sexologique arabe », in *Semiotica 129*, Berlin/ New York, Walter de Gruyter.
  - 2017 *Umberto Eco, sémioticien et romancier*, Paris, Mimésis.
  - 2018 *Douces schizophrénies, études sémiotiques sur la culture marocaine*, Paris, Mimésis.
  - 2018a *Introduction à l'interculturel*, Meknès, Capital
  - 2020 « The Supremacy of the Qu'ranic Sign and its Impact on Arabic-Muslim Culture », in *Mediation and Immediacy, The Semiotic Turn of the Study of Religions*, Boston/ Berlin, De Gruyter.
- Geertz, Clifford, (2003) *Le Souk de Sefrou, sur l'économie du Bazar*. Paris, Bouchene.
- Lotman, Youri,
  - 1999 *La Sémiosphère*, Limoges, Pulim.
  - 2006 *Tesi per una semiotica della cultura, a cura di Franciscu Sedda*, Roma, Meltemi.
- Marrone, Gianfranco, (2016) *Principes de la sémiotique du texte*, traduit de l'italien, *Introduzione alla semiotica del testo* par Mohamed Bernoussi, Paris, Mimésis.
- Saïd, E. (2015) *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Gallimard.



# ***PREMIER AXE***

---

***LA LANGUE, AGENT VÉHICULEUR D'UNE OU  
DE CULTURE(S)***



# L'identité culturelle dans *Histoire de ma vie* de Fadhma Aït Mansour Amrouche et *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar.

**Lynda ZAGHBA**

Laboratoire des Études Linguistiques, Théoriques et Pratiques

Université Mohamed Boudiaf - M'sila (Algérie)

## Résumé

La littérature algérienne d'expression française constitue un terrain propice pour les études qui se penchent sur le discours identitaire et culturel en raison du contexte historique sanglant qui a marqué à jamais l'Histoire du pays. L'autobiographie est un genre qui s'est imposé depuis les premières œuvres littéraires algériennes et nous le considérons dans cette présente contribution comme un témoignage sur le rapport de l'homme à sa société au cours de ces moments décisifs de l'Histoire du pays.

Nous avons choisi deux œuvres autobiographiques de deux femmes qui ont décidé de prendre la plume pour s'écrire : *Histoire de ma vie* de Fadhma Ait Mansour Amrouche et *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar. Nous ambitionnons de comprendre comment ces écrivaines témoignent de leurs identités culturelles. Il est intéressant, à notre sens, d'essayer de voir comment elles font usage de leur identité et culture sur le plan littéraire et comment celles-ci apparaissent dans les deux romans. À cet effet, nous nous inscrivons dans une démarche qui s'appuie, à la fois, sur l'énonciation et sur l'analyse structurale, plus précisément les travaux de Barthes lesquels consistent à découper les récits en séquences et en fonctions.

**Mots- clés :** identité culturelle, autobiographie, discours identitaire, subversion de la langue.

## Abstract

Algerian literature written in French provides a fertile ground for studies that analyze identity and cultural discourse because of the bloody historical context that has forever marked the history of the country. Autobiography is a genre that has imposed itself since the first Algerian literary works and we consider it in this present contribution as a testimony to the relationship of the man to his society during these decisive moments in the history of the country. We have chosen two autobiographical works by two women who had decided to write themselves: «Story of My Life» by Fadhma Ait Amrouche Mansour and «Far from the house of my father» by Assia Djébar. We aim to understand how these writers bear witness to their cultural identities. It is interesting, in our opinion, to try to see how they made use of their literary identity and culture and how it appeared in the two novels. So, we have decided to be part of an approach that is based both on enunciation

and on structural analysis, more precisely the work of Barthes which consists in breaking down stories into sequences and functions.

**Keywords:** cultural identity, autobiography, identity discourse, language subversion.

## ملخص

يعتبر الأدب الجزائري الناطق بالفرنسية أرضاً خصبة للدراسات التي تتناول الهوية والخطاب الثقافي بسبب السياق التاريخي الدموي الذي ميز تاريخ البلاد و الذي مازال يلقي بظلاله عليها. السيرة الذاتية هي نوع أدبي فرض نفسه منذ الأعمال الأدبية الجزائرية الأولى ونعتبره في هذه المساهمة الحالية شهادة على علاقة الإنسان بمجتمعه خلال هذه اللحظات الحاسمة في تاريخ البلاد.

لقد اخترنا عملين عن سير ذاتية لامرأتين قررنا أن نكتبنا عن نفسيهما: «تاريخ حياتي» لفاطمة آيت عمروش منصور و «بعيداً عن منزل والدي» لأسيا جبار. نحن نهدف إلى فهم كيف تشهد هاتان الكاتبتان على هويتهم الثقافية. من المثير للاهتمام ، في رأينا ، أن نحاول رؤية كيف تستثمران هويتهم الأدبية وثقافتهما وكيف تظهرانهما في الروايتين. تحقيقاً لهذه الغاية، اخترنا منهجاً يقوم على المزج بين تحليل الخطاب و التحليل البنيوي و تحديد أعمال رولان بارت الذي يركز على تقسيم القصص إلى متواليات ووظائف.

**الكلمات المفتاحية:** الهوية الثقافية ، السيرة الذاتية ، خطاب الهوية ، التفكيك اللغوي.

## Introduction

L'identité est une notion problématique qui, depuis quelques décennies, convoque plusieurs approches de nature pluri-/interdisciplinaire. Paradoxalement, cette multitude de réflexions qui entourent le concept d'« identité » en font un concept migrateur mais dont les contours sont imprécis et fragiles. Il faut souvent se méfier des mots écrivait Amine Maalouf dans *Les identités meurtrières* : « Ceux [les mots] qui paraissent les plus limpides sont souvent les plus traîtres. L'un de ces faux amis est justement "identité". Nous croyons tous savoir ce que ce mot veut dire, et nous continuons à lui faire confiance même quand, insidieusement, il se met à dire le contraire.» (Maalouf, 1998, p. 17)

Les recherches pivotant autour du concept d'« identité » conduisent souvent à étudier la manière avec laquelle les individus se positionnent dans leur environnement social et la façon dont ils affichent leurs appartenances à travers leurs attitudes physiques ou linguistiques. Les sciences du langage semblent alors contribuer largement à cette constellation en tissant un lien entre ces différentes disciplines. Charaudeau en témoigne que « Sociologie, psychologie sociale, anthropologie, histoire, pour n'en prendre que quelques-unes, ont toutes affaire, d'une façon ou d'une autre, au langage, à ses mécanismes, et donc à la nature du sujet producteur de textes ou de paroles orales. » (Charaudeau, 2009, p.9)

Les discours sur soi dans notre société actuelle, penchée vers l'individualisme, constituent des corpus intéressants à examiner de près pour comprendre la manière dont les individus gèrent leurs



rapports à autrui, aux normes sociales voire à leur appartenance identitaire.

Nous avons choisi deux romans de deux grandes figures algériennes féminines: *Histoire de ma vie* de Fadhma Ait Mansour Amrouche et *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia Djebar. *L'Histoire de ma vie* est la première autobiographie écrite par une algérienne en français (1968). Elle est considérée par des commentateurs académiques comme un simple récit de vie remettant ainsi en question ses valeurs littéraires et culturelles qui, pourtant, continue à bercer plusieurs générations. *Nulle part dans la maison de mon père* est un récit de vie rédigé à la fin de la vie d'une incontestable écrivaine (2007) dont les œuvres s'appuient souvent sur des événements autobiographiques.

Ces discours sont à considérer comme des témoignages de vies d'une part car ils nous décrivent cette déchirure identitaire causée par l'effacement de l'identité algérienne par la présence française. D'autre part, ils nous dévoilent une autre facette de la construction identitaire féminine dans une société masculine. Les romans publiés à 39 ans d'intervalle retracent la vie de deux femmes algériennes, vers la fin de leur vie, ayant vécu le même contexte historique.

Cette contribution se propose de comprendre la façon avec laquelle ces écrivaines témoignent de leurs identités et leurs cultures. Il est intéressant d'essayer de voir comment elles font usage de leurs identités culturelles sur le plan littéraire et comment celles-ci se manifestent dans les deux romans. Pour cela, nous nous sommes posée les questions suivantes : quelle identité réclame chacune d'elles ? Quel est le tenant qui est à l'origine de cette revendication ? Quels sont les moments significatifs qui ont jalonné leurs parcours ? Avaient-elles conscience de ce manque en amont du processus de rédaction ?

Notre article s'inscrit dans une démarche liant l'énonciation à l'analyse structurale, plus précisément les travaux de Barthes lesquels consistent à découper les récits en séquences et en fonctions. Un acte énonciatif témoigne toujours d'une forme de représentation de soi et un rapport à autrui. Selon Maingueneau (2013), « Dès qu'il y a énonciation, quelque chose de l'ordre de l'éthos se trouve libéré : à travers sa parole, un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même, mettant ainsi en péril sa maîtrise sur sa propre parole [...] ». Dans le même sens, Charaudeau (2014, p. 66) affirme qu'« Il n'y a pas d'acte de langage qui ne passe par la construction d'une image de soi. ».

Le découpage du matériau textuel en séquences et en fonctions dévoile, à travers l'architecture choisie, les moments clés de la vie des écrivaines où leurs parcours bifurquent. Comme le souligne Barthes (1966, p. 2) « nul ne peut combiner, produire un récit sans se référer à un système implicite d'unités et de règles. » La logique du récit est ainsi étroitement liée à la valeur accordée à chaque événement dans l'édifice de l'identité.

## **L'autobiographie comme espace de production/revendication identitaire**

Fadhma Ait Mansour Amrouche s'est longuement interrogée sur la convenance de publier son autobiographie et décide à la fin de la léguer à son fils « Jean » pour en faire ce qu'il voulait. L'hésitation et le refus de la publication de l'œuvre avant la mort de l'écrivaine révéla une réalité propre aux sociétés arabes : les histoires de famille sont un propre appartenant à l'ordre du privé et qui se transforme en scandale une fois qu'il franchit le seuil de leur demeure. L'autobiographie est

ainsi perçue comme « le dévoilement de l'intimité de la personne. » (Bonn, 1985, p. 176) Que dire de l'intimité d'une femme ? Fadhma, pourtant, en dépit de tous les barreaux qui l'enferment, ne veut pas se taire et tient à ce projet, ce cri venant de loin pour dire tout ce murmure tant enfoui entre les murs de l'interdit. Mais, ces secrets ne peuvent être dévoilés qu'à travers une œuvre posthume. Elle raconte toutes les souffrances vécues, subies pour revendiquer à la fin son identité kabyle :

*Je viens de relire cette longue histoire et je m'aperçois que j'ai omis de dire que j'étais toujours restée « la Kabyle : jamais, malgré les quarante ans que j'ai passés en Tunisie, malgré mon instruction foncièrement française, jamais je n'ai pu me lier intimement ni avec des Français, ni avec des Arabes. Je suis restée, toujours, l'éternelle exilée, celle qui, jamais, ne s'est sentie chez elle nulle part.*

*Aujourd'hui, plus que jamais, j'aspire à être enfin chez moi, dans mon village, au milieu de ceux de ma race, de ceux qui ont le même langage, la même mentalité, la même âme superstitieuse et candide, affamée de liberté, d'indépendance, l'âme de Jugurtha ! (Amrouche, 2005, p. 184).*

Ainsi, après de longues années, elle a gardé son « âme d'enfant » (p. 183) transportée de son village natal (Tizi Hibel) vers le village de son mari Iyil Ali (Ighi Ali), puis vers la Tunisie, enfin en France pour revenir à cette première source de rêves et de force « la Kabylie ». Sa vie dans son village natal a inscrit au fond de son âme un tatouage semblable à celui que portait sa maman au menton. Et elle en est fière : « Ma mère était une courageuse. Elle avait coutume de dire : « *Tichertiou khir t'mira guergazen !* » - « le tatouage que j'ai au menton vaut mieux que la barbe des hommes ! » Et c'était la vérité. » (Amrouche, 2005, p. 23) Ce village qui la niait, la menaçait et la taxait d' « enfant de la faute » en raison de sa naissance suite à une relation illégitime entre sa mère, veuve d'un homme la dépassant de plusieurs années, et un jeune homme de la famille de son défunt époux. Reniée par son père biologique, la petite Fadhma subissait tous les torts :

*Aussitôt vient une autre image : celle d'une maison dont la porte ouverte fait rentrer une nappe de soleil ; dans ce soleil, une femme est penchée sur un corps d'enfant nu, couvert de dards de cactus; des larmes chaudes tombent sur le corps meurtri, pendant que la femme tire une à une les épines du corps de l'enfant.*

*J'ai su plus tard que l'enfant c'était moi : j'avais suivi mon frère qui menait les bœufs à l'abreuvoir, et un méchant garçon m'avait poussée dans la haie de figuiers de barbarie. (Amrouche, 2005, p. 21).*

Fadhma continue à endurer toutes les maltraitements physiques et morales même chez les sœurs blanches aux *Ouadhia*<sup>1</sup> jusqu'à son inscription à l'école de *Tadert-ou-Fella*<sup>2</sup> à Fort National<sup>3</sup>. C'est un établissement scolaire interne, laïc, qui accueillait les orphelines des différents villages de la Kabylie mais aussi les filles des Caïds des villages qui ont inscrit leurs filles pour rassurer les villa-

---

1 Village de la grande Kabylie.

2 *Ibidem*.

3 Actuellement, Larbaâ Nath Irathen.

geois. Dans cette école, elle n'était qu'une fillette comme toutes les autres et a, enfin, connu des années calmes :

*De toutes les filles qui sont passées par l'école, je ne dirai rien, je n'ai pas grand-chose à en dire. J'ai vécu pendant des années parmi elles sans en aimer ni détester aucune : nous allions en classe, nous mangions, nous dormions. Quant à la nourriture, elle était celle de tous les pensionnats pauvres : café noir, le matin, avec un bout de pain ; à midi, lentilles mêlées de pierres, haricots, riz ou pois cassés, très peu de légumes verts, sauf de la salade sauvage que nous allions cueillir dans les champs lors de nos promenades. Plus tard, cependant, je devais me souvenir des soirées d'hiver au coin du feu, dans la demi-obscurité, et des grandes filles qui savaient des contes merveilleux; nous nous pressions autour des conteuses, après la soupe, jusqu'à ce que la maîtresse vînt nous envoyer au lit. (Amrouche, 2005, p.p.26-27)*

En 1892, elle passe son certificat d'étude. En 1897, l'école fut fermée et Fadhma dû rentrer chez elle. Elle décida alors de redevenir Kabyle :

*Dès que nous fûmes seules, j'expliquai à ma mère que j'étais de retour pour toujours, l'école étant fermée et les élèves renvoyées dans leurs familles. Elle me répondit :*

*- Mektoub. Que la volonté de Dieu soit faite. Tant que je serai vivante tu seras à l'abri, après moi, Dieu aura pitié de toi comme il a soin des oiseaux.*

*De ce jour, je voulus chasser de ma mémoire tout vernis de civilisation. Puisque les Roumis nous avaient rejetées, je me résolus à redevenir Kabyle. (Amrouche, 2005, p. 46)*

L'identité ne peut être définie sans une mise en opposition à l'identité de l'Autre. L'Autre pour Fadhma, c'est bien « les Roumis », mot utilisé par les maghrébins pour désigner les hommes blancs de type européen et non musulman, qui l'ont chassée de l'école, son école. On reconnaît ici le rôle de l'altérité, cette notion qui « sert à différencier le moi de l'autre, à séparer ce qui nous est familier de ce qui nous est étranger, à souligner la non-appartenance de l'autre à notre propre groupe. Cette séparation peut nous conduire à consolider ou à redéfinir notre propre identité ». (Hall, 2008, p. 269) Elle décide alors d'apprendre à être kabyle : apprendre les travaux de ménage, la préparation des poteries qui servaient d'ustensiles, le nettoyage de l'étable ... L'identité ici, comme la définit David Hume (1995) a le caractère construit et immédiat. En effet, après son retour chez elle, la vie de Fadhma n'a pas connu un changement brusque, elle se mettait au travail comme une femme kabyle, de façon fluide et facile. Cela témoigne d'une stabilité identitaire construite tout au long de son enfance, bien avant de quitter l'école. Consciente de la différence de l'Autre, elle décide d'être elle-même, d'être Fadhma, ce nom qui assure cette continuité de soi qui reste identique à travers le temps et en dépit des lieux habités. Ce nom est « l'emblème même de l'invariabilité d'une identité. » (Benmakhlouf, 2011)

Djebar semble aussi avoir la même attitude face à l'autobiographie en assumant pour la première fois, depuis 50 ans, un « je » représentant entièrement l'écrivaine « Djebar ». Ainsi, elle qualifie

l'exercice de l'écriture autobiographique dans cette œuvre d'ardent et un ensemble de questions l'ont guidée dans ses choix d'écriture. L'autobiographie est le moment propice pour s'engouffrer dans les contrées inexplorées de la conscience identitaire. C'est un voyage qui est à effectuer sans pour autant vouloir risquer les déconvenues d'une mauvaise interprétation des siens :

*J'aurais pu intituler ce texte Silence sur soie, comme si oser écrire sur soi, cet exercice rêche (tel le silice qui, chaque jour, chaque nuit, écorche la peau de l'ascète qui ne cesse, prière après prière, de se mettre à nu devant son Dieu), m'incitait à ce que cette remémoration, avec son effort de dédoublement progressif, m'amène à du "soyeux" et non du torturant.*

*Mais comment rendre cette auto-analyse rétrospective "soyeuse", et donc rassurante, puisque source de lucidité, voire de sérénité? Comment, à supposer ce résultat atteint, éviter que cet éclairage sur soi-même ne s'accompagne d'une inévitable contrition? (Djebar, 2007, p. 291)*

L'autobiographie pour elle est un moment d'auto-analyse dont l'objectif est l'autoconnaissance (p.292) ou l'autoreconstitution de soi. Porter un regard rétrospectif critique animé de longues années d'écriture pour dévoiler l'âme de cette jeune fille qui, dans l'antichambre de son adolescence, s'est plongée dans un silence assourdissant, laisse place à des voix qui surgissent de ses lectures de la littérature française :

*Lectrice de tant de romans, de poèmes, de chroniques en langue française - celle-ci, ma langue silencieuse -, c'est finalement dans cette évasion-là (je continuais à lire de nuit, et même à quatorze ou quinze ans, la lampe de poche sous le drap, au dortoir), oui, grâce à cette passion qu'entretenait en moi la faim dévorante et nocturne des livres, que s'approfondissait peu à peu le cours de ma maturation. (Djebar, 2007, p. 172)*

Ainsi, elle remonte à son adolescence, premier tournant, moment fondamental de cette galerie qui constitue sa vie. Fille d'un instituteur de français, elle a vécu une enfance stable aux côtés de ses parents et a eu la chance d'aller à l'école pour fuir les murmures des femmes du village qui n'avaient qu'un avenir : se marier. Elle rêvait de littérature et de musique ... d'une autre vie. Petit à petit, grâce aux différentes lectures et rencontres dans son école interne, son identité s'affirme. L'autobiographie tend de plus en plus à s'orienter vers l'autoanalyse pour découvrir, dévoiler cette âme parsemée au fil des ans par cette adolescente en décrivant les tempêtes émotionnelles et intellectuelles que vécut une jeune fille au seuil de la maturité.

L'entrée à l'internat constitue un moment déterminant dans la vie de Djebar. Elle s'éloigne de la maison paternelle et fait la rencontre de Mag, son amie de lectures et d'aventures, et d'autres filles musulmanes et européennes. Elle se positionnait parmi les musulmans, les arabes et s'inscrivait dans ce « nous » désignant cette communauté.

*En dehors de nous, qui représentions une minorité de pensionnaires arabes parmi les Européennes, y avait, plus nombreuses, des élèves externes demi-pensionnaires. (Djebar, 2007, p.102)*

*Les années suivantes, quand la mobilité du mois de Ramadan (obéissant*

*au calendrier lunaire) faisait survenir ce mois de jeûne en période scolaire, nous jeûnions donc, nous, les musulmanes, dans la journée, tout en suivant les cours ; au dîner - qui était l'heure de la rupture de jeûne -, on nous servait le plat de midi... (Djebar, 2007, p. 116)*

*Me revient soudain la phrase, ironique et amère, de Messaouda, ma complice. J'entends encore sa voix, à la fin du joyeux tumulte :*

*- Les Françaises, pourquoi pensent-elles à se défouler, puisque leurs vacances sont de vraies vacances ?*

*Je souriais. Auparavant, j'avais dû lui demander :*

*- Et nous ?*

*- Nous ? répliquait-elle. Enfermées comme internes durant l'année scolaire, puis, l'été, séquestrées comme nos mères : rien ne change pour nous de toute l'année, hélas!*

*Cette réplique, reprise un peu plus tard devant moi, elle partait inmanquablement d'un rire puissant, presque viril. (Djebar, 2007, p. 119)*

Le monde pour Djebar, adolescente, est ainsi divisé en deux : « nous » et « les autres ». Les deux mondes sont définis par une relation de dualité où l'un prend sens de la présence de l'autre sans qu'ils soient opposés puisque le moi collectif, matérialisé au niveau textuel par « nous », n'est pas l'opposé de « l'Autre », mais sa délimitation dépend des contours de l'« Autre ». La circonscription des périmètres des deux mondes est capitale dans ce projet autobiographique puisqu'elle permet à Djebar d'esquisser les contours de sa propre identité et de se représenter dans son monde bipolarisé. L'écrivaine, déchirée entre ces deux mondes, essaie de se reconstruire et de comprendre, enfin, comment son identité individuelle fut forgée.

Les indigènes se replient souvent sur soi-même de peur d'être touchés, dans leur identité, par l'« Autre » ; mais des changements s'infiltrèrent progressivement : les jeunes hommes instruits commencent déjà à choisir la femme qui partagera leur vie, ôtant ainsi le rôle ancestral à la maman de choisir une bru. Les jeunes femmes se dévoilent en portant des tenues comme de petites françaises (p. 10) mais elles devaient rester cantonnées dans les frontières de leurs coutumes et traditions. L'accès à l'école était un luxe qu'elles devaient protéger.

L'héroïne de *Nulle part dans la maison de mon père*, entre deux mondes, commence déjà à éprouver le sentiment de n'être entièrement ni dans l'un ni dans l'autre. D'une part, Mag et ses lectures l'emportaient dans le monde des « autres ».

*Puérilement, j'ajoutai que l'odeur du rhum m'attirait ; ainsi, vers douze ou treize ans allais-je pécher contre l'observance coranique ! Elle dut hausser les épaules, peut-être même me faire une citation de Gide (nous commençons à peine à frôler cet univers, dans nos lectures partagées). Toujours est-il que, sous les yeux île Mag, chaque samedi, je me convertis au plaisir des babas au rhum (...) Mon amitié avec Mag ? Je mesure combien, dans l'espace resserré du pensionnat, marqué par la division de la colonie, elle*

*me sortait un peu de ma petite personne!* (Djebar, 2007, p. 99)

*Chaque soir, à la rentrée d'automne, pleine de la liberté dont elle avait joui au cours de ses vacances du bord de mer, elle ne tarissait pas dans le récit ses premières amourettes. Elle les appelait des "flirt" mais je n'osais lui demander des précisions sur telle ou telle scène évoquée. Sous le regard de sa jeune mère, ou d'un frère inquisiteur, elle dépeignait un monde aux mœurs bien étranges !* (Djebar, 2007, p. 123)

*Je finis toutefois par aimer écouter, moi, préadolescente, les menues confidences de Jacqueline au dortoir : sa liberté me paraît de l'audace, une transgression, certes, peut-être même une véritable aventure ! Encore un peu, et je la transformerais en héroïne d'un roman occidental, c'est-à-dire "de chez eux" ! Elle que, dans la journée, je suis de loin, dans la cour ou au réfectoire, parmi son groupe d'Européennes, tandis que j'aime rester seule, avec un livre ou rejoignant le petit clan des "musulmanes", séparées ainsi, même au pensionnat.* (Djebar, 2007, p.137)

D'autre part, sa société la rattache à la culture des aïeux. L'identité de l'héroïne est donc un lieu de confrontation constante tantôt avec l'identité des occidentaux, tantôt avec celle de sa colonie. Il se trouve, toutefois, que l'adolescente se livre au jeu du silence et, par conséquence, chaque groupe ne perçoit pas cette partie qui la rattache à l'autre groupe.

*Je n'en parlerai ni à ma mère, ni surtout à mon père ! Dans ce cas, chez nous, le mot "honneur" arrive au galop ; d'ailleurs, je me sens - et avec quelle fermeté ! - intouchable. Je rameute en moi cet "honneur" ; je le pense en langue arabe (peut-être pour excuser ma voisine qui ne le parle pas, elle qui, en français, trouverait le mot grandiloquent, tout juste bon à figurer dans une pièce de Corneille !) (Djebar, 2007, p.124)*

Toutefois, certains aspects de sa personnalité sont visibles pour les autres, mais, paradoxalement, elle ne se voyait pas différente des femmes de son groupe.

*Ce début de trouble, je m'en souviens, venait aussi d'une étrange question posée sur moi-même, je dirais : sur mon apparence. Ainsi j'étais "visible", et je m'en étonnais, car, à force de vivre parmi des femmes voilées, masquées, calfeutrées sous la laine, la soie, n'importe quelle étoffe, de même je m'imaginai en quelque sorte "non vue" - je veux dire : certes "visible", présente à l'autre monde, celui du lycée, de la pension, de nos professeurs et même des gens de la rue, visible à ce monde "européen" qui croyait nous voir mais sans nous voir vraiment, puisque je me sentais de toute façon appartenir à l'autre côté : "fille de la nuit", diraient leurs poètes et voyageurs orientalisants, dans le sillage de Pierre Loti qui, même en évoquant jadis les "désenchantées" d'Istanbul, s'était trompé ; ce n'étaient, nous a-t-on appris ensuite, que des Occidentales qui s'étaient déguisées pour se parer du mystère de l'interdit.* (Djebar, 2007, p.181)

L'identité pour elle ne peut être construite indépendamment des autres et coïncide avec ce senti-

ment d'appartenance à un groupe en dépit des différences qui peuvent surgir au cours de sa trajectoire personnelle. Elle rejoint, à travers son analyse, l'hypothèse de Goffman selon qui l'identité est construite à partir d'aspects culturels très divers pour former un tout complexe et mouvant. Goffman (1975, p. 74) l'appelle « L'identité barbe à papa (...) substance poisseuse à laquelle se collent sans cesse de nouveaux détails biographiques.» Cette thèse est soutenue par d'autres chercheurs comme Dubar (1991, p.113), pour qui : « L'identité n'est autre que le résultat à la fois stable et provisoire, individuel et collectif, subjectif et objectif, biographique et structurel, des divers processus de socialisation qui, conjointement, construisent les individus et définissent les institutions. »

*Nulle part dans la maison de mon père* dévoile donc cette identité construite à la base de substance paternelle, de cet instituteur de français, et s'est enrichie au fil des rencontres de cette adolescente dans cet internat

La religion a occupé une partie importante dans la vie des deux écrivaines mais elle n'occupe pas le même rôle dans l'identité de chacune. Fadhma Ait Mansour Amrouche choisit de se convertir au catholicisme dans une société musulmane de confession. Son roman d'ailleurs évoque le malaise vécu par les chrétiens notamment son mari pour vivre dans cette société. D'ailleurs, un « inspecteur qu'il était allé voir à Sétif lui avait dit carrément : "Si vous tenez à être dans l'enseignement, il ne faut pas pratiquer la religion catholique."» (Amrouche, 2005, p. 106) L'identité kabyle de Fadhma n'a pas été atteinte par sa conversion mais elle considère son sentiment d'appartenance à la Kabylie comme étant indépendant de sa confession. Assia Djébar, par contre, présente sa foi religieuse comme l'essence de son identité. D'ailleurs, son père et toute sa colonie l'attachaient à cette culture dont elle est fière ; elle se compare à Fatma, la fille du prophète : « à l'image, dans notre culture islamique, du Prophète, qui n'eut que des filles.» (Djébar, 2007, p. 144).

La rencontre de « l'homme » ou cet être de l'autre sexe fut un moment décisif pour les deux femmes. Fadhma rencontre Belkacem, chrétien de confession, à l'hôpital des *Aïth Manegulet*<sup>4</sup>. Il demande sa main auprès du père Baldit et elle accepte puisque le jeune homme est « gentil » selon le père. Ce mariage éclaire la nature de la représentation de l'identité individuelle et personnelle de Fadhma. Elle tient, à travers ce mariage, à s'attacher à cette confession qui participe d'un imaginaire social en actes. Elle semble d'ailleurs savoir faire la part des choses et respecte les normes de la société kabyle, majoritairement musulmane : elle n'hésite pas d'ailleurs à donner la dote à son frère lorsque celui-ci la réclame.

La vie de Djébar, en revanche, fut bouleversée par la rencontre de Tarik qui éveille en elle une curiosité dévorante envers la poésie arabe antéislamique. Tarik était pour elle ce lien avec cette culture, langue et identité arabes auxquelles elle est liée par le cœur mais absente de son cadre familial ou scolaire. Tarik vient donc, d'une part, ébranler ce monde paisible où elle fut introduite d'abord par son père puis affermie par Mag, marqué par la prédominance du français et, d'autre part, combler ce vide traumatisant sous l'effet de l'absence de cette culture arabe admirée. C'est une dévotion qui se symbolise par ce « premier vrai amour » envers ce jeune saharien qu'elle nous dévoile.

---

4 « Aïth » est le synonyme de « bani » en arabe, les enfants de la famille Manguélet.

## Subversion de la langue et brisures identitaire

La langue constitue pour les deux écrivaines un thème tumultueux et constitutif de leurs identités. Fadhma décide de revenir en Kabylie pour vivre avec les personnes avec qui elle partage la même langue, le kabyle. Le projet identitaire de Fadhma Ait Mansour vise à mettre en lumière la langue kabyle, considérée en ce moment-là comme orale, en tant que langue constituant l'identité de la Kabylie. Pour ce faire, elle insère des mots kabyles dans son roman pour révéler et relever le rôle de cette langue dans la construction identitaire : « *Ma ne der* <sup>5</sup>, *tadjmâat*, *tabouqalt*<sup>6</sup>, *akhoufi*<sup>7</sup>, *échouaris*, *l'Aboussecour*, *l'Abouremam*, *l'Ajendier*, *Thaghanimth*, *Tabheloute*<sup>8</sup>, *taferant*<sup>9</sup>, *Izemran*<sup>10</sup>... Ce recours à la langue kabyle pour décrire le monde de Fadhma souligne toutes les connaissances que possède l'énonciatrice de la culture kabyle et par voie de conséquence de cet espace auquel elle appartient et auquel elle est attachée. L'identité est donc liée à un espace qui peut être décrit avec exactitude moyennant des mots venant de cet espace.

La question de la langue maternelle se pose aussi pour Assia Djébar comme étant d'ordre symbolique et identitaire. Son autobiographie est d'autant un acte de mémoire énonciatif (Hagani, 1997) qui se joue sur un terrain discursif se rapprochant ainsi de celui de Fadhma Ait Mansour Amrouche mais avec des spécificités particulières. L'attachement de Djébar à la langue française a été amorcé par l'exemple du père, instituteur dans l'école française, et renforcé par la rencontre de Mag.

Il reste par ailleurs que ce texte autobiographique est présenté comme un travail de mémoire et d'analyse du réel tel qu'il a été vécu ou perçu par l'écrivaine. Contrairement à Fadhma, Assia évoque une autre langue qui lui est étrangère et incompréhensible sans traduction - la langue arabe classique - et laquelle servait de matériau aux poètes antéislamiques. L'arabe dialectal de sa région natale « Tipaza »<sup>11</sup> est donc différent de cette langue admirée et dont la passion se prolonge jusqu'à des années lointaines. La langue française, langue de sang pour l'écrivaine (Djébar, 1999, p. 56), est le lien, par la traduction, entre elle et un riche héritage arabo-musulman.

*Le livre que je lisais, ce jour-là, à bord de cet avion était une traduction de l'œuvre de Jalal al-Din Rûmi, le mystique de Konia, contemporain, en Asie Mineure, de saint François d'Assise en Italie, et de l'Andalou Ibn 'Arabi, qu'il aurait rencontré, nous dit-on, à Damas. Ce livre, Mathmawi ou Les Odes mystiques, est répandu depuis longtemps chez les musulmans d'Occident et d'Orient.*

*Dans cette œuvre poétique, Jalal al-Din Rûmi nous dit que "la première chose créée par Dieu a été la plume du roseau", puis il illustre cette assertion par une histoire qui ne laisse pas de m'émouvoir. (Djébar, 2007,*

---

5 Qui signifie : si on est de vie.

6 Récipient fabriqué en argile pour y mettre de l'eau potable ou le lait.

7 Grand réservoir construit, à l'intérieur des maisons, de terre et d'argile pour y mettre les provisions de blé ou autre.

8 Les différentes sortes de figuiers.

9 Champ de vignes.

10 Champs d'oliviers.

11 Ville algérienne côtière située à 61 km à l'ouest d'Alger.



p. 165)

Du coup, l'écrivaine est condamnée à ne pas jouir et savourer cet imaginaire arabo-musulman et le français prend forme d'une maison d'arrêt qui la prive de tant de beautés devenues fantasmés.

*Je fis un signe du bras pour qu'on m'attende. J'avais encore dans l'oreille les deux longs vers d'Imru al-Qays, leur musique d'origine servie par la voix du jeune homme.*

— *Je vous en prie, dis-je, envoyez-moi dans votre prochaine lettre le texte arabe, mais aussi la traduction de ces vers !*

*Comme il me prenait la main pour dire au revoir, je lui souris, non sans une soudaine timidité, tout en insistant :*

— *Envoyez-moi le texte arabe, mais voyellé, s'il vous plaît ! Je suis hélas médiocre en arabe classique ! Je n'ai jamais pu apprendre ma langue maternelle comme je l'aurais désiré !*

*J'ai couru sur les quelques mètres qui restaient à couvrir pour monter dans le car. Le jeune homme s'est retourné, puis a repris sa marche en sens inverse.*

*Tout au long du trajet de retour, j'ai tenté de m'endormir ; mais je réentendais sans relâche la voix de Tarik scander les vers du Prince errant d'autrefois. (Djebar, 2007, p. 204)*

— *Comment l'apprenez-vous... vous ! interrogeai-je avec une pointe d'émotion. Je m'étais arrêtée au bord de la chaussée et voulais savoir sur-le-champ : ce garçon possédait un trésor que j'avais souvent envié, dont l'accès me restait fermé, hormis par des traductions aussi plates que savantes, à la beauté en creux, le français ne pouvant en rien rendre les allitérations, les allusions, les double ou triple sens d'un mot pivot, le jeu intérieur des rimes arabes... Oui, vraiment, le français devient langue morte quand il n'est capable que de traduire. (Djebar, 2007, p. 200)*

## Conclusion

Pour conclure, il serait nécessaire de rappeler que les deux romans ont été écrits au cours des dernières années de la vie des deux femmes. Il nous semble que c'est l'aboutissement d'une quête identitaire de deux femmes décidant de transgresser tous les interdits qui les enfermaient dans le silence des traditions. L'écriture pour les deux femmes est un cri pour propulser leur voix de femmes renfermées dans des espaces clos où l'homme possède tous les mots. Ainsi, Fadhma, de peur de n'être encore rejetée par son village, décida de confier son manuscrit à son fils pour en faire ce qu'il voulait après sa mort. La langue et la culture kabyles représentent le refuge vers lequel Fadhma Ait Mansour Amrouche revient pour y vivre jusqu'à la fin de sa vie.

Assia Djebar dévoile cette adolescente qu'elle était pour retrouver sa voix dans un monde déraci-

né (l'entre-deux) et se reconstruire en comblant ces fissures qui morcelaient son âme en passant par l'auto-analyse. La langue française pour elle est un lieu d'exil imposé par un contexte historique qui l'écartait et la privait d'une langue qui la fantasmait à savoir « l'arabe ». Les traductions françaises offertes ne rendait pas compte de la finesse et de la profondeur de la pensée des poètes et philosophes arabo-musulmans. Le français, installé par la force en Algérie, vient envahir les pages et transformer certaines vérités traduites comme ces jeunes qui se mettent à altérer certains aspects de leur culture ancestrale.

Ainsi, le questionnement identitaire, noyau de la littérature coloniale et post-coloniale, demeure d'actualité bien même après quarante-cinq ans de l'Indépendance. Pourtant, ce ne sont pas toujours les affres de la colonisation qui sont à l'origine de ce malaise identitaire. Fadhma Ait Mansour Amrouche et Assia Djébar ne font pas porter le chapeau uniquement à cet « Autre » arrivé chez elles, mais aussi au système de valeurs qui structure la société algérienne où la femme est enfermée dans l'interdit.

## Bibliographie

### Œuvres

- Amrouche, F. (2005 [1968]). *L'Histoire de ma vie*. Paris, La découverte.
- Djébar, A. (2007). *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris, Arthème Fayard.

### Références

- Barthes, R. (1986). *L'analyse structurale du récit*. Paris, Seuil (Points).
- Benmakhlouf, A. (2011). *L'identité une fable philosophique*. Paris, PUF.
- Bonn, C. (1985). *Le roman algérien de langue française, vers un espace de communication littéraire décolonisé ?* Paris, L'Harmattan.
- Charaudeau, P. (2009). *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L'Harmattan.
- Charaudeau, P. (2014). *Le discours politique : les masques du pouvoir*. Limoges, Lambert-Lucas.
- Djébar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris, PUM.
- Dubar, M. (1991). *La socialisation. La construction des identités sociales et professionnelles*. Paris, Armand Colin.
- Goffman, E. (1975). *Stigmate, les usages sociaux des handicapés*. Paris, Minuit.
- Hagani, Z. (1997). *Théorie et critique en défaut dans le champ littéraire maghrébin. Confluences Algérie, 1*, Oran, Editions CMM, Oran/Paris, L'Harmattan, p96.
- Hall, S. (2008). *Identités et culture. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Ed. Amsterdam
- Hume, D. (1995). *Traité de la nature humaine* (livre I, « L'entendement » traduit par Ph. Barranger & Ph. Saltel). Paris, Flammarion.
- Maingueneau, D. (2013). *L'èthos : un articulateur*. CONTEXTES, 13. Doi : <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>, consulté le 10 mars 2020.
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle.

# L'hybridité linguistique comme vecteur culturel et identitaire dans *Terre des femmes* de Nassira BELLOULA

**Radhia HADDADI**

Faculté des Lettres et Langues Etrangères  
Université de Batna 2 - Algérie.

## Résumé

Depuis son émergence, la littérature algérienne d'expression française ne cesse d'adopter une panoplie de stratégies scripturales faisant d'elle une littérature originale et démarquée de par ses thèmes et son esthétique.

En effet, l'hybridité linguistique usant de l'emprunt, notamment les xénismes comme phénomène aussi bien linguistique que culturel à travers l'écriture romanesque est un fait qui mérite de nombreuses réflexions.

**Mots-clés:** emprunt, xénismes, identité, culture.

## Abstract

Since the emergence of the Algerian literature in French language it doesn't stop of adopting a range of writing strategies that what made it a special literature in terms of topics and esthetic method.

Indeed, the combination of linguistic observed in writings of novelist, and that get one's way to borrowing an extraneous words from the language of expression (French) and especially the xenisms as a cultural and linguistic instrument at the same time, it's a fact that deserves a lot of thought.

**Keywords:** Borrowing, xenisms, identity, culture.

## ملخص

منذ نشأته، لم يتوقف الأدب الجزائري الفرنكفوني عن تبني عدة استراتيجيات كتابية ليتميز بذلك من حيث القالب والمحتوى أي من حيث المواضيع المطروحة وجمالية الأسلوب.

في الواقع ومن هذا المنطلق، فالمزيج اللغوي الملاحظ في الكتابات الروائية إضافة لكونه ظاهرة لغوية هو أيضا ظاهرة ثقافية تحتاج لمزيد من الدراسة باعتبارها تمثل تلك الهوية الجزائرية متعددة الأبعاد.

**كلمات مفتاحية:** الأدب الجزائري الفرنكفوني، مزيج لغوي، هوية، ثقافة.

## Introduction

Les langues sont imbibées de culturel et sont considérées comme étant la composante identitaire la plus déterminante, raison pour laquelle, les contextes plurilingues sont souvent associés à une difficulté incontestable quant à la délimitation d'un schéma identitaire sans particularités.

En effet, bien qu'il soit présenté comme synonyme de conflit ou de crise linguistique (cf. TALEB IBRAHIMI, 1995, DOURARI, 2003, MORSLY, 2012) - vu les statuts sociopolitiques qui s'entremêlent - des différentes langues, en contact et en usage, le contexte sociolinguistique algérien laisse paraître une identité plurielle et infaillible.

Cette mosaïque sociolinguistique a nettement influencé l'écriture littéraire, notamment celle d'expression française qui reflète, de ce fait, une spécificité et une singularité reconnue, tant au niveau du contenu qu'au niveau du contenant.

Par la présente contribution nous tenterons de montrer à quel point ce plurilinguisme attesté et différemment jugé, pourrait être le vecteur d'un pluriculturalisme confirmé et d'un brassage aussi bien linguistique que culturel.

Dans notre corpus *Terre des femmes*, ce brassage linguistico-culturel se concrétise par un procédé linguistique inhérent au phénomène de contact des langues, que nous nous proposerons d'étudier, à savoir, le xénisme considéré essentiellement comme un type d'emprunt et d'hybridité linguistique.

Nous nous sommes donc, posé les questions suivantes, à travers la lecture du roman : Comment s'explique le recours à l'arabe dialectal et au berbère dans un roman écrit en français? Ne serait-il pas l'expression d'un ancrage identitaire objectivant la notion d'altérité, pour laisser entrevoir au lecteur francophone, (algérien ou étranger) le reflet d'un processus d'écriture pluriculturelle ?

### 1. Choix et présentation du corpus

Notre intérêt pour ce roman s'explique par le fait de vouloir comprendre les raisons de cet usage massif et remarquable du phénomène d'emprunt linguistique d'une part et d'autre part, son inscription comme écriture romanesque dans cette lignée d'écritures algériennes d'expression française, à l'image d'Assia DJEBBAR, Yasmina KHADRA et autres, ce qui assure, à notre avis, une sorte de « *continuum scriptural générationnel* »<sup>1</sup>.

D'une centaine de pages, la trame romanesque s'étale sur cinq séquences racontant chacune une histoire de vie, de mères en filles, avec toutes les peines, l'espoir, l'amour et les sacrifices.

Le processus narratif adopté par l'auteure<sup>2</sup>, quant à lui, est fragmenté par des témoignages relatant des événements historiques gravés dans cette mémoire collective, notamment ceux liés à la période coloniale afin de mettre en évidence les dimensions identitaire et historique de la société chaouie (Berbère).

---

1 C'est nous qui proposons cette expression.

2 N. BELLOULA, écrivaine algérienne de renommée internationale. Originnaire de Batna et installée actuellement au Canada, elle est l'auteure de nombreux romans...

## 2. Définitions

Porteur de charges culturelles de la langue-source, l'emprunt comme phénomène linguistique engendré par le contact de langues est dû, le plus souvent, à des raisons sémantiques, entre autres, l'absence de lexèmes équivalents dans la langue - cible évoquant les mêmes réalités linguistico-culturelles (HADDADI, 2019: 164).

Dans le même contexte, il importe de distinguer entre les divers procédés existant sous l'étiquette de l'emprunt, en l'occurrence : le *calque* qui consiste à transposer par une traduction quasiment littérale, un mot ou une expression, le *pérégrinisme*<sup>3</sup> et le *xénisme*, ce dernier est bien l'objet de cette contribution.

Par définition le xénisme est « une unité lexicale constituée par un mot d'une langue étrangère et désignant une réalité propre à la culture des locuteurs de cette langue » (DUBOIS, 2007 :512)

Le xénisme qui, dans sa définition, est présenté comme le précise DUBOIS « le premier stade de l'emprunt » (2007 :512) se perçoit toujours comme une unité lexicale intrusive à la langue réceptrice, ce qui explique les problèmes de sa lexicographisation. Sur ce point, CHERIGUEN confirme : « Il (le xénisme) n'est pas mis en morphologie parce que n'appartenant pas (ou pas encore) à la langue - cible pour laquelle sa base est étrangère. Il a un rapport avec une langue - source » (1989 :55)

Louis Guilbert, de son côté, regroupe dans la catégorie des xénismes « les noms propres, ceux qui désignent les hommes appartenant à l'histoire du pays concerné ou la société contemporaine ou des noms géographiques (...) On y range aussi tous les mots de la langue exprimant des réalités qui n'ont pas leur correspondant dans la langue du locuteur français » (1976:93)

Les xénismes dans un texte sont utilisés d'une manière volontaire, écrits en caractère italique et souvent sans traduction, ce qui attire l'attention du lecteur et provoque chez lui une sorte de rupture quant à la suite significative de l'énoncé.

Bien que les xénismes soient étrangers, ils manifestent une certaine souplesse concernant les marques du genre et du nombre. Nous citons à titre d'exemple : « les hrayars<sup>4</sup> » (p, 112) C'est ce que Pierre Brunel explique longuement à propos de l'insertion des xénismes dans un texte : « la loi d'émergence, la loi de flexibilité et la loi d'irradiation » (BRUNEL – CHEVREL, 1989 :29, cité par FATMI 2013 : pp. 83-88).

## 3. Analyse du corpus

### 3.1. Du culturel à travers l'anthroponymie romanesque

Partant du principe que le choix du prénom attribué au personnage, dans l'écriture romanesque est un acte symbolique et significatif, nous avons relevé quelques prénoms parus dans le roman et nous les avons classés selon qu'ils expriment l'identité algérienne dans sa dimension berbère (voir tableau n°01).

---

3 Selon Dubois, « le pérégrinisme renvoie encore à la réalité étrangère mais la connaissance de son sens est supposée partagée par l'interlocuteur » (2007 :512)

4 Veut dire en arabe dialectal (algérien) : les femmes braves, libres...

En effet, selon AKIN (1999 :59), ces derniers (les anthroponymes), « élaborés socialement, culturellement et historiquement, ne reflètent pas seulement la production des phénomènes identitaires révélateurs du passé, du présent et de l’avenir : ils construisent l’identité elle-même » (Cité par HADDADI, 2015: 97-98 ).

Le choix de ces prénoms n’est donc pas aléatoire car il semble être dicté par la nature sociolinguistique et culturelle du contexte ayant inspiré l’auteure d’autant plus qu’il s’agit de sa terre natale.

**Tableau n°01 : Quelques prénoms et leur signification**

<b>Anthroponymes féminins</b>	<b>Signification en chaoui (Berbère)</b>	<b>Anthroponymes masculins</b>	<b>signification en chaoui (Berbère)</b>
Aldjia	La belle.	Hmina	Laid et moche.
Yelli	Ma fille.	DaM’hand	Le vieux.
Tadla	Bouquet de fleurs.	Amghar	Le vieux.
Tafsut	Le printemps.	Ameziane	Le petit.
Zana	La charmante.	Medough	Le vivant.

Nous avons également eu l’idée de classer les xénismes selon qu’ils se rapportent au paysage ou à la géographie, à la tenue vestimentaire régionale, à certains faits culturels et aux concepts liés à la période coloniale et à la guerre de libération nationale (voir tableaux ci-après n° 02, 03, 04, et 05).

Etant des vocables à caractère référentiel au code linguistique de la culture d’origine, nous nous sommes proposé de formuler des définitions et nous avons choisi des extraits, avec indication des numéros de pages (renvoi au texte) pour montrer à quel point ces xénismes sont représentatifs d’une réalité socioculturelle exprimée par l’auteure.

### 3.2. Les xénismes : des mots voyageurs entre deux cultures

#### 3.2.1. Xénismes liés au paysage et à la géographie

<b>Mot</b>	<b>Définition</b>	<b>Pages</b>	<b>Extrait</b>
Mechta	A distinguer de dechra « qui est d’une hauteur isolée et difficile à aborder. Une pente raide, caillouteuse, souvent à peine tracée y conduit » (Gaudry, 1998 :33) La mechta est un ensemble de maisons éparpillées et séparées les unes des autres. Elle n’a même pas le caractère urbain d’un village.	49, 112, 116	« suivront alors les ratissages, les bombardements, l’incendie des <b>mechtas</b> , la destruction des récoltes » p.116
Douar(s)	Semblable à une dechra, un douar est une fraction de tribu, c’est -à-dire, un douar peut généralement, être habité, par des familles appartenant à la même tribu et portant souvent le même nom de famille.	25, 90, 93,110	« le massacre y était horrible. La colonne embrasait les <b>douars</b> et les champs » p. 93

Djebel(s)	Montagne(s)	25,138	« les <b>djebels</b> -Aurès ne sauraient être considérés comme soumis, la résistance y est seulement décomposée et non détruite » p.138
-----------	-------------	--------	---

**Tableau n°02**

La description du paysage géographique des Aurès en introduisant des mots en arabe dialectal tels que : *mechta*, *douar* et *djebel*...au lieu de leurs équivalents respectifs en français : *petit village* et *montagne* relève d'un usage intentionné de la part de l'auteure qui cherche à montrer que l'équivalence lexico-sémantique dans ce cas reste difficile à percevoir ou à exprimer d'autant plus qu'elle n'insiste pas seulement à travers cette description sur l'aspect du paysage géographique en lui-même mais aussi pour faire allusion à la résonance de la connotation sociale qu'il laisse entendre, nous citons par exemple : le mot « *douar* » qui donne une idée sur la structuration socioculturelle et anthropologique de la région ( voir la définition plus haut ).

### 3.2.2. Xénismes liés à la tenue vestimentaire<sup>5</sup>

Burnous	Habit traditionnel masculin fait de laine et ayant une capuche (plus long qu'une cape). Les couleurs les plus fréquentes du burnous sont : le blanc, le noir et le marron	25, 30, 44, 49,55, 78, 79, 94, 96	« il s'assura que la fille allait bien avant de la couvrir de son vêtement, un burnous en laine » p.78 « le burnous rouge des caïds(...) la haine des burnous rouges grandissait devant l'ampleur des impôts » p.49
Kachabia	Habit traditionnel masculin fait de laine (il ressemble à un poncho et se porte l'hiver). La couleur la plus fréquente est le marron	59,81, 143,153, 181	« des individus vêtus de kachabiyas et de turbans sur la tête guettaient » p.59
Chèche	Turban. Tissu long en laine ou en coton que les hommes enroulent autour de leur tête. Généralement, il est de couleur jaune ou blanche.	81	« (...) elle tomba sur le père dictatorial dans ses habits chaouis, kachabiya blanche et chèche sur la tête » p.81
Gandoura	Habit traditionnel ayant la forme d'une longue tunique, ample et sans capuchon	24	« Avec l'aide d'Amghar, elle lui passa une chemise et une gandoura. » p.24

5 Sur la question de la tenue vestimentaire, voir les *Représentations sociales du vestimentaire dans la Littérature algérienne francophone* de Radhia HADDADI (HADDADI, 2019).

Tchoùchânet	Appelées aussi tchùchnât (en chaoui) Timcherreft : bijou traditionnel en argent que les femmes chaouies portent. Il s'agit de boucles d'oreilles sous forme d'un grand anneau.	93	« (...) certaines portaient encore les tchoùchânet, boucles d'oreilles des femmes d'ici... » p. 93
khôl	Fard de couleur sombre utilisée pour le maquillage des yeux.	102	« le souvenir (...) embua les yeux alourdis d'un khôl bleu et vert qui accentuait la profondeur d'un regard inquiet » p. 102

**Tableau n°03**

La tenue vestimentaire ainsi que les accessoires de beauté occupent une place importante dans la culture des peuples.

L'auteure a fait le choix d'utiliser des mots liés aux habits les plus emblématiques de la région des Aurès (ex : kachabiya, burnous, chèche...) pour mettre en valeur son patrimoine socioculturel. Cela va aussi de même pour l'emploi des mots liés aux faits culturels propres à cette région, ce qui peut amener le lecteur étranger en particulier à découvrir un univers culturel tout à fait différent.

### 3.2.3. Xénismes liés à la région et aux faits culturels

Azria	Femme courtisane, en dialecte chaoui. Une azria « est au sens littéral du mot une femme qui n'a pas de mari (veuve ou divorcée). Elle n'a pas de situation juridique spéciale » (Gaudry, 1998 :124)	36, 39.	« (...) elle sentait que sa nièce ne voulait que sauter le pas de mariage pour devenir par la suite une azria » p. 36
Hrayars	Femmes braves et libres	105.	« les hrayers chanteront plus tard dans toutes les cérémonies ce couplet devenu célèbre » p.105
Djemaâ	Groupe d'hommes sages et honnêtes dont on cherche les avis concernant des sujets de société. Leur présence est également sollicitée dans des occasions officielles.	15, 12.	« Issa convoqua d'urgence la djemaâ » p. 112
Hanbel	Couverture en laine, de couleurs vives	41	« (...) la neige s'était remise à tomber. Sous son épais hanbel, elle devinait (...) » p. 41

**Tableau n°04**



### 3.2.4. Xénismes liés à l'époque coloniale et à la guerre de libération nationale

Chaouch	Personne chargée de mission par les autorités françaises.	21, 22, 45, 46.	«Il vit arriver le <b>chaouch</b> arabe accompagné d'une patrouille de soldats français» p. 21. «le <b>chaouch</b> fut chargé d'interroger Chriff (...)» p. 21.
Caïd	Personne au service des autorités françaises.	34, 49, 75 98, 104	« A Tazoult, (région à Batna) (...) le petit hameau vivait tranquillement, presque oublié dans son recoin et sans un caïd au service de la France pour le surveiller » p. 75
Roumi/ Roumia	Désignation ou appellation donnée par les Algériens aux Français. Elle est basée sur une distinction ethnique et surtout religieuse.	24, 25, 30, 53, 70, 71, 101, 112, 119.	« une vie qui s'annonçait difficile et injuste face à une colonisation massive des <b>roumis</b> » p. 35. «Mac-Mahon» (l'appellation coloniale de Ain Touta à Batna actuellement) crée en 1872 pour accueillir tous ces <b>roumis</b> venus de l'Alsace et de la Lorraine sur les terres le plus fertiles des pays » p. 101 « Une étrange <b>roumia</b> qui disait savoir et pouvoir soigner les gens une tebibba qui s'installa avec une jeune fille chaouia qui lui servait d'interprète » p. 53
Nidham	Le commandement du FLN (Front de Libération Nationale) pendant la révolution.	122	« Il expliquait aux autres le mot d'ordre qui émanait <b>du nidham</b> » p.122.
Harki (s)	Personne servant de mouchard (espion) aux autorités françaises pendant la guerre de libération nationale (1954-1962).	152	«Sale <b>fellaga</b> criait l'un des <b>harkis</b> , en arabe» p. 152.
Fellaga	Soldats de l'armée de libération nationale pendant la révolution (1954- 1962)		

Tableau n°05

La région des Aurès était le berceau de la révolution de libération nationale de 1954. La souffrance démesurée sous le poids de l'occupation française était attestée.

La période en question a connu l'émergence des mots comme : *Harki*, *Nidham*, *chaouch*, *fellaga*, *caïd*, non seulement au niveau régional mais aussi au niveau national. L'emploi de ces mots par l'auteure est sans doute pour évoquer un cadre historique bien déterminé avec tout un champ lexical qu'on ne trouve nulle part ailleurs.

## Remarque

Bien que le mot **Caïd** soit intégré à la langue française en subissant une altération morpho-phonétique, il faut signaler que pour ce qui est du contexte algérien, la prononciation régionale (chaouïe) du mot **caïd** est « **gaïd** ».

Cela lui confère un sens complètement différent de celui de « **Qà:ïd** », qui veut dire : « chef militaire et administratif. Par extension, dirigeant » (BOUTAMINA, 2008 :61 ), mais bien celui d'une personne travaillant au service des autorités coloniales françaises de l'époque. Il les accompagne, les escorte et leur sert d'interprète avec des privilèges en échange (maison, argent, etc...)

## Conclusion

Au terme de cette contribution, nous pouvons dire que le recours à ces mots en arabe dialectal et à quelques-uns en berbère comme forme d'hybridité linguistique est un choix scriptural intentionné et volontaire effectué par l'auteure afin d'apporter cette empreinte berbère de la région des Aurès d'où elle est originaire et donc d'exprimer cette pluralité linguistique qui est le propre de l'identité algérienne (HADDADI, 2019: 167), tout comme le confirme Yasmina Khadra : « Je suis resté Algérien jusque dans ma façon d'écrire en français »

Le recours à ces mots, dans toutes leurs diverses catégories (substantifs, adjectifs...) ainsi que leur emplacement dans l'énoncé est un comportement langagier qui se justifie par le fait que la langue est surtout le lieu où se cristallise, selon TALEB IBRAHIMI, (1995 :72-73) « l'appartenance sociale à une communauté avec laquelle, l'individu partage un nombre de conduites linguistiques ». Ainsi « les langues sont un trésor et véhiculent autre chose que les mots (...) » (Serres, 1996:212).

L'usage de ces xénismes, par l'auteure dans *Terre des femmes*, s'explique également par le fait de vouloir franchir les limites de l'altérité et de faire de cet emprunt un équilibre culturel, une façon aussi de s'épanouir pour la littérature algérienne d'expression française en se nourrissant de ses origines.

Enfin, l'hybridité linguistique dans ce cas est tel un trait d'union entre deux langues et deux cultures et cette écriture ambivalente fait de la langue française, « un lieu de rencontre plutôt que le temple d'une identité permanente » (DELAS, 2005)

## Bibliographie

### Œuvre étudiée:

- BELLOULA, N (2014). *Terre des femmes*, Editions Chihab.

### Références

- BOUTAMINA, N.E (2008) *Mots français d'origine arabe*, Dar el Bouraq Beyrouth, Liban.
- CHERIGUEN. F(1989) Typologie des procédés de formulation du lexique. Dans Cahier de

- lexicologie, N° 55, VOL1989. 2, Paris: Didier - Erudit Edition, Pages 53-59 .
- DELAS, D (2005) Etrangèreté, in Michel Beniamino, Lise Gauvin (dir). Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base, Limoges, Presses universitaires de Limoges,
  - DUBOIS. J (2007) *Dictionnaire de linguistique et sciences du langage*, Paris, Larousse
  - FATMI. I (2013) *Emprunt linguistique et identité plurielle, Le privilège du phénix de Yasmina Khadra*, In Résolang n° 9 S2013 1, pp 83-88.
  - GAUDRY, M (1998) *La femme chaouia des Aurès*, eds Chihab-Awal.
  - GUILBERT. L (1975) *La créativité lexicale*, Paris, Larousse.
  - HADDADI. R (2015) De quelques procédés d'attributions de prénoms dans la ville de Batna, in *Cahiers du SLADD*, n°8 « Le prénom en Algérie : un enjeu identitaire et idéologique ». Université des Frères Mentouri, Constantine, pp 91-110.
  - HADDADI. R (2019) *Représentations sociales du vestimentaire dans la Littérature algérienne francophone*. Communication présentée au colloque international «Regards croisés sur le code vestimentaire : des pratiques sociolinguistiques aux représentations littéraires», organisé le 14, 15 mars 2019 à l'Université de Dunarea De Jos, Galati (Roumanie), publiée dans la revue *Mélanges Francophones* n°17/2019, Vol. 12, ISSN: 1843-8539., pp. 163-167.
  - SERRES.M (1996) Atlas « Champs » n°340, Paris, Flammarion.
  - TALEB IBRAHIMI. K (1995) *Les Algériens et leur(s) langue(s).Eléments pour une approche sociolinguistique de la société algérienne*, Alger, éditions El Hikma.

# Métissage linguistique et syncrétisme culturel dans les romans policiers de Driss Chaïbi

Aziza BENZID et Zineb MOUSTIRI

Université Mohamed Khidr - Biskra, Algérie

## Résumé

Cet article a l'ambition de voir dans quelle mesure la trilogie policière de l'écrivain marocain Driss Chaïbi, qui apparaît comme le lieu d'une abondante richesse culturelle et d'un métissage linguistique remarquable, dépasse son cadre générique et veut en déborder par le recours au syncrétisme culturel. Ainsi, il sera question de démontrer que le crime n'est, finalement, qu'un prétexte pour s'inscrire dans le genre policier et que le véritable leitmotiv de la narration, qui oscille entre la langue d'origine et la langue d'exil de l'écrivain, est la quête de l'identité culturelle et linguistique métissée de l'auteur.

**Mots clés :** Driss Chaïbi- roman policier-métissage linguistique-syncrétisme culturel- identité.

## Abstract

This article aims showing to what extent the detective trilogy of the Moroccan writer Driss Chaïbi, which appears to be the place of an abundant cultural wealth and a remarkable linguistic mixture, goes beyond its generic framework and wants to go beyond it through recourse to cultural syncretism. Thus, it will be a question of demonstrating that the crime is ultimately only a pretext to register in the detective genre and that the true leitmotif of the narration, which oscillates between the language of origin and the language of exile of the writer, is the quest for the author's mixed cultural and linguistic identity.

**Key words:** Driss Chaïbi - detective novel- linguistic interbreeding- cultural syncretism- identity.

## ملخص

يهدف هذا المقال إلى معرفة إلى أي مدى تستطيع الثلاثية البوليسية للكاتب المغربي إدريس الشرايبي، والتي تبدو كفضاءٍ لثروة ثقافية غزيرة ومزيج لغوي متميز، تجاوز إطار النوع الأدبي الذي تنتمي إليه باللجوء إلى الامتزاج بين الثقافات. وبالتالي، سيكون علينا إثبات أن الجريمة ما هي، في نهاية المطاف، إلا مجرد ذريعة للكتابة في النوع البوليسي وأن الفكرة المهيمنة الحقيقية للسرد، والتي تتأرجح بين اللغة الأصلية للكاتب ولغة منفاه هي البحث عن هويته الممتزجة بالثقافات واللغات.

**الكلمات المفتاحية:** إدريس الشرايبي- الرواية البوليسية- مزيج لغوي- تزاوج ثقافي- الهوية.

## Introduction

L'œuvre littéraire par sa richesse culturelle, sa dimension esthétique et sa matrice linguistique s'offre comme un exemple des plus réussis en matière de dialogue entre les cultures et d'ouverture à l'Autre, présent à travers sa langue, vectrice principale de sa culture, donc de ses valeurs, de ses traditions et de ses mœurs. N'en demeurant pas en reste, le roman policier ne fait plus aujourd'hui qu'imposer, de plus en plus, la dimension culturelle au sein des intrigues criminelles, concurrençant même celles de la littérature classique dite *blanche*.

Dans ce sens, les romans policiers de Driss Chraïbi en sont la preuve fulgurante. Certes, *Une place au soleil* (Chraïbi : 1993), *L'inspecteur Ali à Trinity College* (Chraïbi : 1996) et *L'inspecteur Ali et la C.I.A* (Chraïbi : 1997) sont des récits peuplés de meurtres, de poursuites et d'indices, cependant les trois romans s'efforcent de peindre le contexte socio-culturel et linguistique du Maroc, n'occultant nullement leur ancrage dans la culture arabo-musulmane revendiquée tout au long de ces récits. Ils procèdent ainsi à la subversion des modèles occidentaux sur lesquels ils étaient calqués, fécondés surtout par les traditions occidentales du genre policier, à savoir la présence d'un crime, d'une enquête et d'un enquêteur qui reconstitue la scène du crime, et dévoile l'identité du criminel et son mobile.

Cet article se propose, donc, de voir dans quelle mesure la trilogie policière de l'écrivain marocain, qui apparaît comme le lieu d'une abondante richesse culturelle et d'un métissage linguistique remarquable, dépasse son cadre générique et veut en déborder par le recours au syncrétisme culturel. Dès lors, le crime n'est-il finalement qu'un prétexte pour s'inscrire dans le genre policier et que le véritable leitmotiv de la narration, qui oscille entre la langue d'origine et la langue d'exil de l'écrivain, est la quête de l'identité culturelle et linguistique métissée chez Driss Chraïbi ?

Pour ce faire, nous allons nous adosser à l'approche interculturelle qui nous servira de levier pour faire ressortir les lieux de rencontre linguistique et culturelle, présents dans notre corpus d'étude, écrit dans la langue de l'Autre, mais aussi dans la langue et la culture de l'écrivain marocain. Ce dernier, même s'il adopte l'acception occidentale du genre policier, n'en demeure pas moins que son souci majeur est de préserver son identité culturelle et linguistique.

Pour une meilleure exploitation du sujet, nous articulerons notre réflexion autour de trois axes. Le premier s'emploie à examiner l'avènement de la littérature policière marocaine sous la tutelle de Driss Chraïbi et la création de son fameux inspecteur Ali. Le second axe cherche à examiner les particularités linguistiques appartenant à la langue maternelle de l'écrivain. Quant au troisième axe, il aborde les aspects culturels inscrits dans les trois récits policiers associés à sa culture d'origine et à son patrimoine arabo-musulman.

### 1. Driss Chraïbi : du *passé simple* au roman policier

La littérature policière marocaine est assez jeune. Elle doit essentiellement ses débuts, selon la critique, au premier roman policier de Driss Chraïbi, *Une enquête au pays*, paru en 1981. Son intérêt pour la littérature policière survient assez tardivement dans son parcours d'écrivain, car c'est un peu plus de 40 ans après son fameux *Le passé simple* qu'il a commencé à écrire une série de fictions policières calquées sur le modèle occidental, mettant en vedette l'inspecteur Ali, un

policier dont les enquêtes semblent être un prétexte pour dévoiler le paysage socio-économique et culturel marocain<sup>1</sup>.

Cependant, dans le roman qui suivra, dix plus tard, *L'Inspecteur Ali* en 1991, le policier n'est pas le personnage central, le rôle est attribué à un écrivain célèbre Brahim, le créateur supposé de l'inspecteur Ali. Ce personnage va atteindre sa maturité romanesque et sa particularité détectivesque consacrant, véritablement, Driss Chraïbi comme un écrivain de romans policiers dans notamment *Une place au soleil*, *L'inspecteur Ali à Trinity College* et *L'inspecteur Ali et la C.I.A.*

### 1.1. Au commencement était le modèle policier occidental

Se conformant aux lois du roman policier occidental, c'est-à-dire, la présence d'un crime, d'une enquête et d'un enquêteur qui reconstitue la scène du crime, Chraïbi a créé un policier qui s'efforce de résoudre le crime que ses supérieurs lui confient tel que : le cadavre trouvé dans la villa d'un riche banquier, l'assassinat d'une princesse marocaine à l'étranger et la poursuite d'un célèbre criminel américain. Ce faisant, il se sert de méthodes d'investigation conventionnelles comme le déplacement à la scène du crime dans des villes différentes comme Marrakech ou Casablanca ou même ailleurs à Londres, par exemple, comme c'est le cas dans *Ali à Trinity College* ou Hong Kong dans *L'inspecteur Ali et la C.I.A.* Les interrogatoires habituels sur la victime, ses habitudes et ses fréquentations sont aussi respectés, accompagnés de l'inévitable analyse des indices et le recoupement classique de témoignages. Chraïbi semble se prêter volontiers au jeu de la structure policière en suivant scrupuleusement la définition donnée par Daniel Fondanèche qui avance que le roman policier est : « la trace romanesque d'une quête ayant pour but de rétablir un équilibre qui a été rompu après une transgression sociale. C'est la remise en ordre stable d'un état social qui, pendant un temps, a été perturbé. » (Fondanèche: 2000, p.4). Les trois romans illustrent parfaitement cette atmosphère tendue, voilée d'une transgression de la loi que l'inspecteur Ali essaye d'affronter afin d'établir l'ordre social.

### 1.2. L'inspecteur Ali : un enquêteur hors normes

Cependant, il convient de préciser que les méthodes d'investigation utilisées par Ali sont loin d'être conformes à celles rationnelles, utilisées habituellement chez les enquêteurs occidentaux. Elles sont même souvent surprenantes. Il les décrit lui-même en ces termes ironiques : « Mes méthodes d'investigation vous intriguent hein ? J'avoue qu'elles ne sont pas très musulmanes. Et si je vous parais idiot, c'est uniquement parce que je le suis. » (Chraïbi : 1993, p.55) D'ailleurs, il explique sa méthode dans ce passage :

*Je ne suis pas un limier armé d'une loupe et d'un mètre pliant. Voilà pourquoi je ne me suis pas précipité sur les lieux du crime vous l'auriez souhaité. Je suis resté ici à réfléchir, à prendre du recul par rapport à l'enquête. Le lit est bon, la nourriture moyenne. (Chraïbi : 1996, p.45)*

---

1 Driss Chraïbi s'est exilé en France et a publié dans des maisons d'édition françaises de nombreux romans tels que son fameux *Le passé simple* (1954) ainsi que *Les boucs* (1955) qui provoquent une grande polémique au Maroc, en pleine lutte pour son indépendance du protectorat français, due à sa critique de la société traditionnelle marocaine et de ses valeurs arabo-musulmanes. Chraïbi reviendra contre cette position ultérieurement dans ses écrits et notamment dans son œuvre policière.

L'allusion ironique aux fameuses méthodes de l'enquêteur fin limier à la manière d'un Sherlock Holmes est apparente. Il exagère même l'aspect illogique de ses investigations en disant : « Je ne suis pas logique, (...). Je suis illogique. Les criminels semblent illogiques. Pour appréhender l'illorisme apparent de leurs actes, il me suffit de sauter du coq à l'âne. De mon raisonnement au leur. Au fil des années, c'est devenu machinal chez moi. » (Chraïbi : 1996, p.29) Car pour Ali, l'enquête se fait d'une manière fantasque et personnelle. Ce qui conduit Beate Bechter-Burtscher à remarquer que l'inspecteur est « un type d'enquêteur capricieux et unique ». (Bechter-Burtscher : 1997, p. 183).

Et bien que l'inspecteur raille l'usage du processus déductif, il interpelle à sa façon, son imagination qu'il qualifie de cartésienne. Il n'hésite pas à exhiber, dès le début du roman, *Une place au soleil* à l'intention des lecteurs :

*A l'intention des charmantes lectrices (et des messieurs de mon sexe le cas échéant) qui vont bientôt faire ma connaissance, je tiens à déclarer avec toute la solennité de la loi du 11 mars 1957, article 41, alinéas 2 et 3 : premièrement, que toutes les scènes de ce livre y compris les plus loufoques, sont dues à mon imagination cartésienne ; deuxièmement, que tous les personnages sont fictifs, à deux exceptions près : le Maroc où se déroule l'action- et moi bien entendu. (Chraïbi : 1993)*

En plus, le schéma des investigations est sensiblement le même : c'est au biais de cigarettes qu'il confectionne, lui-même, de bons repas et des relations amoureuses avec sa belle femme suédoise Sofia que l'inspecteur arrive au bout de l'intrigue, restitue le crime et livre la clé du mystère, sans toutefois, oublier d'ancrer ses enquêtes dans le contexte linguistique, culturel et identitaire de la société marocaine.

## **2. Le métissage linguistique : un marqueur identitaire**

Nonobstant que les romans policiers de Driss Chraïbi soient écrits en français, il n'empêche qu'ils foisonnent de mots, d'expressions appartenant à sa langue maternelle. L'auteur parsème ses intrigues criminelles de particularités linguistiques qui dénotent non seulement son attachement à sa langue, mais aussi à sa culture. Ce faisant, Chraïbi en mélangeant sa langue d'écriture, crée une autre langue ; celle qui fera sa particularité d'écrivain. Ce que remarque justement Robin Régine en avançant que : « Le travail d'écriture consiste toujours à transformer sa langue en langue étrangère, à convoquer une autre langue dans la langue, langue autre, langue de l'autre, autre langue. On joue toujours de l'écart, de la non-coïncidence, de clivage » (Régine : 2004, p.139). Ainsi, Maingueneau Dominique ne s'y méprend guère lorsqu'il affirme qu' : « aucune langue n'est mobilisée dans une œuvre pour la seule raison que c'est la langue maternelle de son auteur. L'écrivain, précisément, parce qu'il est écrivain, est contraint d'élire la langue qu'investit son œuvre, une langue qui, de toute façon, ne peut pas être sa langue. » (Maingueneau : 2004, p.139)

### **2.1. À la quête d'une identité marocaine par l'usage de la langue maternelle**

En ce sens, la particularité de la langue d'écriture de l'écrivain marocain réside, essentiellement, dans son usage de la langue orale pratiquée au Maroc qui irrigue ses récits policiers d'une manière permanente et récurrente comme c'est le cas par exemple du mot *fissa* (Chraïbi : 1993,

p. 12, 98) qu'il ne manque pas d'expliquer : « En vitesse, sans plus tarder, sur-le-champ. *Fissa* en marocain » (Chraïbi : 1993, p.13) Tout comme l'expression « *Dabbar rasek* » que le policier traduit en français : « Il m'a dit en partant : « *Dabbar rasek* » ! En marocain de chez nous. Ce qui signifie en français « débrouille-toi ! » (Chraïbi : 1993, p.112) Ou même des bribes de conversation entre l'inspecteur et une femme marocaine rencontrée à la réception de son hôtel :

« *-Ntsiyya men bladi ?* lui demanda-t-il en marocain. Tu es de mon pays ?

*-lyyeh*, dit-elle. Oui. *Msal khir*. Bonsoir. (Chraïbi : 1993, p.33)

Et lorsque l'inspecteur Ali déclare son amour à Sophia, qui deviendra sa femme par la suite, il choisit de le faire dans sa langue natale : « Je te dis « *ahibek* » dans la langue de notre pays. Je te dis en français « je t'aime », vu que j'ai été au lycée en mon jeune temps. » (Chraïbi : 1993, p.133)

Ce qui est remarquable dans ces récits, c'est qu'à chaque fois que l'auteur emploie un lexique emprunté à l'oralité, d'une part, il le fait suivre par son explication en français, dans un souci apparent de rendre le sens plus clair au lecteur français, étant donné que les trois romans ont été édités en France. D'autre part, il le rattache immédiatement au parler marocain dans une insistance manifeste sur l'identité linguistique marocaine de ce lexique, qui traduit son désir d'affirmer son appartenance à son pays d'origine et à sa langue maternelle et aiguise sa fierté d'être Marocain. D'ailleurs, l'écrivain n'hésite pas à clamer franchement son origine: « Mais je ne suis pas *francès*, moi. Il y a longtemps que je suis indépendant comme tous mes compatriotes. » (Chraïbi : 1993, p.112) L'allusion à l'occupation française du Maroc est évidente ici et l'allusion à l'indépendance n'est pas uniquement sur le plan politique, mais aussi sur le plan linguistique, culturel et identitaire.

Ainsi, la langue française métissée d'arabe semble être un choix linguistique conscient, permettant à Chraïbi d'ancrer pleinement ses romans policiers dans le contexte socio- culturel de son pays, en leur donnant un cachet local authentique en dépit de leur inscription dans le genre policier occidental.

## 2.2. Le détournement de la langue française

La manipulation de la langue française par l'auteur ne se fait pas, uniquement, au niveau de l'insertion de mots arabes au sein de son écriture, elle se manifeste aussi au niveau du détournement pratiqué sur le français. En fait, l'écrivain marocain semble éprouver du plaisir à détourner certaines expressions pour en créer d'autres comme la phrase qu'il aime répéter lorsqu'il se sent accablé de travail : « toujours travailla, jamais reposa » (Chraïbi : 1993), p.102), (Chraïbi : 1996, p.14) et (Chraïbi : 1997, p.16).

Ce faisant, l'auteur semble adopter la fameuse expression de l'écrivain algérien Kateb Yacine qui considère la langue française comme un butin de guerre et la manie selon ses stratégies d'écriture, mais surtout selon un souci de créer sa propre identité linguistique, culturelle et littéraire, même s'il appartient au champ littéraire francophone et écrit dans la langue de l'Autre. A ce propos, l'écrivain algérien d'expression française Mohamed Dib disait :

*La langue française est à eux, elle leur appartient. Qu'importe, nous en avons chipé notre part et ils ne pourront plus nous l'enlever (...) Et si, parce que nous en mangeons aussi, de ce gâteau, nous lui apportons quelque chose de plus, lui donnions un autre goût ? Un goût qu'ils ne lui connaissent pas.* (Benrabah : 1999, p. 182)



Il est manifeste que, dans les récits policiers de Driss Chraïbi, les normes sont transgressées, les frontières sont supprimées, l'arabe marocain et le français se mélangent, se métissent et se transforment en une appropriation de la langue de l'Autre, en lui rajoutant « son grain de sel » au sens de Françoise Gadet. (Gadet : 2007)

Les règles caractérisant le français chez l'auteur marocain sont donc influencées par les spécificités du territoire marocain sur lequel la présence de cette langue est devenue une réalité que personne ne peut nier, ni changer.

### 3. Le syncrétisme culturel ou l'envers du crime

#### 3.1. L'héritage arabo-musulman : un lieu d'appartenance

Ce qui frappe aussi à la lecture des récits policiers de Driss Chraïbi, c'est son profond attachement à ses origines marocaines arabo-musulmanes qui se manifestent dans sa connaissance d'une large culture arabe marquée par l'éducation classique ancestrale. Ainsi, bien que l'inspecteur Ali réponde d'une manière générale à l'image de l'enquêteur fécondé par les traditions occidentales du genre, il se distingue par sa qualité d'Un intellectuel versé dans la littérature arabe classique montré par exemple dans ce passage où Ali récite par cœur des vers du poète arabe *Hariri* suscitant l'étonnement de son interlocuteur :

*- Hariri, XIIe siècle. Je n'imaginai pas qu'il puisse exister un policier versé dans les belles-lettres. Vraiment. »*

*- Ah oui ? releva aussitôt Ali. Parce qu'un policier doit vivre uniquement dans la chose policière et boucler son âme en prison ? Vraiment ?*  
(Chraïbi : 1993, p.55)

D'autres clin d'œil à la poésie arabe parsèment la narration telle que l'évocation du célèbre poète égyptien Ahmed Shawqi auquel l'auteur / narrateur Chraïbi voudrait, apparemment, rendre hommage et embellir son image ternie par la presse de l'époque: « Ahmed Shawqi, conclut-il. Un vieux poète égyptien tombé dans le purgatoire, au bénéfice des rimailleurs médiatiques. » (Chraïbi : 1996, p.14) La poésie djahilite est mise elle aussi à l'honneur, à travers la figure poétique du VIIe siècle d'Amr Qaïs dont l'inspecteur éprouve du plaisir à réciter un de ses célèbres poèmes. (Chraïbi : 1993, p.115).

Ces poèmes jouent la fonction de susciter, chez le lecteur, le plaisir de la lecture poétique qui le repose, un moment, de sa concentration sur la recherche des criminels et l'interprétation des indices.

En plus des allusions fréquentes à la poésie, Chraïbi ne manque pas l'occasion de faire aussi un clin d'œil à l'héritage historique de l'Andalousie qui se trouve quasi-présente dans ses récits policiers, à travers les enquêtes de son inspecteur en se manifestant surtout sur le plan architectural et musical, comme lors de ce passage où il est question de l'intérieur de la villa d'un riche banquier dont la famille est d'origine andalouse : « Ali se laissa choir au milieu du XVe siècle, à Cordoue en son apogée, dans une salle surgie en droite ligne du passé. Il avait lu et relu les Mille et une Nuits en son temps. Et maintenant, c'était le mille douzième jour. » (Chraïbi : 1993, p.51) Sa surprise est plus grande encore à la vue d'un jeu de robinets en bois qui pouvait composer des mélodies

qui appartenait au Zéryab, « le compositeur du XI<sup>e</sup> siècle qui faisait chanter l'eau à Cordoue. » (Chraïbi : 1993, p.52)

Un grand hommage est, donc, rendu à la musique andalouse qui se greffe à la narration de façon remarquable et participe même au décor comme, par exemple, dans la scène finale de *L'inspecteur Ali et la C.I.A* dans laquelle le coupable est identifié : « - C'est de la musique andalouse (...) la vraie de vraie, telle qu'on la jouait à Cordoue ou à Grenade, dans l'Andalousie musulmane » (Chraïbi : 1997, p.165), il ajoute plus loin : « Cette symphonie chantée que vous entendez vient en droite ligne de l'Andalousie arabe, mot par mot, note par note, transmise de génération en génération...Écoutez donc cette élévation. » (Chraïbi : 1997, p.167)

La volonté de Chraïbi d'appartenir à la sphère culturelle arabo-musulmane ne s'arrête pas uniquement à la poésie, à l'histoire architecturale et musicale arabo-musulmane, il incruste aussi certaines pratiques religieuses dans ses récits comme dans ce passage où Ali s'apprêtait à faire la prière de vendredi dans la petite mosquée de quartier :

*L'inspecteur Ali se déchaussa, ôta ses chaussures, les mit dans ses souliers et gara le tout près du seuil, entre deux paires de babouches. Au bassin des ablutions il se lava le visage, les bras et les pieds. Trois fois de suite, rituellement. Puis il alla s'asseoir au dernier rang des fidèles.* (Chraïbi : 1993, p.p. 74-75)

Il s'agit même de versets coraniques que l'inspecteur aime réciter pour appuyer ses dires et ses gestes comme lors de la découverte de l'homme mort, dans la maison du riche banquier et qui semblait susciter l'étonnement du gardien :

*- Il est mort, ô monsieur ? demanda le gardien.*

*- Il m'en a tout l'air, répondit Ali. À moins que Dieu ne le ressuscite. Car IL a dit dans le Coran : Nous vous ferons revivre. Nous rassemblerons vos os où qu'ils soient éparpillés.*

*- Amen, ô monsieur ! Gloire à Lui !* (Chraïbi : 1993, p.47)

L'inspecteur Ali apparaît donc comme un fervent défenseur de cet héritage arabo-musulman que Driss Chraïbi, lui-même, semble très fier de montrer, notamment au lectorat. Ce qui dénote que chez Chraïbi, ce n'est pas autant le désir d'enquêter qui est en jeu, mais surtout la quête identitaire d'un écrivain marocain qui, bien qu'il ait étudié et vécu en France, n'a cessé de faire du Maroc et ses traditions, le théâtre privilégié de ses récits. Ce que ne manque pas de souligner Beate Bechter-Burtscher en remarquant que : « avec le personnage Ali, il [Chraïbi] parvient tout de même à créer un héros national qui n'en est pas moins enraciné dans sa terre natale. » (Bechter-Burtscher: 1997, p.185)

### **3.2. La gastronomie en tant que fonction identificatrice**

Chraïbi ne cesse d'intégrer d'une manière massive dans ses récits policiers des recettes de cuisine, puisées dans la cuisine traditionnelle locale. A première vue, ces mets apparaissent comme des pauses gastronomiques insérées dans la narration, provoquant jubilation et plaisir chez le policier, et même le lecteur. Cependant, ils fonctionnent principalement comme des repères culinaires,

éléments essentiels de son identité culturelle marocaine. Il vise à valoriser la cuisine marocaine, l'insérant dans un projet socio-culturel, voulant mettre en évidence la richesse gastronomique de son pays natal, pour réclamer sa qualité d'auteur marocain écrivant dans une langue étrangère ayant sa propre culture.

Ainsi, dans une scène qui se déroule dans un restaurant huppé de la Mamounia, quand le serveur apporte un plat considéré comme sophistiqué et moderne (des escargots sur canapé) en guise d'entrée à Ali, ce dernier manque de suffoquer et réplique, non sans humour : « Vous me la baillez belle. Des escargots, ces quatre ou cinq riquiquis qui se courent après au milieu de l'assiette ? El le canapé, où est-ce qu'il est ? Peut-être qu'ils l'ont bouffé tellement ils avaient faim ? » (Chraïbi : 1993, p.121) Il demande alors qu'on lui apporte un plat typiquement marocain, *Le khli* « cette bonne vieille viande séchée au soleil puis mijotée avec un tas d'épices. » (Chraïbi : 1993, p.122) Donner la manière de cuire les mets locaux semble être une stratégie que l'écrivain adopte pour faire connaître la cuisine de son pays avec un mélange de fierté et d'humeur :

- *La dafina ? La vraie de vraie ? Avec des patates douces, des pois chiches et un pied de bœuf comme à Debdou?*

- *Oui.*

- *Avec la farce au milieu nouée dans un linge pour qu'elle ne se mélange pas au reste? et de...de la moelle?* (Chraïbi : 1997, p.159).

Par ailleurs, la passion qui caractérise ce personnage pour la gastronomie est doublée par sa capacité de manger de grandes quantités de nourriture, à la suite desquelles l'inspecteur sort toujours plus détendu, plus lucide et surtout prêt plus que jamais à poursuivre l'enquête et dénouer son mystère, ce qu'il ne manque pas de souligner en ironisant : « Je n'ai rien d'un Sherlock Holmes qui ne mangeait que dalle, dans aucune de ses enquêtes, ni d'un Hercule Poirot qui trempait sa moustache dans une tasse de chocolat épais. » (Chraïbi : 1997, p.82) Ce qu'il n'hésite pas à prouver par exemple dans cet épisode où le fait de manger de simples beignets le plonge dans un état de félicité et de plaisir et prend un aspect quasi-religieux chez lui:

*Assis en tailleur, l'inspecteur Ali remerciait la vie. Les beignets avaient la forme d'un pneu. Un à un, il les saisissait délicatement, y enfonçait son pouce, puis il les trempait dans un mélange de beurre fondu et de thym sauvage. (...) Chaque bouchée, il la faisait suivre d'une olive et d'une gorgée de thé à la menthe corsé d'ambre gris. Devant lui s'entassaient les noyaux. Il se sentait frais, revigoré. (Chraïbi : 1997, p.p.55-56)*

Il est clair que Chraïbi a créé un personnage qui tente de résoudre ses enquêtes, en puisant dans plusieurs aspects de son identité, avec un soupçon d'ironie et de burlesque, pour essayer de faire l'alliance entre ses origines auxquelles il appartient et le modèle occidental qu'il a choisi de suivre et d'en adopter la démarche. Ce que ne manque pas d'ailleurs de remarquer l'auteur, lui-même, à propos de son inspecteur Ali :

*Cela dit, avec du recul vis-à-vis de moi-même, je me demande si cet inspecteur Ali de malheur ne m'a pas rendu service à mon insu. Oui : le temps n'est-il pas venu en effet de dérouter, de faire dérailler vers d'autres voies*

*cette littérature maghrébine dont je suis l'ancêtre en quelque sorte ?*  
(Chraïbi : 1993)

Bien qu'il s'agisse plutôt de récits de crime, de poursuites et d'affrontements avec des criminels, Chraïbi est arrivé à subvertir la structure policière traditionnelle, axée seulement sur l'enquête et le dénouement de l'intrigue, par l'insertion de ces éléments étrangers à la fiction policière classique, pour construire un véritable récit policier moderne, ne se limitant pas seulement au crime, mais approchant aussi son envers.

## Conclusion

Force est de constater que bien qu'ils s'apparentent au genre policier, les trois romans de Driss Chraïbi échappent par bien des aspects linguistiques et culturels singuliers au carcan habituel du récit criminel. C'est à travers son personnage principal l'inspecteur Ali que l'écrivain a réussi à imposer une figure policière typiquement marocaine, noyée dans la quotidienneté du contexte socio-culturel et linguistique du Maroc, qui n'a rien à envier aux modèles occidentaux.

A l'évidence, la littérature policière marocaine possède enfin son représentant local muni des caractéristiques purement marocaines et chez qui l'aspect culturel n'est nullement occulté, le débarrassant ainsi de l'influence de la culture occidentale. Il s'inscrit ainsi dans l'univers interculturel qui va lui assurer sa survie au sein du patrimoine génétique humain, mais surtout sa capacité de recréer un espace d'imagination susceptible de faire émerger une culture plurielle doublée d'une identité plurielle étant donné que « *la personnalité de base apparaît comme étant à la fois effet et reflet de la culture d'appartenance. Elle serait aussi la cause et l'agent de la culture.* » (LAPLANTINE, 1974, P.150)

## Bibliographie

- Bechte-Burtscher, Beate (1998), *Entre affirmation et critique, le développement du roman policier algérien d'expression française*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).
- Benrabah M. (1999), *Langue et pouvoir en Algérie. Histoire d'un traumatisme linguistique*, Séguier, Pau.
- Chraïbi Driss (1993), *Une place au soleil*, Denoël, Coll. Points, Paris.
- Chraïbi Driss (1996), *L'inspecteur Ali à Trinity College*, Denoël, Coll. Points, Paris.
- Chraïbi Driss (1997), *L'inspecteur Ali et la C.I.A.*, Denoël, Coll. Points, Paris.
- Déjeux Jean (1990), *La littérature maghrébine d'expression française*, L'Harmattan, Paris.
- Fondanèche Daniel (2000), *Le roman policier*, Ellipses, Paris.
- Gadet Françoise (2007), *La variation sociale en français*, Ophrys, Paris.
- Laplantine François (1974), *Les 50 mots clés de l'anthropologie*, Privat, Paris.
- Maingueneau Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris.

# La culture française dans l'Italie du Nord

Federico GUARIGLIA

Université de Vérone

et École Pratique des Hautes Études-PSL Paris

## Résumé

L'étude explore le phénomène complexe de la diffusion de la langue française en Italie, notamment en la « Lombardia » médiévale. Dans ce contexte, la langue devient moyen de diffusion de la culture transalpine et de sa littérature, surtout épique. A partir de la description du panorama de propagation, Martin da Canal souligne le rôle de la langue comme véhicule de transmission de la culture. L'inventaire prend en compte les témoins qu'on utilise pour reconstruire la réception du français en Haute Italie, y compris les catalogues des bibliothèques, l'onomastique, les sources littéraires et les représentations artistiques.

**Mots clés :** Franco-italien – Épique – Langue d'oïl – Gui de Nanteuil.

## Abstract

The essay aims to explore the complex phenomenon of the spread of French in Italy, especially in « Lombardia », during the Middle Age. Starting with the description of the panorama of this propagation, Martin da Canal highlights the role of the language as a vector of transmission of culture.

The research takes into account the witnesses used for reconstituting the history of reception of French in Northern Italy, including the library catalogues, onomastics, the literary sources, the artistic representations.

**Keywords :** Franco-italian – Epics – Langue d'oïl – Gui de Nanteuil.

## ملخص

تستعرض هذه الدراسة الظاهرة المعقدة لانتشار اللغة الفرنسية في إيطاليا، ولا سيما في منطقة «لومبارديا» خلال العصور الوسطى. وفي هذا السياق، تصبح اللغة وسيلة لنشر ثقافة ولغة المنطقة الواقعة ما وراء جبال الألب وخاصة الملحمة منها. ويؤكد مارتان دي كنال (Martin da Canal)، من خلال وصف شامل لهذا الانتشار، على دور اللغة في نقل الثقافة ونشرها. وتأخذ هذه القائمة بالإعتبار الشهادات التي يمكن استخدامها في إعادة بناء عملية تلقي اللغة الفرنسية في شمال إيطاليا، بما في ذلك الفهارس الموجودة في المكتبات و التسميات و المصادر الأدبية و التصويرات الفنية.

**كلمات مفتاحية:** الفرنسية-الإيطالية، ملحمة، لغة الأويل (اللغة الفرنسية)، غي دي نانطوي.

## Introduction

Martin da Canal (Venise, XIII<sup>ème</sup> siècle), en présentant les *Etoires de Venise*, justifie l'utilisation du français « porce que lengue franceise cort parmi le monde et est la plus delitable a lire et a oïr que nule autre » (Limentani, 1972). L'auteur souligne, d'une part, la valeur esthétique du français, de l'autre sa diffusion dans le monde médiéval. En effet, le français, pendant le Bas Moyen Âge, avait franchi les frontières de la France contemporaine et avait pénétré dans plusieurs régions du monde connu, y compris l'Angleterre, l'Orient chrétien et la « Padania ». Probablement, Martin pensait surtout à la diffusion du français dans les royaumes ultramarins de Jérusalem et du Liban (Zinelli, 2016a), mais son affirmation décrit également avec précision le panorama de la Haute Italie. Les témoignages des auteurs qui utilisent le français comme langue d'écriture sont nombreux. On observe, par exemple, Raffaele da Verona, dans *l'Aquilon de Bavière*: « E pour caver malanconie e doner dellit e giogie a ceus che unt giantil coragie, l'ai redute in lingue que pora estre intandue da homes e da dames literés et non literés » (Wunderli, 1982).

Cette propagation s'est prolongée pendant au moins trois siècles et elle se composait de différentes phases, dont on a une connaissance irrégulière. Il faut rappeler que la langue transalpine s'est diffusée dans toute la Péninsule italienne. Par conséquent, on trouve des témoignages de l'utilisation du français et de l'occitan en Toscane (notamment en Pise, Florence et en Lunigiana), à Naples (Formisano et Lee, 1993) et à Messine. Néanmoins, dans la présente contribution, on parlera seulement de la diffusion du français dans l'Italie du Nord, parce qu'elle se considère un phénomène unitaire. En général, à la diffusion de la langue française correspond la propagation contemporaine de la littérature en langue de France, c'est-à-dire des chansons de geste épiques et des romans arthuriens.

### 1. La diffusion des langues transalpines en Haute Italie

Le français, selon Paul Meyer (Meyer, 1904 ; Bédier, 1907, 1908 et 1926), pénétra en Haute Italie grâce aux pèlerins venant de France, souvent accompagnés par des jongleurs qui peuplaient les voies de pèlerinage, soit en Galice, soit en Italie. Cette double présence pourrait expliquer la diffusion contemporaine de la langue française et du panorama des héros de la littérature transalpine. Néanmoins, il faudrait rappeler que la propagation linguistique est une question complexe, qui concerne différents niveaux d'analyse et qui comporte une genèse plurielle. On dira donc que les pèlerins ont eu un rôle de premier ordre dans la diffusion du français en *Lombardia* (l'Italie du Nord), mais on devrait les considérer dans le cadre général des « divers échanges de personnes entre la France et l'Italie » (Holtus 1998, p. 718), comprenant la domination française, la guerre et les invasions, les pèlerinages et les croisades, les ambassades, les marchands et les commerçants, le clergé, y compris les Papes français, et les étudiants (Bezzola, 1925, p. 59; Scalon, 1999, pp. 27-28).

Les théories étiologiques sur la diffusion du français en Italie ont récemment été renouvelées par l'idée d'un français d'Italie comme langue vivante. Selon cette vision, l'ancien français en Italie n'était pas seulement une *Artsprache*, mais aussi une *Kommunikationsprache*. L'origine de la nécessité de la connaissance du français était à rechercher dans la précédente diffusion de cette langue dans les états croisés, c'est-à-dire le Liban, la Syrie, Jérusalem, avec lesquels l'Italie - surtout Venise - entretenait des rapports commerciaux. Avec cette perspective, on comprendra aussi

la naissance des chefs d'œuvre de Martin da Canal, *Les Estoires de Venise*, et de Marco Polo, *Le Devisement du Monde*.

Il faudra rappeler aussi que les théories de Meyer avaient une caractéristique « vivante ». Le philologue justifiait l'intérêt du français en Italie par la présence des pèlerins français à Rome ou dans les ports du Sud de l'Italie qui garantissaient l'embarquement pour la Terre Sainte. Par conséquent, toutes les théories de diffusion semblent mélanger un composant communicatif et un composant littéraire. Au-delà de la primauté de l'un ou de l'autre, les deux caractéristiques apparaissent étroitement liées. L'exigence de communication permet la connaissance de la langue qui, à son tour, permet la lecture des œuvres écrites dans cette langue.

Comme on a limité géographiquement notre étude à la Haute Italie, il faudrait souligner que l'ancien français, langue d'oïl, n'était pas la seule importation par les « Français » qui arrivaient en Italie.

La langue de la France du Nord était l'« ancien français », ou plus précisément les anciennes *koinés* des différentes régions de France. Néanmoins, dans le Sud de la France, on parlait l'occitan. Il s'agit d'une langue très conservatrice par rapport au français, qui survit aujourd'hui sous forme d'un patois. Aussi avec l'occitan, on observe la diffusion contemporaine de la langue et de sa culture. À côté de la diffusion des légendes carolingiennes, dès le XII<sup>ème</sup> siècle, les pèlerins importaient aussi la poésie lyrique occitane provenant du Sud de la France. La réception de cette langue et culture écrite fut étonnante, étant donné que les italiens commençaient à écrire les poésies d'amour en occitan (la *langue d'oc* selon la définition de Dante) et produisaient de véritables grammaires pour utiliser correctement la nouvelle langue (voir Bampa, 2014 ; Barillari, 2007 ; Morlino, 2010). C'est le cas du *Donatz Proensal* (1243) et de la *Doctrina d'acort* (1282-1296).

Cette attention à la correction linguistique pour l'occitan ne se vérifiait pas dans le cas de la langue française qui était, dans une certaine mesure, proche des dialectes italiens de l'époque, d'un point de vue phonétique et grammatical. Cette liberté dans l'utilisation du français sera un élément fondamental pour la création de ce qu'on appelle le franco-italien dont on parlera ultérieurement.

La littérature transalpine était strictement liée aux genres littéraires dans une relation d'interdépendance: l'occitan pour la poésie lyrique et politique et le français pour la poésie épique et les romans. Mais cette division faiblira au XIV<sup>ème</sup> siècle, quand les auteurs utiliseront le français aussi pour l'historiographie, la littérature didactique, les contes et les fables. En général, la culture transalpine occupait un « terrain vacant » (Meyer, 1904, p. 64), puisque la Péninsule italienne n'avait pas produit une forte littérature en langue vulgaire, à cause de la forte influence du latin et de son prestige.

Le prestige de la langue devrait être l'une des motivations qu'on peut utiliser pour expliquer la diffusion et, surtout, la persistance du français comme langue littéraire. En utilisant l'expression de Martin da Canal, le français se répand, aux XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècles, dans le monde, et devient la langue de communication de la culture laïque<sup>1</sup>. C'est donc pour une question de prestige littéraire, combiné à la proximité linguistique entre le français et les dialectes de l'Italie du Nord, que les auteurs italiens du XIII<sup>ème</sup> et du XIV<sup>ème</sup> siècle utilisaient le français pour écrire leurs œuvres.

---

1 Il faut rappeler que le latin survivra longtemps et, pendant la première partie de la Renaissance italienne, XV<sup>ème</sup> siècle, il sera utilisé comme véhicule de communication par les humanistes.

A cela on ajoutera la volonté des auteurs d'inscrire leurs compositions dans le sillage de la tradition littéraire contemporaine qui identifiait, précisément, le français comme langue de l'épique et du roman et le provençal/occitan comme langue de la poésie lyrique et poétique.

## 2. La préhistoire du français de « Lombardia » : le XIIème siècle

Pour décrire la diffusion du français en Haute Italie, on pourrait en premier lieu retrouver une phase initiale qui comprend le XIIème siècle. La deuxième période inclut le XIIIème siècle avec les premiers manuscrits et les premières œuvres, mais aussi les témoignages de la diffusion orale du français. Enfin, la dernière phase, le XIVème siècle et la première moitié du XVème siècle, montre l'épanouissement de la littérature franco-italienne et ses apories (Renzi, 1976, pp. 566-567).

On pourrait définir la première période comme la « préhistoire » du français en Haute Italie, étant donné qu'on ne possède pas d'informations écrites pour témoigner de cette première diffusion. Il faudra, donc, recourir à différents moyens de recherche pour analyser la pénétration du français en « Lombardia » pendant XIIème siècle.

Premièrement, ces sources indirectes se retrouvent dans l'onomastique. En effet, déjà dans la première moitié du XIIème siècle, on assiste à la diffusion des prénoms issus des romans arthuriens et des gestes carolingiens. Ainsi, on retrouve les noms des héros de la Table Ronde en Lucca en 1114, en Pavie en 1136 et en Trévise en 1138. Cette tradition onomastique sera largement répandue pendant la deuxième moitié du XIIème siècle, quand les héros arthuriens seront accompagnés par les paladins de la *Chanson de Roland*, notamment Roland et Olivier (Morlino 2010, p. 29 ; Rajna, 1885 ; Fassanelli, 2014), mais on retrouve aussi les héros mineurs comme Marsile, roi des Sarrasins, Spinello, Rinaldo et les noms des dames comme Alda et Berta (Fassanelli 2014, pp. 239-242). L'onomastique permet également de souligner l'étroite relation entre la langue et la culture. Les noms, en effet, ne montrent pas seulement la diffusion du français, mais aussi la diffusion de la littérature française soit épique, soit romanesque.

Un deuxième moyen d'analyse est représenté par l'iconographie. En 1139, Roland et Olivier, paladins de la *Chanson de Roland*, apparaissent sur le portail du dôme de Vérone (Lejeune 1961 ; Agrigoroaei 2018), Arthur orne le dôme de Modène à partir du deuxième quart du XIIème siècle (1120-1140) ; en Domodossola on retrouve, dans l'église collégiale des saints Gervaise et Protaise, les fresques du XIIème siècle tirés de la *Chanson de Roland*. Dans la cathédrale de Nepi, en Italie centrale, le serment civique menace d'infliger aux contrevenants le même supplice pâti par Gane, adversaire de Roland dans la *Chanson de Roland*. La présence de Roland et Arthur dans l'iconographie n'est pas limitée au XIIème siècle, mais, au contraire, elle devient plus en plus fréquente et hétérogène au fil des siècles. Ainsi, on retrouve Charlemagne et les héros de la *Chanson d'Otinel* à l'abbaye de Sesto al Reghena au XIVème siècle, Tristan et Isotte au XVème siècle en Pordenone, Berta et Milon, parents de Roland, à la cathédrale de Fidenza au XIIIème siècle, quelques épisodes du *Lac et la tour de Pio V* en Frugarolo au XIVème siècle.

Ces attestations signalent une diffusion précoce du français en Italie et démontrent encore une fois que la langue était liée à la culture, notamment à la littérature.



### 3. Le XIII<sup>ème</sup> siècle ou la naissance de la littérature franco-italienne

Si on a parlé de préhistoire de la diffusion du français en Italie pour le XII<sup>ème</sup> siècle, on pourrait définir à juste titre le XIII<sup>ème</sup> siècle comme l'histoire ancienne de cette réception. On observe, notamment, trois éléments spécifiques qu'on utilisera pour la caractérisation de cette deuxième étape du français d'Italie.

En premier lieu, on remarque la persistance et l'extension des traces qu'on a analysées dans le siècle précédent. On verra plus aisément les témoignages onomastiques dans les documents, ainsi que dans les ouvrages iconographiques des églises et des palais. On mentionnera ici les fresques du château de Rodengo, avec les représentations d'*Iwain* par Hartmann von Aue et les images de Bertha et Milon à la cathédrale de Fidenza.

En deuxième lieu, on relève les témoignages indirects. En 1287 (ou 1288), l'humaniste Lovato De' Lovati se promenait dans la ville de Trévise, en Haute Italie, quand il tomba sur un *cantorem*, « un jongleur », qui était en train de réciter les gestes des héros de Charlemagne («*Karoleas acies et Gallica gesta*»). Ce qui attirait négativement Lovato était la langue du jongleur qui déformait la langue *Francorum* pour le délit du *vulgo* (« peuple »). On peut lire le témoignage de Lovato De' Lovati dans l'épître qu'il a envoyé à son ami milanais Bellino Bissolo (Pastore Stocchi, 1980 ; Foligno, 1906-1907 ; Morlino, 2015, pp. 5-7). En synthétisant, on dira que Lovato a écouté un jongleur qui utilisait un français déformé par des réactifs linguistiques « locaux ». Le dédain de Lovato ne portait pas sur la matière chantée - qu'il connaissait bien - mais il s'adressait à la barbarie de la langue (Folena, 1964, p. 142: « *disdegno verso l'imbarbarimento della lingua* »). Au XIII<sup>ème</sup> siècle, donc, il y avait des jongleurs qui voyageaient entre les villes pour chanter les gestes des paladins de France et de Charlemagne, dans une langue française très modifiée par des éléments italiens (ou, pour mieux dire, des *koinés* italiennes) soit pour faciliter la compréhension des textes par le public, soit en raison de la méconnaissance de la langue par les jongleurs (Benedetti, 2010-2011).

Bien que la lettre de Lovato soit l'attestation la plus citée dans les études franco-italiennes, il ne faut pas oublier les autres témoignages de la diffusion ancienne du français en Italie. Ceux-ci comprennent, en premier lieu, l'ordonnance publiée en 1288 par la ville de Boulogne, en Haute Italie, qui se prononçait contre les *cantatores francigenarum*. Les *cantatores* sont probablement les jongleurs qui chantaient les héros des *gestaes* françaises. La motivation de cette ordonnance repose, selon Holtus, sur des « problèmes de circulation » (Holtus, 1998, p. 717). En deuxième lieu, on reporte la *Cronica domini Ecelini de Romano* (« La chronique du seigneur Ezzelino da Romano »), écrite dans la première moitié du XIII<sup>ème</sup> siècle par le juge vicentin Gerardo Maurisio, où on retrouve des inserts français qui représentent le témoignage le plus précoce de la langue française rédigée par des italiens (Morlino, 2015, p. 9 ; Babbi, 2011).

Enfin, le XIII<sup>ème</sup> siècle marque le début de ce qu'on appelle « littérature franco-italienne ». Il s'agit d'un corpus hétérogène d'œuvres écrites dans un français largement contaminé par des éléments appartenant aux *koinés* linguistique italiennes. Ici on se limitera à définir brièvement l'épistémologie de la question en soulignant les problématiques qui lui sont associées (Babbi, 2011 ; Capusso, 2007 ; Cigni, 2010 ; Cremonesi, 1983 ; Hall, 1974 ; Holtus, 1988 ; Holtus et Wunderli, 2005 ; Roncaglia, 2015 ; Rosellini, 1977 ; Zinelli, 2018).

Le problème principal concerne la nomenclature du phénomène. « Franco » et « Italienne » in-

diquent la présence de deux systèmes linguistiques en relation. Néanmoins, le système linguistique « italien » n’existait pas au XIII<sup>e</sup> siècle (Beretta 2011)<sup>2</sup> et les études récentes ont démontré aussi que le concept d’ancien français devrait être repensé (Zinelli, 2016b et 2018) au profit d’une vision plus complexe et détaillée sur les *koinés* et les *scriptae* de la France médiévale.

Pour résoudre ce problème sémantique, les chercheurs ont créé des étiquettes qui prennent en compte la fragmentation dialectale italienne: étant donné que la diffusion du français affecte surtout les cours de l’Italie du Nord, on parle fréquemment de « Franco-Veneto » ou « Franco-Lombardo » (Renzi, 1976), où *Veneto* indique la région de la *Vénétie*, comprenant les cours de Padoue, de Venise, de Trévise, et *Lombardo* indique la Lombardie médiévale, c’est-à-dire l’Italie du Nord. Bien qu’un dialecte de la Vénétie ou de la Lombardie n’existât pas, on observe, dans les textes franco-italiens, une langue génériquement septentrionale ou vénitienne qui combine les traits des dialectes des villes de la Haute Italie. On pourrait également relever, dans le même texte, des traits phonétiques qui remontent au Nord-Est et au frioulan et des traits de la langue de la ville de Vérone. On trouve donc, en général, que la langue oscille entre les phénomènes d’interférences des variétés linguistiques de la Haute Italie (Zinelli, 2016b et 2018 ; Morlino, 2010, p. 16).

Avec la diffusion des études sur le français d’Italie, on a découvert que les centres de diffusion de la langue transalpine en Italie existaient aussi en Italie Centrale ou Méridionale. Par conséquent, on a accepté l’étiquette problématique de « franco-italien » afin d’indiquer les différents textes produits par des écrivains italiens en langue française. Le « franco-italiano » est donc un conteneur où on trouve des œuvres qui montrent la déformation de l’ancien français par des éléments qui remontent génériquement aux dialectes de la péninsule italienne, bien que ces dialectes soient, surtout par rapport à la division Nord-Sud, très différents entre eux. La délimitation de cette littérature est donc géographique, mais on a commencé, à travers les glossaires (voir *RIALFrI*, 2021), la recherche d’éléments linguistiques partagé qui puissent justifier le recours à l’étiquette « Littérature Franco-Italienne ». On pourrait prudemment parler de *koiné* linguistique franco-italienne, parce qu’on a observé que les textes français des auteurs italiens partagent des expressions et des mots communs. C’est pour cela qu’on peut trouver, dans les textes franco-vénitiens, des éléments toscans et dans les textes de la Toscane<sup>3</sup>, des formes septentrionales.

Parmi les éléments qui peuvent décrire les textes franco-italiens, on retrouve des:

- Éléments graphiques : forte présence des formes allographes (*engombrer, agombrer, ingombrer*) ; utilisation des formes qui rappellent la prononciation (ex. *-anse* pour *ance/ançe* ; *sant* pour *cent*) ; équivalence des formes homophoniques (ex. *ent/é/ez* ; *ant/ent*) ;
- Éléments linguistiques : oscillation de l’évolution de l’A tonique latin en *à/è/iè* ; évolution de AU latin en *-ons* (mais il est aussi un trait vénitien) ; absence de l’*e*- prosthétique ; présence des préfixes particuliers (ex. *atalanse* ; *ablomir*) ;
- Éléments littéraires : surtout pour l’épique, utilisation d’une langue française ancienne

---

2 Une des premières théorisations du problème de la langue réside dans les *Prose de la volgar lingua* de Pietro Bembo, œuvre publiée en 1525. On devrait attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour observer une diffusion d’une langue partagée en Italie, et surtout le XX<sup>e</sup> siècle avec la diffusion de la télé (Barbato, 2015).

3 A titre d’exemple, dans le texte franco-lombardo des *Epimythia Franco-italiens*, on retrouve l’expression toscaine *poscia*.

(XIII<sup>ème</sup> siècle) ; lecture des modèles de l'Est de la France.

En général, on dira que le «Franco-Italien» sert d'appellation à un corpus de manuscrits qui furent, pour la plupart, rédigés en langue française en Italie du Nord, dans la deuxième moitié du XIII<sup>ème</sup> et au XIV<sup>ème</sup> siècles par des Italiens, soit sous forme d'une imitation consciente des modèles français, soit sous forme d'une indépendance plus ou moins intentionnée. Il s'agit donc du produit littéraire artificiel d'une époque bien délimitée » (Holtus 1998, p. 710). La littérature franco-italienne est notamment la littérature écrite en utilisant cette *koiné*. On souligne, néanmoins, les différentes conceptions de la littérature franco-italienne et la faiblesse de la définition. A titre d'exemple, on inclut dans la littérature franco-italienne le texte de l'*Eschiele de Mahomet* qui ne présente qu'une dizaine de traits qu'on pourrait expliquer comme étant d'origine italienne. Et, comment pourrait-on classer les quatre manuscrits de l'*Huon d'Auvergne* qui présentent une très forte évolution linguistique ? Le manuscrit de Turin est-il désormais italien ? Faudrait-il le considérer comme appartenant à la littérature franco-italienne ou plutôt à la littérature italienne des origines ?

Le XIII<sup>ème</sup> siècle marque le début de la diffusion du français au niveau littéraire. Dans ce siècle, on observe la naissance des premières «traductions» des textes français en franco-italien: c'est le cas de *Les Assises de Jérusalem et Chypre*, des fragments de la chanson de geste de l'*Aye d'Avignon*, du traité du *Régime du Corps* de Aldobrandino da Siena, de la *Chanson de Roland* du manuscrit de Venise, Bibliothèque Marciana, fr. VI (=226), du *Beuve d'Hantone* vénitien. On assigne, conventionnellement, le rôle d'ancêtre de la littérature franco-italienne aux œuvres de Daniel Deloc de Crémone qui, au XII<sup>ème</sup> siècle, traduisait deux traités de fauconnerie d'origine orientale: le *Moamin* de Abou Zayd Hounayn Ibn Ishaq et le *Ghatrif* du fauconnier persan Tarif (ou Gharif). Néanmoins, Luca Morlino a démontré l'antériorité chronologique du manuscrit de Zagreb de la compilation morale-didactique de l'*Enanchet* (Morlino, 2017, p. 63: « Le Livre d'*Enanchet* si situa alle origini della letteratura franco-italiana, assieme al [...] poemetto sull'*Antéchrist*, sicuramente anteriore alla fine del 1251 ») qui serait, donc, le « fondateur » de la littérature franco-italienne.

#### 4. Les XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles : l'épanouissement et la fin de la littérature franco-italienne

Le XIV<sup>ème</sup> siècle représente justement l'épanouissement de la littérature franco-italienne. Par conséquent, durant cette période on enregistre les œuvres les plus importantes de ce corpus. Cette littérature sera d'abord une littérature épique, parce qu'elle introduisait en Italie les chansons de geste françaises. Par exemple, les chansons d'*Anseis de Carthage*, d'*Asprémont*, de *Renaut de Montauban*, de *Foucon de Candie*, de *Gui de Nanteuil*.

A côté de la primauté du genre épique, on retrouve aussi des textes étrangers à ce genre. Le manuscrit Milano, Biblioteca Ambrosiana, N 168 *sup.*, à titre d'exemple, présente un recueil de fables tirées des modèles latins d'Avianus et de Gualterius Anglicus. On a aussi des traités d'hygiène, comme le *volgarizzamento* - c'est-à-dire la traduction du latin en une langue romane - du *De Balneis Puteolanis* ; une prière, celle du manuscrit de Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 3645; des traductions latines, comme *Les épistres des dames de Grèce*, ou des textes historiques, comme l'*Ystoire de li Normant* de Amato de Montecassino.

Selon la critique moderne, on pourrait définir trois phases de développement de la littérature franco-italienne, notamment de la littérature épique (Segre, 1995).

Dans la première phase, les poèmes français sont traduits par des auteurs italiens et montrent une influence linguistique italienne plus ou moins évidente. C'est la phase des « traductions franco-italiennes ». En réalité, il ne s'agit pas de vraies traductions, étant donné que les textes initiaux sont déjà français, mais d'une « corruption » linguistique, avec l'insertion d'éléments italiens.

Dans la deuxième phase, les auteurs copient les textes français en « franco-italien », en ajoutant de nouvelles sections originales. C'est le cas de la chanson de geste de *Gui de Nanteuil*, la narration des aventures du héros Gui, prince de Nanteuil et de sa lutte contre Charlemagne. La majeure partie du texte représente une transcription du texte français du *Gui de Nanteuil*, d'origine française orientale. Cependant, le manuscrit de Venise, Bibliothèque Marciana, fr. Z X (=253) présente un long prologue d'origine italienne et des lasses, c'est-à-dire des strophes épiques, également italiennes.

Enfin, la dernière phase comprend les créations originales des auteurs italiens en franco-italien. Le chef-d'œuvre de cette période est *l'Entrée d'Espagne*, la chanson de geste qui conte la conquête de l'Espagne par Charlemagne. Les aventures se basent sur les deux premiers vers de la *Chanson de Roland*: « Carles, li reis, nostre emper<er>e magnes, | Set anz tuz pleins ad estét en Espagne » (Bensi, M. et Segre, C., 2013, p. 70). A partir de l'évocation de la campagne espagnole, l'auteur anonyme de *l'Entrée*<sup>4</sup> développe les quinze mille vers de son œuvre, qui se présentent comme création franco-italienne originale.

La généalogie originale de Charlemagne est décrite dans le manuscrit V13 de la Bibliothèque Marciana de Venise. Il s'agit d'un codex palimpseste, c'est-à-dire un manuscrit qui a été gratté pour écrire un nouveau texte, qui conserve la *Geste Francor*, un ensemble de chansons de geste strictement liées par le thème commun de la cour de Charles.

Le manuscrit Berlin, Kupferstichkabinett, 78 D 8 conte les aventures de Huon d'Auvergne, un paladin français qui doit trouver l'enfer pour demander un tribut à Lucifer.

Enfin, on situera, au début du XV<sup>ème</sup> siècle, la composition de la dernière œuvre franco-italienne, *l'Aquilon de Bavière*. La narration de la vie du héros Aquilon devient l'opportunité de développer une sorte d'encyclopédie de l'épique médiéval, qui, avec sa nature maniériste, souligne la mort prochaine de la littérature française en Italie.

Ces œuvres ont été écrites en français parce que la langue de France était la plus répandue dans le monde médiéval et jouissait d'un fort prestige littéraire. Les auteurs italiens qui écrivaient en français et utilisaient les formules épiques voulaient inscrire leurs œuvres dans un panorama littéraire bien défini. Il s'agissait de créer un *continuum* entre la littérature épique française et leurs travaux, entre l'histoire épique de la France et de l'Italie. Et si on observe attentivement la situation géopolitique des deux nations au Moyen Âge, on peut comprendre qu'il ne s'agissait pas d'une opération aisée. L'organisation féodale française était presque entièrement méconnue du commun des italiens. Les aventures des paladins, des feudataires de l'empereur, ne pouvaient pas

---

4 « Je me sui mis a dir del neveu Carleman | mon nom vos non dirai, mai sui Patavian » (vv. 10973-10974, éd. Thomas - Infurna, 1913-2007).

être implantées en Italie, sauf si on acceptait la nature imaginative du conte (Voir Krauss 1980 ; Lelong 2018). La langue française était, donc, le passe-partout pour garantir une sorte de véracité aux narrations des paladins.

## Conclusion

Une dernière observation avant de conclure. L'épanouissement de la littérature franco-italienne a toujours étonné les chercheurs du XX<sup>ème</sup> siècle, surtout ceux qui cherchaient une littérature épique en langue *del sì* (l'italien, voir Dante, *De Vulgari Eloquentia*), antérieure à la parution du *Morgante* de Pulci, de *l'Orlando Furioso* de Ariosto et de la *Gerusalemme liberata* de Tasso. La conséquence de cet étonnement a été le déclassement de la littérature franco-italienne considérée comme littérature folkloriste ou de rang inférieur. L'idée d'une littérature italienne en français devait être extrêmement contraire aux idéaux du régime fasciste, et au concept de la pureté de la langue. De même, la critique française parlait aussi d'une affreuse corruption de la langue.

Néanmoins, si on observe la question en diachronie, il faudra reconnaître une certaine cohérence dans le processus évolutif du XII<sup>ème</sup> au XV<sup>ème</sup> siècle, qu'on pourrait appeler « appropriation ». Dès les premiers échanges entre la France et l'Italie, la connaissance de la langue *d'oïl* a été accompagnée par la diffusion des œuvres écrites dans cette langue. La présence des jongleurs dans les voies de pèlerinage a contribué à l'appropriation contemporaine de cette langue et de sa culture. Cette appropriation a été graduelle, étant donné que ses premières attestations ne sont que de faibles traces contenues dans l'onomastique. A partir de ce moment, au XII<sup>ème</sup> (ou au XI<sup>ème</sup>) siècle, l'appropriation a augmenté jusqu'à intéresser l'iconographie, les catalogues des bibliothèques, les fresques et les didascalies. Enfin, la connaissance du français et du patrimoine littéraire transalpin était tellement développée, qu'on a commencé à copier les textes, à les modifier avec des insertions originales, et finalement, à créer des textes *ex novo* en langue française. L'ancien français était donc le moyen privilégié de la transmission d'une culture littéraire.

La naissance et l'affirmation du Toscan comme langue littéraire (voir, par exemple, Brugnolo 2010) et la présence de Dante, Pétrarque et Boccace ont causé une disparition graduelle de la langue *d'oïl* comme langue littéraire en Italie. Néanmoins, le français sera utilisé jusqu'au XV<sup>ème</sup> siècle soit pour la littérature soit pour l'iconographie soit pour la lecture dans les cours italiennes. Par exemple, dans le catalogue du 1407 de la bibliothèque de la famille Gonzague de Mantoue, on retrouve une longue liste de manuscrits français qui constituent aujourd'hui le fond français de la bibliothèque de Venise (D'Arcais 1984). Mais c'est précisément à Mantoue qu'on observe un des signes les plus marquants de l'évolution du goût artistique et de la disparition du français. Pisanello, artiste gothique, compose les sinoples, les dessins préparatoires, d'une bataille de chevaliers d'un roman dans le château San Giorgio. A sa mort, les seigneurs Gonzague décident de ne pas continuer la fresque. En même temps, ils chargent Andrea Mantegna de décorer une chambre dans le château selon le nouveau style de la perspective.

La *fresque de Mantegna* et *l'Aquilon de Bavière* représentent deux symboles des apories du style français en Italie ainsi que de la diffusion de la langue et de la culture transalpine. A la mort symbolique du français d'Italie correspond la naissance d'une nouvelle époque, la Renaissance.

## Appendice

On a décrit brièvement les caractéristiques de la langue franco-italienne. On publie ci-après un exemple de texte écrit dans cette langue. Il s'agit du prologue de la chanson de geste de *Gui de Nanteuil*. L'épopée raconte les aventures du héros Gui et les guerres entre le paladin et l'empereur Charlemagne. Le prologue du texte représente un résumé de la chanson d'*Aye d'Avignon*, l'épopée de la mère de Gui. Cette section a été composée entièrement en Italie (pour l'édition du texte, voir Guariglia, 2021).

Ah cel dos tens e gai che la rose est florixe  
E erbecete punsent, arboseus reverdixe,  
He i oseus çante' dolce por bois e por larixe,  
Allor retorne Amor; chascuns en sua franchixe  
5 Chiest son droit, servent de bon are, ses fallixe,  
Car Amor ne rechert rens for che gentilixe.  
Ne se pote fier prisire chi da lui faite divixe.  
E chi socto tel sire ne mantent drudarixe,  
Car de tucte vertus est amor la raïxe.  
10 En donner, en proecçe, en manter justixe  
Le vallecte de Nantol de çe ben é apprixe:  
Sacçe fo e cortois e meis n'am'avarixe,  
An stoit de ssa corte e catie e ravixe.  
Largité fo por lui e pruecçe acchixe,  
15 Drustructure é mantenute sanç pont de gaberixe:  
Civaler de Deo fu à onor de Sant Glixie.

Le vallet de Nantol est Gui appellés  
N'est plus pros damigels trosch' à le mir salés.  
Le rice roi Ghenor tant l'oït noriés  
20 Che l'oït quindiq'ans e complix e passés;  
Poi le fisti çivaler à una Pasqua Rosés.  
E por amor l'enfant il tresanti n'a adubés  
Che chascuns oit vile, cestaus o fermités.  
A Ghiont de Nantol oit chascuns jurés,  
25 Ch' jamais dal son volor non serra desevrés,  
Avant loi seguira en qual parte il vores  
E pur mer e por ter' e d'invers e d'istés.  
Le franche damicels di ce i oet mercés.  
Avant che corte fusti partie ne desevrés  
30 Cel oit joie che seroit corroçés  
Se le jor miome u' messacçe 'rivés  
A Ghinor e à Gui la novell' é contés  
Che Milom de Maiançe a Nantol assigés

- A molir volt sa mere oltra tot so' malgrés.  
 35 Quant ce entendi Gui oet le color mués  
 «Je jure à Dio che le mund restores,  
 Che vençans s'en farrai à le brand lecterrés».  
 Il dist ao roi Ganor: «Mercé e pietés  
 Car me lasseseç alire, le conçe moi donés  
 40 Avec moi virra i noveus adubés».

9 vertus]vertuse; 14 fo] for; 16 glixe]glexe; 22 enfant il] enfant til; n'à adubès] nadubes; 26 loi se-  
 guira] loit seguire; 33 assiges]assigesse

## Bibliographie

### 1. Textes et éditions

- Bensi, M. ; Segre, C, (2013). *La Chanson de Roland*, ouvrage publié sous la direction de Mario Bensi, introduction et texte critique par Cesare Segre, éditions Rizzoli, Milan.
- Foligno, C. (1906-1907). Epistole inedite di Lovato De' Lovati e d'altri a lui. *Studi medievali*, 2, 45-51.
- Guariglia, F. (2021), *Il Gui de Nanteuil franco-italiano: edizione, traduzione e commento del manoscritto Venezia, BM, fr. Z X (=253)*, Thèse de doctorat, Université de Vérone, École Pratique des Hautes Études - PSL.
- Limentani, A. (1972). *Les estoires de Venise par Martin da Canal, cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*. Olschki.
- Morlino, L. (2017). *Enanchet. Dottrinale franco-italiano del XIII secolo sugli stati del mondo, le loro origini e l'amore. Edizione, traduzione e commento*. Esedra editrice.
- Pastore Stocchi, M. (1980). Le fortune della letteratura cavalleresca e cortese nella Treviso medievale e una testimonianza di Lovato Lovati. Dans *Tomaso da Modena e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di Studi per il VI centenario della morte* (p. 201-217). Comitato manifestazioni Tomaso da Modena.
- Thomas, A. - Infurna, M. (1913-2007), *L'Entrée d'Espagne*. Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise, par Antoine Thomas. Firmin-Didot. Réimpression anastatique par Marco Infurna. Olschki.
- Wunderli, P. (1982-2007). *Aquilon de Bavière (Raffaele da Verona). Roman franco-italien en prose (1379-1407), introduction, édition et commentaire*. Niemeyer.

### 2. Études

- Agrigoroaei, V. (2018). Sacré et profane dans deux cathédrales du XIIème siècle. Le contexte culturel de l'Artus de Modène et du Roland de Vérone. *Francigena*, 4, 63-100.
- Babbi, A. (2011). Scrivere in francese in Italia nel XIII secolo. Dans A. Babbi, *Écrire dans la langue de l'autre* (p. 37-48). Fiorini.
- Bampa, A. (2014). I trovatori in Liguria e Piemonte. Dans I. Paccagnella et E. Gregori, *Lingue, testi, culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo. Atti del xl Convegno interuniversitario Bres-*

sanone (p. 313-330). Esedra.

- Barbato, M. (2015). Il franco-italiano: storia e teoria, *Medioevo romanzo*, 39(1), 22-51.
- Barillari, S.M. (2007). *Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche*. Edizioni dell'Orso.
- Bédier, J. (1907). Les chansons de geste et les routes d'Italie, *Romania*, 36, 161-183 et 337-360.
- Bédier, J. (1907). Les chansons de geste et les routes d'Italie, *Romania*, 37, 47-79.
- \_\_\_\_\_, (1926). *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, Champion.
- Benedetti, R. (2010-2011). *Letteratura religiosa in lingua francese nell'area veneto-padana del basso medioevo / Littérature religieuse en français dans la région «veneto-padana» du bas Moyen Âge* [Thèse de doctorat, Université de Poitiers/Université de Vérone].
- Beretta, C. (2011). Recensione a *La Geste Francor. Edition of the Chansons de geste of MS. Marc. Fr. XIII (=256)*, *Medioevo Romanzo*, XXXV, 196-199.
- Bezzola, R. R. (1925). *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300)*. Saggio storico-linguistico. Winter.
- Brugnolo, F. (2010). Lirica italiana settentrionale delle Origini: note sui più antichi testi. Dans F. Brugnolo, *Meandri* (p. 5-43). Antenore.
- Capusso, M.G. (2007). La produzione franco-italiana dei secoli xiii e xiv: convergenze letterarie e linguistiche. Dans R. Oniga et S. Vatteroni, *Plurilinguismo letterario* (p. 159-204). Rubbettino.
- Cigni, F. (2010). Manuscrits en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIIIe siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs. Dans C. Kleinhenz et K. Busby, *Medieval Multilingualism in England, France, and Italy: the francophone world and its neighbours. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison* (p. 187-217). Turnhout.
- Cremonesi, C. (1983). Note di franco-veneto, I. Franco-veneto, franco-italiano, franco-lombardo, II. L'oste: un motivo ricorrente. Dans *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale* (vol. I, p. 5-21). Giardini.
- D'Arcais, F. (1984). Les illustrations des manuscrits français des Gonzague à la Bibliothèque Saint-Marc. Dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes* (vol. II, p. 585-616). Mucchi.
- Fassanelli, R. (2014). «Oliverius filius domini Rolandi». La diffusione dell'onomastica letteraria romanza nella Padova dei secoli xii e xiii. Dans I. Paccagnella et E. Gregori, *Lingue, testi, culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo. Atti del xl Convegno interuniversitario Bressanone* (p. 231-248). Esedra.
- Folena, G. (1964). La cultura volgare e l'«umanesimo cavalleresco» nel Veneto. Dans V. Branca, *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano* (p. 141-158). Sansoni.
- Formisano, L. et Lee, C. (1993). Il «francese di Napoli» in opere di autori italiani dell'età angioina. Dans P. Trovato, *Lingue e culture dell'Italia meridionale (1200-1600)*. Atti del Con-



- vegno, Fisciano, 23-26 ottobre 1990 (p. 133-162). Bonacci.
- Hall, R.A. (1974). *External history of the romance languages*, Benjamins.
  - Holtus, G. (1988). Che cos'è il franco-italiano?. Dans M. Cortelazzo, *Guida ai dialetti veneti* (vol. X, p. 7-60). Cleup.
  - \_\_\_\_\_, (1998). Plan- und Kunstsprachen auf romanischer Basis IV. Franko-Italienisch / Le franco-italien. Dans G. Holtus, M. Metzeltin et C. Schmitt, *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (vol. VII, p. 705-756). Niemeyer.
  - Holtus, G. et Wunderli, P. (2005). *Franco-italien et épopée franco-italienne*. Winter.
  - Krauss, H. (1980). *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia di Carlomagno in Italia*. Liviana Scolastica.
  - Lejeune, R. (1961). Roland et Olivier au portail du dôme de Vérone, *Cultura Neolatina*, 22, 229-245.
  - Lelong, C. (2018). Images du pouvoir dans l'épopée franco-italienne, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 35(1), 251-270.
  - Meyer, P. (1904) = *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le Moyen Age*, Tipografia della reale Accademia dei Lincei.
  - Morlino, L. (2010). La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale. Dans *Atlante della letteratura italiana* (p. 27-40). Einaudi.
  - \_\_\_\_\_, (2011). Un florilegio trobadorico ritrovato, *Cultura Neolatina*, lxxi, 7-52.
  - \_\_\_\_\_, (2015). Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana, *Francigena*, 1, 5-7.
  - Rajna, P. (1885). Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale, *Romania*, xiv, 1-69.
  - Renzi, L. (1976). Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto. Dans *Storia della Cultura Veneta* (vol. I, p. 563-589). Neri Pozzi.
  - RIALFri (2021), Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana: Disponibile sur: <https://www.rialfri.eu>. Consulté le 23 septembre 2020.
  - Roncaglia, A. (1965). La letteratura franco-veneta. Dans E. Checchi et N. Sapegno, *Storia della Letteratura Italiana* (vol. II, p. 725-759). Garzanti.
  - Rosellini, A. (1977). Il cosiddetto franco-veneto: retrospettive e prospettive, *Filologia moderna*, 2, p. 219-303.
  - Scalon, C. (1999). Gli Studi superiori in Friuli. Docenti e Studenti nel Medioevo. Dans *L'Università del Friuli: vent'anni* (p. 24-37). Forum.
  - Segre, C. (1995). La letteratura franco-veneta. Dans E. Malato, *Storia della letteratura italiana* (vol. I, p. 631-647). Salerno.
  - Zinelli, F. (2016a). Il francese di Martin da Canal. Dans A.M. Babbi et C. Concina, *Francofonie medievali. Lingue e letterature gallo-romanze fuori di Francia* (p. 1-66). Fiorini.
  - \_\_\_\_\_, (2016b). Espaces franco-italiens: les italianismes du français médiéval. Dans M. Glessgen et D. A. Trotter, *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge* (p. 207-269). Éli2 Phi.
  - \_\_\_\_\_, (2018). Inside/Outside Grammar: The French of Italy between Structuralism and Trends of Exoticism. Dans N. Morato and D. Schoenaers, *Medieval Francophone Literary Culture Outside France. Studies in the Moving Word* (p. 31-72). Brepols.



# *DEUXIÈME AXE*

---

*LA CULTURE EN DIDACTIQUE DES LANGUES  
ÉTRANGÈRES*



# La langue-culture française dans les collèges algériens privés et publics, différences de représentations et risques d'acculturation

**Lahlou BELKESSA**

Laboratoire Laileem - Université de Bejaia (Algérie)

Laboratoire Dylis - Université de Rouen Normandie (France)

## Résumé

Nous voulons dans cet article présenter une enquête par questionnaire que nous avons menée auprès de 150 élèves inscrits dans des écoles privées et publiques algériennes. Dans une perspective comparative, nous essayerons de décrire les représentations que les apprenants ont de leurs langue et culture maternelles et de la langue et culture françaises. En interrogeant les éléments culturels présents dans les manuels adoptés dans chacun des deux secteurs, nous tenterons de mettre en exergue quelques contraintes pouvant entraver les tentatives de mise en place d'un enseignement interculturel dans les collèges algériens.

**Mots-clés :** interculturalité, acculturation, représentation, manuel scolaire, école publique/privée.

## Abstract

We want in this article to present an investigation by questionnaire which we led with 150 pupils registered in Algerian private and public schools. In a comparative perspective, we expect to describe the representations which have the learners of their maternal language and culture and of the french language and culture. And by questioning the cultural elements presents in textbooks adopted in each of both sectors, we shall try to highlight some constraints which can hinder the attempts of implementation of an intercultural education in the Algerian middle schools.

**Keywords:** interculturality, acculturation, representation, textbook, public / private school.

## ملخص

نريد من خلال هذا البحث تقييم نتائج استطلاعية لدراسة اجريناها على مجموعة مؤلفة من 150 تلميذا مسجلين في مدارس جزائرية عامة وخاصة. تهدف هذه الدراسة، من منظور مقارنة بين المدارس الخاصة والعامة، الى وصف تمثيلات المتعلمين للغتهم الأم وثقافتهم مقابل اللغة الفرنسية و الثقافة المنبثقة عنها. وقد حاولنا ايضا تحليل العناصر الثقافية الموجودة في الكتب المدرسية المعتمدة في كلا القطاعين، العام والخاص، وبيننا بعض القيود والعقبات التي بإمكانها ان تعيق مسار التعليم الثقافي المؤدي الى ترسيخ ثقافة تقبل الآخر والحوار الحضاري معه.

## Introduction

L'Algérie vit une crise économique et financière souvent qualifiée de « rude ». Pourtant des écoles privées, qui sont coûteuses en termes de frais d'inscription, se font de plus en plus nombreuses. De plus en plus de parents algériens préfèrent inscrire leurs enfants dans ces établissements pour de nombreuses raisons. La question que nous voulons aborder dans cet article est d'ordre socio-linguistique et didactique. Dans une perspective descriptive et comparative, nous interrogeons, à travers les deux concepts d'*acculturation* et d'*interculturalité*, les représentations sociolinguistiques et socioculturelles des élèves algériens inscrits dans des écoles privées et publiques. Après avoir rendu compte des résultats de notre enquête, nous analyserons les manuels scolaires adoptés dans chacun des deux secteurs pour mettre en exergue la nature des éléments culturels qui y figurent et la manière avec laquelle ils sont présentés aux apprenants algériens. Ceci nous permettra non seulement d'interroger l'écart supposé existant entre ces deux catégories d'élèves, mais aussi de jauger les enseignements de la langue-culture française entre l'acculturation et l'interculturalité.

### 1. Problématique et ancrage théorique

A partir de la définition donnée par le Conseil de l'Europe (1986, cité par De Carlo M., 1998 : 41) au concept d'*interculturalité*, à savoir qu'il implique non seulement « interaction, échange, élimination des barrières, réciprocité et véritable solidarité » mais aussi « reconnaissance des valeurs, des modes de vie et des représentations symboliques auxquelles les êtres humains, tant les individus que les sociétés, se réfèrent dans les relations avec les autres et dans la conception du monde », nous pouvons tirer deux conclusions essentielles. La première a trait à la pluralité culturelle qui caractérise les sociétés humaines et la seconde concerne leur inéluctable interaction. Dans un monde régi par la mondialisation, cette idée semble difficilement contestable.

Ce qui différencie foncièrement l'interculturalité d'autres concepts, comme le *multiculturalisme*, mais aussi l'*acculturation* ou la *déaculturation*, c'est que l'interculturalité pose comme postulat de base une égalité entre les cultures, c'est-à-dire, toutes les cultures se valent et doivent - puisqu'elles ne peuvent dans le contexte actuel faire autrement - s'ouvrir les unes aux autres (Abdallah-Pretceil M., 1992 :36-37). Si l'acculturation correspond à une tentative de supplantation de la culture maternelle par une culture étrangère, l'interculturalité, par contre, « suppose l'échange entre les différentes cultures, l'articulation, les connexions mutuels » (Cuq J.-P., 2004 : 136). Comme l'explique C. Clanet (1990 :24), l'interculturalité se veut réconciliatrice de l'authenticité culturelle et du dialogue entre les différentes cultures.

L'interculturalité a permis également de se démarquer des approches anthropologiques descriptives des cultures humaines. Etant « dynamique » et « susceptible d'adaptation », et n'ayant ainsi aucune viabilité en dehors des individus qui la portent, la culture n'est analysable que par la description des représentations des individus à travers lesquels elle se réalise (Abdallah-Pretceil M., 2013). Là se pose la question de la relation complexe existant entre l'individu et la culture, sa

propre culture et celle de l'autre.

Il paraît ainsi que même si la pluriculturalité n'est pas un phénomène récent, il s'opère différemment dans le climat actuel de la mondialisation. Autrefois, le modèle national dominant imposait une norme culturelle - « une culture savante dite cultivée, facile à enseigner car répertoriée » (Louis V., 2009 : 35) - à la société et à l'école aussi. Mais dans une société désormais marquée par la reconnaissance des minorités et la volonté de l'abolition des classes sociales, la pluralité doit être pensée autrement, et dans le cadre de l'école, elle doit être approchée de manière à ce que les minorités ne soient plus marginalisées.

Partout, la question de la culture demeure épineuse, surtout dans le domaine de l'éducation. En Algérie, où coexistent plusieurs cultures et plusieurs langues, la question est bien rude. Entre progressistes souvent francophones qui appellent de vive voix à l'ouverture du pays vers les cultures étrangères, et conservateurs brandissant des arguments à caractère religieux où l'«unicité de Dieu, de la nation» se confond souvent avec le monolinguisme (Dourari A., 2009) et le monoculturalisme, l'enseignement des langues étrangères est déstabilisé.

Pourtant, dans l'ordonnance du 16 avril 1976 qui régit l'enseignement des langues étrangères, les trois objectifs assignés à celui-ci sont clairs : on y trouve un objectif utilitaire d'accès à la documentation, un objectif de connaissance des cultures et des civilisations étrangères et un objectif visiblement interculturel d'intercompréhension entre les peuples. Ce troisième objectif est orienté bien évidemment vers la finalité générale de l'éducation en Algérie, celle de « former un citoyen doté de repères nationaux incontestables, profondément attaché aux valeurs du peuple algérien, capable de comprendre le monde qui l'entoure, de s'y adapter et d'agir sur lui et en mesure de s'ouvrir sur la civilisation universelle » (MEN, 2008).

L'interculturalité se présente donc comme la « seule » approche de l'enseignement des langues-cultures étrangères permettant d'évincer le danger de la « déculturation » et de l'assimilation ; il s'agit d'« un choix pragmatique face au multiculturalisme qui caractérise les sociétés contemporaines » (De Carlo M., 1998 : 40). Ne pouvant se réduire à un simple comparatisme (Louis V., 96-104), l'enseignement interculturel se présente plutôt comme « *un mouvement en spirale* », qui, « partant de soi, se projette vers l'autre pour revenir à un soi modifié » (De Carlo M., 1998 : 08). Cet enseignement ne peut aboutir si deux situations extrêmes ne sont pas évitées : l'ethnocentrisme et le sentiment d'infériorité.

La prédisposition des élèves à la réception et à l'acceptation volontaire et consciente d'une culture étrangère qui coexisterait et interagirait avec leur culture maternelle semble - si ce n'est une condition préalable - un objectif primordial de l'enseignement interculturel, qui vise non seulement à découvrir l'autre dans sa différence, mais aussi et surtout à prendre conscience de soi.

Pour qu'un tel enseignement interculturel soit réussi, il faudrait interroger d'emblée les représentations que les élèves ont aussi bien sur la culture étrangère que sur leur culture maternelle. L'analyse de ces représentations, n'étant pas une fin en soi, exigera à sa suite un travail de démantèlement et de réaménagement en classe, un travail de prise de conscience. En effet, bien que les préjugés et les stéréotypes soient inéluctables dans un processus de compréhension, ils n'en sont qu'une étape à dépasser.

## 2. Questions de recherche, hypothèses et méthodologie

Notre étude a été menée dans plusieurs écoles privées et publiques de la ville de Bejaia, qui se situe dans le nord algérien. Les résultats de cette étude ne pourraient, dans ce cas, être généralisés sur le territoire national.

En centrant notre réflexion sur le cycle moyen, nous voudrions savoir si l'enseignement de l'élément culturel dans le cours de français, dans ces écoles, s'inscrit dans une approche interculturelle.

Ainsi, nous avons divisé notre travail en deux parties. Le premier axe de recherche est centré sur l'élève : quelles sont les représentations que les élèves ont de leur culture maternelle et de la culture française ? Dans quelle mesure diffèrent-elles entre le public et le privé ? A quel point ces représentations permettent-elles d'adopter une approche interculturelle ?

Le deuxième axe englobe un ensemble d'interrogations sur les manuels scolaires dont les plus importantes sont : quels sont les éléments culturels contenus dans les manuels scolaires ? Comment ces éléments culturels sont-ils appréhendés ? Dans quelle mesure ces éléments et leur appréhension par les concepteurs des manuels s'inscrivent-ils dans une approche interculturelle ?

Ceci étant, notre recherche comporte au moins deux hypothèses que l'état actuel et toujours précaire de nos recherches ne permet de discuter que prudemment. La première hypothèse stipule une différence importante au niveau des représentations entre les collèges privés et publics. Nous pouvons supposer en effet, vu le statut du français dans les écoles privées où les élèves sont issus majoritairement de familles financièrement aisées et pour qui le français ne serait pas une langue étrangère<sup>1</sup>, que leurs représentations seraient en faveur de la culture française. Ceci se ferait au détriment de la culture maternelle qui serait dénigrée tout comme la langue qui en est le vecteur.

La deuxième hypothèse concerne les manuels adoptés. Cette hypothèse découle d'un constat probablement généralisable sur l'ensemble du territoire national : on n'adopte pas les mêmes manuels scolaires dans les deux secteurs. Les écoles publiques adoptent les programmes nationaux (les manuels de la deuxième génération), alors que les établissements privés optent pour des éditions étrangères : Hachette (Fleurs d'encre), Hatier (Livre unique) ou le Ministère français de l'Education Nationale (CNEP). Ceci nous laisse supposer l'inadéquation de ces derniers à la mise en place d'une approche interculturelle tant qu'ils ne seraient pas destinés initialement à un public algérien.

Afin de répondre à cet ensemble de questions, nous avons opté pour une enquête par questionnaire et une analyse ciblée des différents manuels scolaires adoptés.

L'enquête par questionnaire est menée durant le premier trimestre de l'année scolaire 2017-2018. Nous avons ciblé les deux premiers niveaux du moyen. Sur les 170 questionnaires auto-administrés, 150 ont pu être récupérés et retenus pour l'analyse.

---

1 Il faut souligner ici que lors de nos préenquêtes, deux éléments ont retenu notre attention : d'un côté, nous avons remarqué que les élèves discutaient aisément entre eux et dans des situations informelles en langue française, et d'un autre côté, les enseignants des différentes matières avec qui nous nous sommes entretenus certifiaient leur recours systématique et celui des élèves à la langue française en classe.



Le questionnaire est constitué de 8 questions. Après les deux premières questions portant sur le sexe des élèves et sur la profession de leurs parents, les deux autres qui suivent interrogent les élèves sur les langues qu'ils utilisent dans deux situations informelles différentes, à la maison et entre amis. Deux questions sont posées ensuite pour savoir les préférences des élèves en termes de langues. Les deux dernières questions portent sur les représentations des élèves sur les trois langues en présence en Algérie (à savoir le kabyle, l'arabe et le français) et sur les cultures algérienne et française.

En dehors des deux dernières, la plupart des questions sont semi-ouvertes. La septième question est ouverte et la dernière est présentée à la manière d'un exercice d'association dans lequel il est demandé aux élèves de relier à l'aide de flèches un ensemble de « mots », suggérés lors de nos pré-enquêtes comme caractérisant les deux cultures algérienne et française. Pour ne pas influencer nos enquêtés, la liste n'est pas donnée dans l'ordre des réponses obtenues, mais suit un enchaînement arbitraire.

A cette enquête par questionnaires s'ajoute l'analyse des manuels scolaires. Cette analyse vise non seulement à repérer les éléments culturels présents, à décrire leurs natures et leurs conditions d'apparition, mais aussi à évaluer le degré de l'inscription des manuels dans une logique interculturelle.

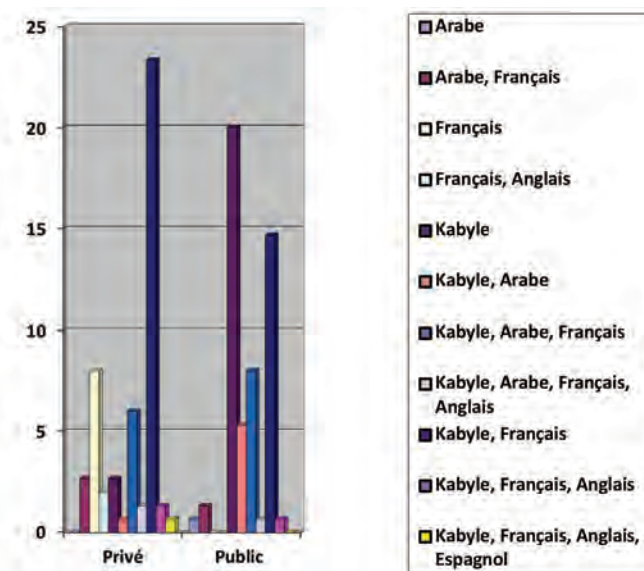
### **3. Dépouillement des questionnaires**

La population qui a participé à notre enquête est légèrement dominée par le sexe féminin, qui représente 52,2% des interrogés. Malgré nos efforts en vue d'équilibrer l'échantillon entre les deux secteurs, nous avons eu un retour de questionnaires légèrement inégal ; en somme, nous avons validé 77% de questionnaires de l'établissement public et 73% du privé.

#### **3.1 Les langues en usage**

Le premier axe des questions posées aux apprenants tournait autour des langues qu'ils pratiquaient dans des situations différentes. Le croisement des réponses avec les deux secteurs est significatif et nous voudrions signaler quelques remarques à retenir pour le reste de l'analyse.

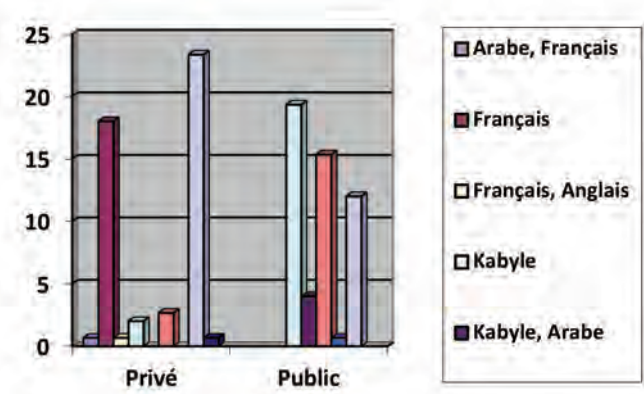
Premièrement, à la question « en quelle(s) langue(s) parlez-vous chez vous ? », des différences considérables peuvent être retenues entre les deux secteurs. Comme nous pouvons le constater dans le graphique 1, la plupart des enquêtés ont opté pour l'item kabyle-français, qui est encore plus prisé dans le secteur privé. La convergence est plus claire dans le cas du trilinguisme kabyle-arabe-français.



Graphique 1 : langues utilisées dans le foyer familial

Cependant, là où les divergences sont accrues, c'est dans le cas de l'usage monolingue du français ou du kabyle. Pour ce qui est du français, soulignons qu'aucun élève du public ne semble recourir chez lui uniquement à la langue française comme c'est le cas de 8% des élèves du privé. Les données s'inversent quand il s'agit du kabyle comme seule langue utilisée dans le foyer familial : seuls 2,67% des élèves inscrits dans le secteur privé y souscrivent contre 20% de ceux du public. La différence est donc considérable.

Quand nous interrogeons les élèves sur les langues utilisées avec leurs camarades, les mêmes tendances sont remarquables. Le graphique 2, qui synthétise les réponses à la cinquième question du questionnaire (« en quelle(s) langue(s) parlez-vous avec vos camarades ? »), fait ressortir au moins deux différences considérables entre les deux secteurs de l'Education Nationale. La première convergence à signaler est que les élèves du privé semblent recourir majoritairement au français-kabyle ou au français.



Graphique 2 : Les langues utilisées entre camarades

Constatons qu'aucun élève du public n'a affirmé un usage monolingue du français quand il discute avec ses camarades. Comme seulement 2 % des élèves du privé opte pour le kabyle. La même

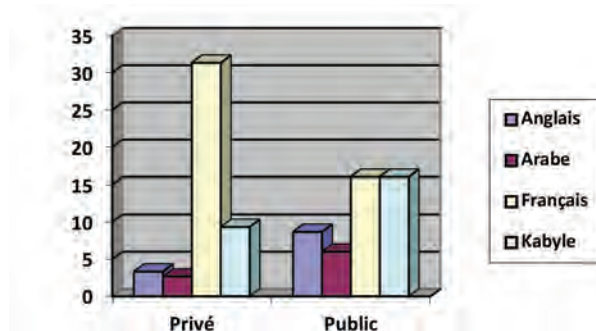
remarque peut être faite dans le cas du trilinguisme kabyle-arabe-français, où 15,33% des élèves inscrits dans un établissement public atteste mélanger ces trois langues contre une infime partie des élèves du privé.

De ces deux graphiques, nous pouvons retenir que les statuts des langues ne sont pas identiques d'un secteur à un autre : le français et le kabyle sont les langues maternelles<sup>2</sup> de la plupart des apprenants inscrits dans le privé, du moment où le kabyle représente la langue maternelle de la majorité des apprenants du public. L'usage de l'arabe dans les deux situations évoquées semble creuser davantage le fossé entre les deux secteurs où nous constatons un rejet quasi-généralisé de l'arabe dans les écoles privées.

### 3.2 Représentations sur les langues en présence : préférence, utilité et autres

Pour déceler plus finement le rapport des élèves aux langues et cultures qu'ils côtoient, nous avons essayé de savoir quelles sont les langues qu'ils préfèrent et les valeurs qu'ils accordent aux unes et aux autres.

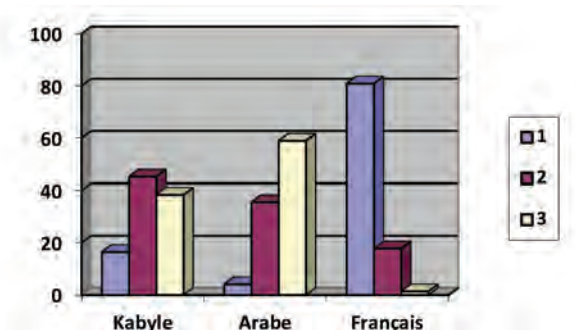
A la question « quelle est la langue que vous aimez le plus ? », les réponses des élèves divergent d'une manière sensible d'un secteur à un autre. Comme nous pouvons le constater dans le graphique 3, les élèves des écoles privées semblent préférer de loin le français aux autres langues. Quant aux élèves de l'école publique, le kabyle semble aussi aimé que le français. Ce sont les langues arabe et anglaise qui séparent davantage les élèves des deux secteurs ; très peu d'élèves du privé optent pour la langue arabe ou pour la langue anglaise.



Graphique 3 : les langues aimées

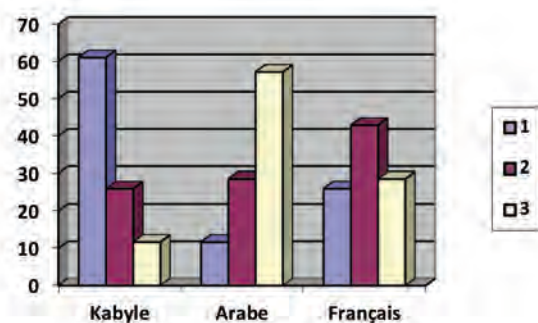
Outre les préférences exprimées, nous avons demandé aux élèves de classer les langues, selon ce qu'ils pensent, de la plus utile à la moins utile. En dehors de quelques similitudes concernant notamment le manque d'intérêt formulé pour la langue arabe, les deux graphiques (4 et 5) opposés au-dessous nous montrent que les différences sont considérables entre les établissements privés et publics.

2 Nous employons ici la notion de *langue maternelle* pour désigner les langues acquises par les apprenants « au contact de l'environnement familial immédiat » (Dubois J. et al. 1999 : 296).



Graphique 4 : sur l'utilité des langues dans le privé

Dans le secteur privé, le français est considéré comme la langue la plus utile, vient en deuxième position le kabyle, puis enfin la langue arabe. La grande majorité des élèves de l'école publique, soit 61 % de nos enquêtés, pensent que le kabyle est la langue la plus utile, bien devant le français et encore davantage par rapport à l'arabe.



Graphique 5 : sur l'utilité des langues dans le public

Afin de clarifier davantage les valeurs accordées par les élèves aux langues qu'ils côtoient quotidiennement, nous leur avons adressé trois questions ouvertes qui leur demandaient de décrire en une phrase ce que représentait pour eux chacune des trois langues. Les réponses obtenues sont multiples, mais révèlent des représentations plutôt bien partagées.

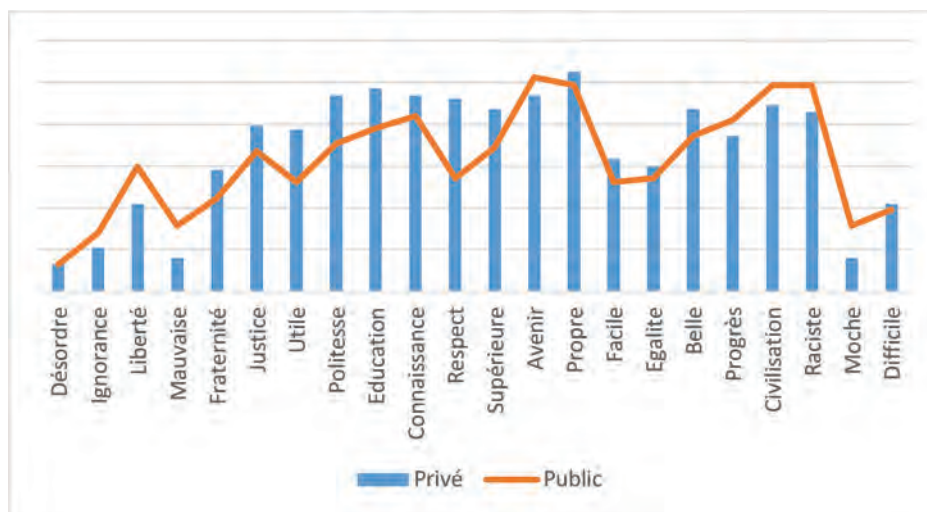
En effet, nous constatons que la langue kabyle est généralement associée aux origines et est souvent désignée par des adjectifs possessifs comme « ma » ou « notre ». La langue française est désignée tantôt comme celle de la modernité tantôt comme celle de l'étranger ou même de la colonisation. Elle est néanmoins dite utile. La langue arabe est surtout rapprochée de la sacralité (les mots *religion*, *Dieu* et *Coran* sont souvent utilisés) et de l'école, mais paradoxalement, elle est aussi qualifiée d'*inutile*.

De cette analyse, il y a lieu de retenir que les profils linguistiques des élèves du privé diffèrent de ceux de l'école publique. Nous avons d'un côté des élèves dont le français a un statut de langue maternelle et est largement préférée à toutes les autres langues, et d'un autre côté des élèves kabylophones, mais très proches également de la langue française. Cependant, ils se rejoignent largement sur les valeurs accordées à ces différentes langues.

### 3.3 Entre une culture et une autre

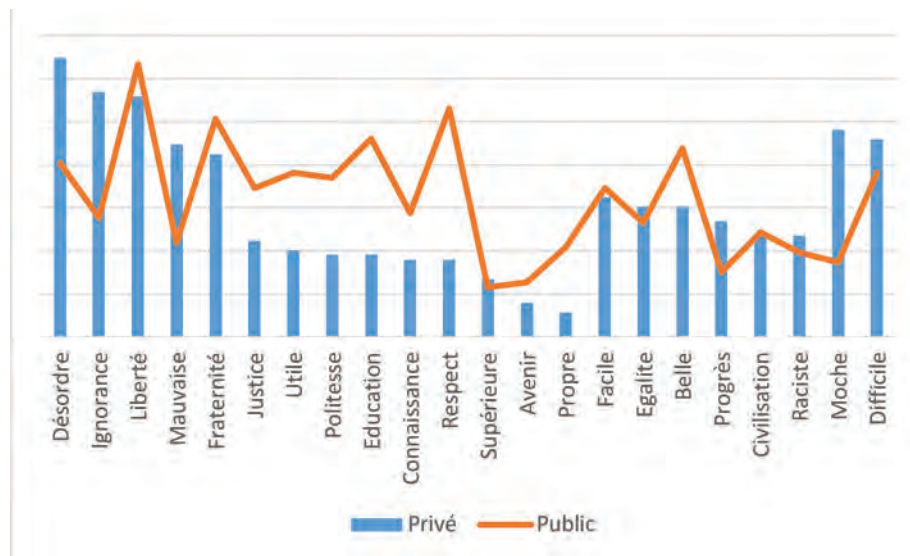
Pour faire émerger les représentations des élèves sur les cultures algérienne et française, nous avons conçu, comme dernière rubrique de notre questionnaire, un exercice d'association. Il est demandé à nos enquêtés de choisir parmi un ensemble de termes appréciatifs suggérés par les élèves qui ont participé à nos pré-enquêtes ceux qui décrivent le mieux soit l'une des deux cultures, soit les deux simultanément. Bien qu'une grande prudence s'avère nécessaire dans le traitement de telles données quantitatives, les résultats obtenus semblent *a priori* significatifs.

Retenons de prime abord qu'à la simple lecture, même superficielle, des deux graphiques (6 et 7) qui synthétisent les réponses des élèves, les représentations sur la culture française semblent plus homogènes : elles présentent très peu de divergences entre les deux secteurs (voir Graphique 6). D'une manière générale, elle est décrite d'un côté comme utile et s'est vue associée à la civilisation, à l'éducation, à la politesse, etc. D'un autre côté, elle est aussi massivement associée au racisme.



Graphique 6 : A propos de la culture française

Quant à la culture algérienne, comme nous pouvons le constater dans le graphique 7, des différences considérables sont à souligner. Il faut noter en effet un certain dénigrement de la culture algérienne par la plupart des apprenants inscrits dans le secteur privé : celle-ci s'y est vue associée au désordre et à l'ignorance et s'est vue qualifiée massivement de « mauvaise » et de « moche ». La culture algérienne est vue d'une manière plus positive dans le secteur public, où elle est associée par la plupart des élèves au respect, à l'éducation et à la politesse.



Graphique 7. A propos de la culture algérienne

Les résultats exposés ici méritent certes d'être plus approfondis et plus amplement interprétés. De même, il nous semble qu'un travail d'affinement des sources de telles représentations serait salubre. Retenons pour notre part qu'ils sont révélateurs d'un certain sentiment d'inégalité entre les cultures qui peut entraver le bon fonctionnement d'un enseignement interculturel.

#### 4. Description des manuels : première approche

Dans ce contexte bien précis marqué par des différences considérables entre les deux secteurs et aussi par des représentations des cultures inéquitables, il nous a semblé intéressant de scruter les manuels scolaires adoptés dans les deux secteurs pour appréhender dans une première approche l'enseignement de l'élément culturel dans les collèges algériens. Notre attention s'est portée en particulier sur les manuels scolaires de la première et deuxième années moyenne. Nous tenterons dans les quelques lignes qui suivent de présenter une description plus ou moins détaillée des éléments culturels dominants dans les différents manuels analysés. Puis nous porterons notre attention sur les exploitations pédagogiques que nos analyses permettent d'esquisser.

Les manuels français adoptés dans le secteur privé et qui ne sont pas destinés *a priori* aux apprenants algériens, semblent, dès la première lecture, imprégnés de cette longue tradition française où la langue et la littérature se mêlent. Hormis les quelques différences entre les manuels, le texte littéraire, dans ses divers genres (genre épique, extrait de romans, poèmes, pièces théâtrales, chansons), y prédomine.

Les textes présentés dans les manuels français sont à forte charge culturelle (culture occidentale, faut-il préciser) mais ils sont présentés comme participant d'une culture universelle et humaniste sans mise en parallèle notable avec les autres cultures.

Dans les manuels français analysés, trois séquences au moins traitent de la question de l'altérité à partir d'œuvres littéraires (*Vendredi ou La vie sauvage*, *Croc-Blanc*, *Mondo*). Les textes choisis prônent explicitement la relativité culturelle. L'exemple de *Vendredi ou La vie sauvage*, nous

semble le plus pertinent. Son auteur, Michel Tournier, revisite le très célèbre mythe de Robinson Crusoé, à travers lequel il tente de montrer l'ethnocentrisme de Robinson l'occidental, le « civilisé », un être barricadé par des principes absurdes, et la vision réaliste de Vendredi, le « sauvage » ayant, néanmoins, un savoir-vivre qui ne cessera d'étonner Robinson. Tout au long de la séquence, qui existe dans les différents manuels adoptés, l'accent est mis sur cette notion de relativité culturelle, qu'on voudrait inculquer aux élèves.

Précisons que ces manuels sont riches en images, présentées souvent dans de grandes dimensions : ces images sont de plusieurs natures (photographie, dessins, peinture, etc.) et représentent des éléments d'univers différents (images de statues grecques, peintures, premières de couverture d'œuvres littéraires, affiches publicitaires de films et de spectacles, portraits d'écrivains et d'explorateurs, etc.). Ces images sont aussi à forte charge culturelle, une culture occidentale qui trouve origine dans l'antiquité gréco-latine, puis imprégnée des mouvements culturels occidentaux des siècles qui suivent. Nous notons néanmoins quelques rares exceptions de représentations culturelles orientales et africaines (comme les scribes de l'épopée de Gilgamesh ou une représentation du personnage de la littérature populaire algérienne M'Quidech Boulahmoum).

La culture algérienne est absente, à l'exception d'un texte de Mouloud Feraoun dans le manuel de 5ème. Ce texte est aussi vite rapproché de la mythologie grecque. En effet, il apparaît dans une séquence intitulée « *Récits d'apprentissage* » et hormis les questions portant sur la compréhension de l'extrait romanesque, l'attention est portée juste après sur l'expression « *au pays des chimères* » utilisée par l'auteur. On demande alors aux élèves d'expliquer ce qu'on entend par *chimère* dans la mythologie grecque.

Contrairement aux manuels français adoptés dans le secteur privé, les manuels algériens sont plus diversifiés en référents culturels. Ils offrent en effet une panoplie d'éléments culturels appartenant à différentes civilisations du monde. Mais en l'absence d'activités pédagogiques permettant d'établir des liens entre tous ces éléments, il nous semble difficile de penser que cette diversité puisse contribuer à développer chez les élèves une conscience interculturelle.

En outre, face à la diversité des textes issus de différentes cultures (française, africaine, algérienne, chinoise...), la culture algérienne n'y trouve qu'une petite place. Ainsi, dans le manuel de la 1ère année moyenne, on ne compte que deux textes d'auteurs algériens. Là encore, l'élément culturel contenu dans les textes n'est pas mis en relief ; l'accent est plutôt porté sur leur dimension linguistique, morphologique et phrastique.

Les images, peu présentes par rapport aux manuels français, sont en grande partie des dessins, en petites - voire très petites - dimensions rendant leur lecture souvent impossible. L'univers de référence est occidental pour la plupart des images (architecture européennes, univers de fées, bestiaires peu présents dans l'imaginaire populaire local).

A partir de cette description générale des manuels adoptés dans les deux secteurs, nous devons retenir quelques conclusions, d'une grande importance pour le travail que nous entreprenons dans cet article. Rappelons que la simple présentation, dans les manuels, des éléments culturels appartenant aux deux cultures en contact dans notre contexte ne permet pas d'établir une relation interculturelle. De plus, établir sans cesse des va-et-vient entre différentes cultures ne peut le permettre non plus.

Comme le souligne M. Defays dans la préface de l'ouvrage de V. Louis (2008 : 11-16), les pratiques qu'on pourrait qualifier d'interculturelles sont multiples et elles ne sont pas toutes louables. Il en distingue au moins trois formes à éviter : l'*interculturalité* « patchwork »<sup>3</sup>, l'*interculturalité contrastive*<sup>4</sup> et l'*interculturalité consensuelle*<sup>5</sup>. En signalant les limites et les périls que présente chacune de ces pratiques, l'auteur opte pour une interculturalité expérimentale, qui est certes complexe et comprend des risques, mais qui a le profit d'appréhender l'interculturalité comme « une expérience à vivre plutôt que comme connaissance à transmettre, savoir-faire à exercer » (Ibid.).

Ce que nous avons pu observer dans notre contexte d'étude ne ressemble à aucune de ces pratiques décrites par M. Defays (Ibid.). En effet, si les textes officiels émanant du Ministère de l'Éducation Nationale algérien orientent clairement l'enseignement du français vers l'interculturalité, une certaine forme d'acculturation règne dans les écoles privées dans lesquelles nous avons fait notre étude.

En plus de la différence considérable entre les profils linguistiques des élèves inscrits dans l'un ou l'autre secteur, les manuels ne sont pas contextualisés et ne prennent pas en considération ni les représentations des apprenants ni le contexte algérien. Bien que les éléments culturels soient largement présents (mais plus présents dans les manuels adoptés dans les établissements privés et plus diversifiés dans les manuels algériens), aucun ne permet ce va-et-vient qui constitue l'élément fondamental de l'approche interculturelle : les manuels édités par Hachette et Hatier s'inscriraient plus dans une approche culturelle ancienne. Les manuels édités par le Ministère de l'Éducation Nationale algérien diversifient les références culturelles sans pour autant s'inscrire dans l'approche interculturelle.

Il faut également souligner que l'adoption de deux manuels avec autant de différences ne fait qu'élargir le fossé entre les deux parties du même peuple. La présentation de repères culturels différents peut s'avérer sociologiquement dangereux.

## Conclusion

Le long de cet article, nous avons essayé de décrire les représentations socioculturelles et sociolinguistiques d'élèves algériens, dans une perspective comparative entre les collèges publics et les collèges privés. Nous avons également scruté les différents manuels adoptés dans le privé et dans le public. Si cette analyse a montré qu'aucun des manuels adoptés ne permet un véritable enseignement interculturel, certains d'entre eux, par contre, s'inscriraient davantage dans une approche d'acculturation.

---

3 L'interculturalité « patchwork » consiste, selon M. Defays (2008 :11), à « présenter côte à côte les différentes cultures concernées par l'enseignement de la langue (...) en passant sans cesse de l'une à l'autre, en multipliant les points de contact, mais sans chercher à forcer, à réduire, à expliquer les différences ».

4 Comme son nom l'indique, l'interculturalité contrastive « vise à confronter élément par élément les systèmes culturels en présence, pour en présenter un tableau comparatif » (Ibid., 2008 : 12).

5 L'interculturalité consensuelle tente de « réduire, ou de minimiser, ou de gommer les différences, en faveur d'un cosmopolitisme pacificateur » (Ibid.).



## Bibliographie

- Abdallah-Pretceil, M. (1992). *Quelle école pour quelle intégration?* Paris: Hachette.
- Abdallah-Pretceil, M. (2013). *L'éducation interculturelle*. (4ème, Éd.) Paris: Presses universitaires de France.
- Clanet, C. (1990). *L'interculturel. Introduction aux approches interculturelles en Education et en Sciences Humaines*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- Cuq (dir.), J.-P. (2003). *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. Paris: CLE International.
- De Carlo, M. (1998). *L'interculturel*. Paris: CLE international.
- Dourari, A. (2009). L'officialisation de tamazight est possible. *Liberté*. Récupéré sur <http://www.algerie-dz.com/article326.html>. Consulté le 09 mars 2020.
- Dubois, J., Giacomo, M., Guespin, L., Marcellesi, C., Marcellesi, B., J., & Mével, J. P. (1999). *Dictionnaire de linguistique et des sciences de langage*. Montréal : Larousse-Bordas.
- Louis, V. (2009). *Interactions verbales et communications interculturelle en FLE. De la civilisation française à la compétence (inter)culturelle*. (2ème, Éd.) Bruxelles: EME.
- MEN. (2008). Loi n° 08-04 portant loi d'orientation sur l'éducation nationale. *JOURNAL OFFICIEL DE LA REPUBLIQUE ALGERIENNE*(4).

# L'intégration des expressions idiomatiques dans une perspective culturelle en classe de FLE

**Nabila KERMEZLI et Yamena CHIKH  
TOUAMI**

Laboratoire de Didactique de la Langue et des Textes  
(LDLT)

Université de Médéa, Algérie

## Résumé

Ce travail de recherche s'inscrit dans le domaine de la didactique des langues-cultures où l'on développe un sujet portant sur l'enseignement des expressions idiomatiques dans une perspective culturelle en classe de FLE. Ces tournures dites "idiomatiques" apparaissent fréquemment dans les discours des natifs et constituent un réel handicap de compréhension pour les apprenants de FLE vu que leur sens n'est guère prévisible

Alors, l'utilisation des expressions propres à une population donnée permettrait-elle de s'approprier davantage la langue et la culture des natifs ? Les expressions idiomatiques formeraient-elles une richesse langagière et culturelle ? Comment peut-on les aborder en classe à des fins culturelles ?

Pour répondre à ces questions, nous proposerons de nous focaliser sur l'enseignement des unités phraséologiques et celui de la culture afin de familiariser l'apprenant non natif à la culture de l'autre et de l'amener à s'en servir par la suite pour mieux maîtriser la langue cible.

En effet, le rapport de complémentarité entre langue-culture s'impose pour évincer toute incompréhension due à une méconnaissance du référent culturel.

**Mots-clés :** Didactique des langues-cultures, langue et culture des natifs, expressions idiomatiques, classe de FLE, enseignement des unités phraséologiques.

## Abstract

This research work is part of the field of language and culture didactics, where we are developing a topic on the teaching of idiomatic expressions from a cultural perspective in the French as a Foreign Language class. These so-called "idiomatic" expressions frequently appear in native speakers' speech and constitute a real comprehension handicap for learners of French as a Foreign Language since their meaning is hardly predictable.

So, would the use of expressions specific to a given population make it possible to appropriate more the language and culture of the natives? Would idiomatic expressions form a linguistic and

cultural wealth? How can they be approached in the classroom for cultural purposes?

To answer these questions, we propose to focus on the teaching of phraseological units and culture in order to familiarize the non-native learner with the culture of the other and to get him/her to use it later on to better master the target language.

Indeed, the complementary relationship between language and culture is essential to avoid any misunderstanding due to a lack of knowledge of the cultural referent.

**Keywords:** field of language and culture didactics, idiomatic expressions, language and culture of the natives, teaching of phraseological units.

## ملخص

يعد هذا العمل جزءاً من مجال تعليم اللغة والثقافة، حيث نقوم بتطوير موضوع حول تدريس التعبيرات الاصطلاحية من منظور ثقافي في اللغة الفرنسية كلغة أجنبية. غالباً ما تظهر هذه التعبيرات «الاصطلاحية» المزعومة في حديث المتحدثين الأصليين وتشكل عائقاً حقيقياً في الفهم لتعلمي الفرنسية كلغة أجنبية حيث يصعب التنبؤ بمعناها.

وعليه، هل استخدام التعبيرات الخاصة بمجموعة سكانية معينة يجعل من الممكن ملاءمة لغة السكان الأصليين وثقافتهم؟ هل تشكل التعبيرات الاصطلاحية ثروة لغوية وثقافية؟ كيف يمكن الاقتراب منها في الفصل لأغراض ثقافية؟

وللإجابة على هذه الأسئلة، نقترح التركيز على تدريس الوحدات اللغوية والثقافة من أجل تعريف المتعلم غير الأصلي بثقافة الآخر وحمله على استخدامها لاحقاً لإتقان اللغة الهدف بشكل أفضل. في الواقع، إن العلاقة التكميلية بين اللغة والثقافة ضرورية لتجنب أي سوء فهم بسبب نقص المعرفة بالمرجع الثقافي.

**كلمات مفتاحية:** مجال تعليم اللغة والثقافة، تدريس التعبيرات الاصطلاحية، تدريس الوحدات اللغوية والثقافة، ثقافة الآخر.

## Introduction

L'enseignement de la culture a atteint son apogée avec le développement des méthodologies d'enseignement des langues étrangères, notamment de l'approche communicative.

De fait, apprendre une langue étrangère ne se limite pas uniquement à la maîtrise de son système linguistique mais il est aussi basé sur la maîtrise de son système culturel. Et ce, afin d'éviter les malentendus et les chocs culturels.

Dans cette intervention, nous présentons un travail de recherche qui part d'une réflexion visant la possibilité d'enseigner la culture des natifs par le truchement des EI<sup>1</sup> en classe de FLE. Ceci permettrait aux apprenants de communiquer avec autrui d'une façon appropriée en utilisant ce type d'expression véhiculaire de la culture de l'autre. Il s'agit d'aider nos apprenants à communiquer

1 Expression idiomatique désormais EI.

tel un natif de cette langue.

Pour ce faire, nous essayerons de répondre aux questions suivantes : Est-il possible de se mettre en phase avec la culture de l'autre à travers les expressions idiomatiques ? Comment peut-on les aborder en classe à des fins culturelles ?

En partant du triangle idiomatique de P. Kühn<sup>2</sup> qui consiste à reconnaître, comprendre et employer une expression idiomatique, nous établirons une proposition pour employer les expressions idiomatiques dans les cours de compréhension et expression orale à des fins culturelles et donnerons des exemples de leurs utilisations dans d'autres contextes.

## 1. L'enseignement de la culture en classe de FLE

La culture est un mot dérivé du latin *cultura*. Étymologiquement, il désigne le travail de la terre et des champs, le fait de cultiver une terre ou une plante. Au sens figuré, il s'agit de la culture de l'âme, la formation de l'esprit par l'enseignement et le développement de l'humanité par le savoir.

Dans ce sens, la culture n'appartient pas à une personne en particulier mais bien au contraire, elle appartient à tout un groupe qui la partage. Elle le représente d'une manière ou d'une autre même si parfois les membres composant le groupe social appartiennent à des horizons différents.

Virasolvit. J (2013 : 67) a défini la culture comme suit :

*La culture d'un peuple donné apporte à ceux qui en sont la source et qui la partagent entre eux une vision cohérente du monde, avec du sens et une sécurité existentielle. Même devenue implicite, la culture native influence nos choix, comportements, représentations, et prend part, selon une ré-interprétation singulière, à la culture universelle : littérature, arts, hauts faits historiques, etc., ce qui contribue à véhiculer une symbolique, un patrimoine, et permet la transmission.*

D'un point de vue didactique, c'est une façon de penser, de voir, de percevoir, et d'exprimer des modes de vies, des croyances, des traditions, des valeurs qui déterminent les membres d'une société et qui consolident son unanimité à un moment donné. C'est un concept qui concerne particulièrement un groupe social plutôt qu'un individu. (Cuq, 2003)

L'enseignement de la culture à travers les méthodologies d'enseignement des langues a varié d'une période à une autre : *La méthodologie grammaire-traduction* s'est basée sur l'utilisation des textes littéraires notamment les grands classiques de la littérature française qui servaient d'une présentation universelle de la culture. Dans *la méthodologie directe*, l'enseignement de la culture se réalisait d'une manière explicite, elle transmettait un savoir sur le quotidien des natifs, leur mode de vie, leur religion, leur Histoire, etc. *Les méthodologies audio-visuelles* donnaient plus d'intérêt à l'aspect linguistique dans l'apprentissage des langues au détriment de la culture. *L'approche communicative* s'est basée sur la compétence communicative et l'emploi des docu-

---

2 Cité par Ivan Jovanovic, Le traitement des expressions idiomatiques dans certains manuels de FLE, 2018, ResearchGates, sur le site [https://www.researchgate.net/publication/325527665\\_Le\\_traitement\\_des\\_expressions\\_idiomatiques\\_dans\\_certains\\_manuels\\_de\\_FLE](https://www.researchgate.net/publication/325527665_Le_traitement_des_expressions_idiomatiques_dans_certains_manuels_de_FLE).

ments authentiques permettant l'intégration de la dimension culturelle.

Dès lors, l'enseignement de la culture consiste, dans l'approche communicative, à aider l'apprenant à interpréter et à comprendre des faits ou dits utilisés par des acteurs natifs et passer de la description à la compréhension.

De plus, dans la série des approches mises en œuvre dans l'enseignement de la culture, nous citons : l'approche descriptive, l'approche thématique, l'approche contrastive, l'approche subjective et aussi l'approche interculturelle. La plus ancienne est *l'approche descriptive* qui a régné très longtemps en classe de langue. Elle vise essentiellement la description des indices culturels caractérisant un groupe spécifique d'individus et fournit une information générale de la culture cible. Toutefois, assurer une bonne maîtrise de la compétence communicative ne peut pas être limité à la description uniquement. Pareillement, *l'approche thématique* aborde la culture non maternelle à travers des thèmes variés en relation avec la littérature, la société, l'histoire, la géographie, la religion, etc. mais elle ne dépasse pas le stade informatif.

*L'approche contrastive* consiste à établir des points de ressemblance et des points de divergence entre la culture maternelle et la culture étrangère par rapport à un thème particulier, il s'agit d'une sorte de comparaison entre deux cultures pour certains chercheurs. Or, cette approche se base, comme les approches précédentes, sur l'aspect informatif alors qu'il faut comprendre l'autre. La comparaison entre les différentes cultures met en risque le classement qui mène à confronter d'autres problèmes tels que le racisme et l'ethnocentrisme.

Une autre approche apparaît. Elle consiste à inviter l'apprenant à observer la culture cible, à travers des supports variés, et à construire par la suite sa propre représentation. Il s'agit de *l'approche subjective* qui incite l'apprenant à comprendre et à interpréter les faits culturels d'une culture donnée.

Enfin, *l'approche interculturelle*, très en vogue, consiste à établir des liens entre les différentes cultures, respecter l'autre et accepter les différences entre les cultures. Elle propose une étude de l'altérité et aussi une réflexion sur sa propre culture.

Par ailleurs, F. Debyser a proposé, vers la fin du siècle précédent, les raisons de l'enseignement de la culture en classe de langue. Premièrement, la traduction est insuffisante car elle ne permet pas l'explication des valeurs véhiculées par une langue étrangère ; deuxièmement, une conception mécanique de la langue menace de vider cette dernière de tout sens ; troisièmement la découverte d'une nouvelle civilisation parvient à motiver l'apprenant qu'un cours de langue aurait ennuyé. Enfin, un apprentissage composite permet de répondre aux impératifs éducatifs des programmes.

## **2. Les expressions idiomatiques au service de la culture**

Parmi les moyens qui favorisent l'enseignement de la culture en classe de FLE, nous choisissons l'emploi des EI qui peuvent aider les apprenants à développer leurs compétences communicationnelles et à favoriser leur fluidité verbale.

Les EI reflètent une sagesse populaire, elles portent une multitude de conseils, d'informations, et un savoir-faire. Elles cachent derrière elles des connotations culturelles, ce qui les rend incompréhensibles au début. Ces connotations culturelles motivées par des expériences collectives

(Histoire, us et coutumes, littérature, conventions sociales) peuvent entraver la compréhension. L'usage des EI de la part d'un apprenant non natif témoigne d'une maîtrise de la langue cible.

En effet, selon J. Dubois et al. (1973 : 249-250) : « On appelle expression idiomatique toute forme grammaticale dont le sens ne peut être déduit de sa structure en morphèmes et qui n'entre pas dans une constitution d'une forme plus large: Comment vas-tu? How do you do ? sont des expressions idiomatiques. »

Cette définition est focalisée sur la non-compositionnalité du sens d'une EI dans la mesure où ce dernier ne pourrait être dégagé à travers la juxtaposition des sens des mots qui la composent. De plus, elle est considérée comme une structure suffisante à elle-même aussi bien sur le plan linguistique que sur le plan sémantique.

Ainsi, toute EI est une expression figée utilisée par la majorité des sujets natifs qui la reconnaissent comme telle. Essayer de la traduire mot à mot dans une autre langue étrangère risque de la dévier de son sens réel qui est en lien étroit avec la culture de la communauté dans laquelle elle est employée. De ce fait, cette relation entre langue et culture peut entraîner des problèmes de compréhension chez le locuteur non natif de cette langue.

En outre, il existe des expressions communes à plusieurs langues, identiques formellement et sémantiquement. Ce sont pour la plupart, des expressions qui relèvent d'un domaine commun qui lie plusieurs communautés comme celui de l'Histoire. A partir de là, il s'avère indispensable d'enseigner les EI vu leur ampleur socioculturelle indispensable au processus d'apprentissage de la langue étrangère. Leur omniprésence dans le discours quotidien et littéraire ainsi que leur richesse langagière et même leur brièveté sont des éléments qui facilitent la mémorisation.

De surcroît, avec l'apparition du Cadre Européen Commun de Référence<sup>3</sup>, les objectifs visés par l'enseignement-apprentissage des langues et cultures étrangères à des apprenants de niveau avancé ne se limitent pas à un seul type de discours ou à un seul type de registre de langue, il s'agit plutôt de varier les supports utilisés, les tâches à réaliser, les niveaux de langue. En effet, l'apprenant, dans sa vie quotidienne sera confronté à des situations différentes qui nécessitent une maîtrise de la langue et de ses composantes.

L'apprenant du niveau C1, sera capable de « reconnaître une gamme étendue d'expressions idiomatiques », de « suivre un film faisant largement usage de l'argot et d'expressions idiomatiques » et il aura une « bonne maîtrise d'expressions idiomatiques et familières ». (CECRL:55, 59, 88). En effet, les apprenants du niveau C2 pourront « participer sans effort à toute conversation ou discussion et être aussi très à l'aise avec les expressions idiomatiques et les tournures courantes » et ils auront une « bonne maîtrise des expressions idiomatiques et dialectales ». (CECRL: 27, 95)

De même, R. Galisson (1988 : 328) a ainsi opposé deux types de culture : « ...la culture partagée joue un rôle essentiel, parce qu'elle est une culture transversale, qui appartient au groupe tout entier, alors que la culture savante, bien que légitimée par l'école, n'est qu'une subculture, apanage exclusif d'une classe... ». Donc, la culture partagée appartient au grand public, même les moins instruits peuvent l'acquérir tandis que la culture savante s'acquiert sur les bancs de l'école.

---

3 CECR.

Dans cette optique, nous mettons le lien entre ces deux types de culture et les EI : il existe des EI relevant de la culture savante telles : *Rendre à César ce qui est à César* ( la Bible), *Revenir à ses moutons* ( la littérature), *Sortir de la cuisse de Jupiter* (la mythologie) et d'autres EI relevant de la culture partagée: *Avoir le caractère d'un cochon* ( la comparaison à un animal), *Fort comme un turc* ( Faire référence à des origines étrangères).

Par ailleurs, les EI sont le reflet inhérent des idées et des modes de vie d'une population donnée, Papcov. I (2012 : 01) a résumé cette relation entre la langue et la culture ainsi :

*Le rapport entre la langue et la culture se reflète, avant tout, au niveau phraséologique car les unités phraséologiques en tant que signes de nomination secondaire gardent à l'intérieur de leur structure et transmettent les informations concernant les mœurs, les traditions, les valeurs propres à un peuple, c'est-à-dire, une partie importante du patrimoine culturel d'une nation.*

Ce rapport langue-culture s'explique selon R. Galisson par ce qu'il nomme *Mots à charge culturelle*. Autrement dit, il existe une charge culturelle partagée dans les mots qui est difficile à légitimer et à enseigner car, d'après lui, elle régit les attitudes, les comportements, les représentations et les coutumes des natifs de la culture cible, même si ceux-ci ne le savent pas. Ce rapport entre *langue* et *charge culturelle partagée* est appelé par Galisson *identité collective*. Pour lui, ces deux éléments composent un « identificateur » pour tous les individus formant un groupe social donné.

Dans cette optique, et à partir des recherches de R. Galisson, L. Collès (2007 : 65) a parlé de *culturèmes* comme moyen qui aide l'apprenant à élaborer une compétence culturelle et à accéder à la culture partagée par les francophones : « Nous rangeons aussi les culturèmes, les sigles et les expressions figurées, ainsi que les expressions idiomatiques ou stéréotypes. Bref, tous les termes qui évoquent implicitement une réalité culturelle. »

Les particularités des EI, expressions imagées ou expressions figées font l'objet d'étude d'une discipline linguistique que l'on appelle phraséologie, elle s'intéresse à l'étude des fonctionnements des phrasèmes constituant les EI.

Selon Igor MEL 'CUK (1995 : 214-215)<sup>4</sup> : « Un phrasème est un syntagme NON LIBRE, c'est-à-dire, de façon informelle, un syntagme qui ne peut pas être construit selon les règles générales d'une langue »

Pour expliquer les particularités des EI aux apprenants, nous nous sommes basées sur la phraséologie pour expliciter leurs spécificités syntaxiques et sémantiques.

De ce fait, il importe donc d'accorder une place importante à la culture dans nos classes de FLE, notamment la culture partagée car elle se distingue de l'autre culture par son caractère transversal touchant à plusieurs disciplines à la fois. Quant à la culture enseignée à l'Université de Médéa, c'est la culture savante qui est mise en avant d'après le contenu des programmes d'enseignement. Les étudiants apprennent la culture dans des matières consacrées à ce type de culture. Nous dénombrons trois : *Civilisation de la langue*, *Genres littéraires* et *Littérature française*.

---

4 In ANSCOMBRE, j-C et MEJRI, S, 2017, *Le figement linguistique: la parole entravée*, Ed Honoré champion, paris.

C'est dans ce contexte et à travers ce constat que nous avons tiré le fil conducteur de notre recherche. Nous nous intéressons à l'enseignement de la culture : savante et partagée par l'intermédiaire des EI reliant ainsi langue-culture et ce dans le but de développer une compétence culturelle qui se définit par M. Abdellah-Preteille (2008 : 54-55) ainsi :

*Il s'agit moins de promouvoir un savoir culturel qu'un savoir-faire, une compétence culturelle définie comme la capacité à s'orienter dans une culture étrangère et étrangère afin de comprendre la culture en acte et non pas la culture comme objet, objet par ailleurs souvent présenté comme figé et ossifié.*

Il est clair donc de chercher à installer ou plutôt à développer une compétence culturelle qui permet à l'apprenant d'agir et de réagir tel un natif qui maîtrise le référent culturel.

### 3. Comment aborder les expressions idiomatiques en classe ?

En classe de langue, l'utilisation des EI comme objet d'enseignement fait appel à plusieurs démarches qui pourraient aider l'apprenant à les comprendre. Les modèles de traitements de ce type d'expression en classe de FLE peuvent se réaliser à travers le recours au sens littéral, étudier la signification par la forme pour aller au sens. Il s'agit de **l'approche sémasiologique** : les EI sont présentées suivant un certain nombre de critères notamment le critère lexical et le critère syntaxique.

Toutefois, l'utilisation de cette approche a été très souvent critiquée car la signification ne dépend ni de la structure ni du contexte vu la composition de ces expressions. Prenons l'exemple : *une victoire à la Pyrrhus*, l'apprenant ne parvient pas au sens en négligeant le référent culturel.

D'autres avancent que l'apprenant en L2 arrive à comprendre les EI en se basant sur l'étude sémantique dans une langue donnée. La compréhension des EI se fait en fonction de l'idée qu'elle exprime, il s'agit de **l'approche onomasiologique**.

Or, il y a d'autres EI qui n'exigent pas la maîtrise du référent culturel comme *Jacasser comme une pie*.

Une troisième démarche consiste à proposer des EI qui n'ont pas d'équivalents dans la langue maternelle, des expressions propres à la communauté française, à travers des documents authentiques. Cette démarche sera pratiquée en cours de *Compréhension et d'Expression Orales*<sup>5</sup> tout en se basant sur le triangle idiomatique de Peter Kühn (1992) que nous jugeons indispensable pour l'acquisition complète du vocabulaire idiomatique (reconnaître, comprendre et employer une expression idiomatique). Ainsi l'étudiant doit **reconnaître** l'expression idiomatique en la relevant du document authentique, la **comprendre**, faire parvenir les étudiants au sens figé grâce à des indices qu'ils tirent du contexte puis communiquer l'origine de l'EI en la reliant à la culture et **l'employer** dans une production personnelle.

Une autre approche proposée par R. Galisson consiste à travailler la culture étrangère à partir d'une approche **subjective**. Elle se fonde sur une pratique d'observation personnelle de la part

---

5 Dorénavant CEO.



de l'apprenant de la culture cible dans le but de construire ses propres représentations de celle-ci sans l'influence d'informations préalables.

En tant qu'enseignantes de la matière CEO, nous préconiserons la démarche de P. Kühn : Reconnaître, comprendre et employer une EI car elle répond à la fois aux objectifs visés par notre programme d'enseignement et aux besoins de nos étudiants.

## 4. Le protocole expérimental

Notre protocole expérimental s'est déroulé en quatre phases principales.

### a. Une pré-enquête

Afin de mener à bien notre travail, nous avons soumis un questionnaire destiné à 10 enseignants de la matière de CEO du Département des Langues Etrangères de l'Université de Médéa afin de dresser un état des lieux sur l'enseignement de la culture dans le cadre de cette matière. A partir des réponses de notre échantillon, nous avons constaté que :

- 90% des enseignants questionnés affirment que les étudiants éprouvent des difficultés en matière de compréhension d'un discours oral ;
- 70% des réponses de notre échantillon confirme des difficultés éprouvées en expression orale ;
- Plus de 80% des enseignants interrogés affirment que les difficultés rencontrées par les étudiants ne sont pas d'ordre linguistique uniquement. Une affirmation qui nous oriente vers d'autres types de difficultés notamment celles qui relèvent de la culture et qui entravent la compréhension du discours oral ;
- La totalité des enseignants (100%) se montrent conscients de l'importance de l'enseignement de la compétence culturelle pour enseigner l'expression orale ;
- La totalité des enseignants (100%) affirment que l'utilisation des EI dans une perspective culturelle permettrait de s'approprier la langue et la culture de l'autre.
- D'après les enseignants, les moyens qui peuvent développer une compétence culturelle dans un cours de langue sont : le document authentique, la chanson (18%), les expressions idiomatiques (21%), les émissions culturelles radiophoniques (21%), les pièces théâtrales (18%) et aussi d'autres moyens tels *le débat argumenté, les cercles littéraires, les poèmes, la publicité, les articles de presse, des reportages sur la civilisation, la culture et la religion.*
- Pour la dernière question portant sur l'avis des enseignants sur l'utilité des EI dans l'appropriation de la culture, nous constatons que l'ensemble des enseignants questionnés sont en faveur de l'utilisation des EI dans une perspective culturelle ce qui permet de s'approprier la langue et la culture de l'autre.

### b. L'expérimentation

En tant qu'enseignantes-chercheuses en FLE à l'Université, nous sommes conscientes de l'importance de ce type d'expression en classe à des fins culturelles. Toutefois, cet aspect culturel non

maitrisé pourrait entraver la compréhension du discours global d'une manière générale et des EI en particulier chez nos étudiants.

L'expérimentation s'est déroulée au département de français de l'Université de Médéa, lors de la séance de *CEO*, vers la fin du mois de février 2019. Le public auprès duquel nous avons mené notre expérimentation est constitué d'un groupe de 20 étudiants inscrits en deuxième année dans le département de français. Leur niveau varie entre le A2 et le B1selon les critères du CECR.

Pour la réalisation de notre expérimentation, nous nous sommes penchées sur l'utilisation d'un support authentique à savoir le dialogue : ***Dialogue entre deux hommes dans un café d'Athènes***<sup>6</sup>.

La phase expérimentale s'est déroulée en trois grands moments :

## 5. Une phase d'imprégnation

### a. Mise en route

Avant d'intégrer l'EI en classe, nous l'avons introduite à travers quelques questions : Quelle est la couleur qui représente le bonheur et l'espoir ? Illustrez vos propos par une expression que vous connaissez. Quelle est la nature de cette expression ?

Au cours de cette étape, nous avons recueilli différentes réponses entre autres une seule bonne réponse indiquant la couleur *rose* qui a donné suite à l'expression *Voir la vie en rose*.

Par ailleurs, quant à la seconde question portant sur la nature de cette expression, nous avons récolté de fausses réponses telles que : *proverbe, dicton, maxime, allégorie, métaphore*. Cela montre que les étudiants méconnaissent ce type d'expression.

Par la suite, nous avons proposé un document authentique à savoir le dialogue contenant des EI, réalisé par des natifs. Au cours de cette étape, l'apprenant réalise trois écoutes attentives afin de repérer les EI.

Après avoir écouté le dialogue, oralisé par l'enseignante, à trois reprises, les étudiants ont pu relever quelques EI correctes. Nous donnons quelques exemples : *un rire sardonique, le talon d'Achille, des lois draconiennes, la corne d'abondance*. Tandis que l'EI *une victoire à la Pyrrhus* n'a pas été identifiée.

D'autres expressions ont été relevées erronément, nous citons à titre d'exemple : *Des mesures d'austérité*. Par la suite, nous avons expliqué aux étudiants que toutes ces confusions mènent à une incompréhension du document oral dans sa globalité et freinent le déchiffrement des implicites culturels.

Dans le sens inverse, nous considérons qu'une bonne connaissance de ces EI garantirait la compréhension du discours oral et par conséquent, une appropriation implicite de la culture de l'autre.

Ensuite, nous leur avons demandé la signification de ces EI à travers le sens littéral en consultant le dictionnaire. Ils se sont rendu compte que le sens littéral ne mène pas au vrai sens de l'EI. A

---

6 <http://www.bonjourdefrance.com/exercices/les-expressions-heritees-du-grec-ancien-.html>

titre d'exemple, l'expression *Le talon d'Achille*, reste ambiguë en la décomposant ; ainsi le mot *talon* signifiant la partie postérieure du pied et le mot *Achille* signifiant un héros légendaire de la guerre de Troie. Cela prouve que la décomposition de l'EI dévie le vrai sens et désoriente la bonne signification de l'expression. Or, l'expression, dans sa globalité, désigne tout simplement le point faible d'une personne, en référence à l'histoire d'Achille, héros de la mythologie grecque. C'est à cause d'une flèche reçue dans la seule partie vulnérable de son corps, le talon, qu'Achille mourut. La même démarche a été adoptée pour expliquer et intégrer la dimension culturelle pour toutes les EI que contient le dialogue.

De ce fait, nous avons jugé indispensable d'introduire en premier lieu l'étude linguistique que les théoriciens nomment **la phraséologie**, de l'expliquer et de montrer son utilité dans la combinaison des mots partiellement ou totalement figés, appelées *unités phraséologiques*, et ce afin de clarifier la nature et la conception spécifique des EI.

Ensuite, nous leur avons communiqué l'origine et l'histoire des EI afin d'atteindre leur sens réel et surtout d'intégrer l'enseignement implicite de la culture des natifs.

## b. Une phase d'exploration

Il s'agit de répondre aux questions de compréhension à travers trois exercices principaux :

- Un jeu d'association qui aide l'apprenant à trouver le sens adéquat à chaque EI

### Exercice no 01: Jeu d'association

Faites correspondre les expressions et leurs explications

- |   |                              |
|---|------------------------------|
| 1- Un point vulnérable  | a- Une victoire à la Pyrrhus |
| 2- Par la meilleure connaissance de soi le Savoir se confond avec la vertu, c'est-à-dire la science du bien | b- Un rire sardonique        |
| 3- J'ai trouvé !!   | c- La corne d'abondance      |
| 4- Une loi d'une excessive sévérité   | d- Une pierre de touche      |
| 5- Une corne toujours remplie, symbolisant la prospérité la richesse  | e- Connais-toi toi-même      |
| 6- Des larmes hypocrites pour émouvoir et tromper   | f- Le tonneau des Danaïdes   |
| 7- Un moyen d'éprouver quelqu'un  | g- Des larmes de crocodile   |
| 8- Un travail à recommencer sans cesse  | h- Un talon d'Achille        |
| 9- Une victoire trop chèrement acquise  | i- Une loi draconienne       |
| 10- Une moquerie amère, froide et méchante  | j- Eurêka!!                  |

- L'origine des EI via un exercice de complétion afin de connaître l'origine et la provenance de chaque expression, c'est ce qui caractérise l'aspect culturel de ce type d'expression et ce qui distingue les différentes cultures ;

### Exercice no 02: A chaque expression son origine...

Trouvez la provenance de ces dix expressions.

Complétez avec les mots ou expressions suivantes : Eurêka / talon d'Achille / tonneau des Danaïdes / loi draconienne / d'abondance / pierre de touche / crocodile, Connais-toi toi-même / rire sardonique / Pyrrhus.

- 1- Roi d'Épire qui a secouru la colonie grecque de Tarente contre les Romains et a remporté deux victoires, dont il n'a pas pu tirer grand profit : on appelle aujourd'hui ce genre de situation...

C'est .....

- 2- Héros de la mythologie grecque, fils de Thétis et roi de Mirmidons, connu de l'Illiade ; il a tué Hector pour venger la mort de son ami Patrocle. À son tour, il a trouvé la mort, atteint par une flèche de Pâris qui connaissait le seul point faible de son corps : cette histoire a donné naissance à l'expression...

.....

- 3- Il était archonte d'Athènes (VIIe s. av. J.-C.) et a écrit un code sévère : cette expression est encore utilisée dans le sens d'une décision radicale et sans concession

.....

- 4- Il était un des plus célèbres savants de l'Antiquité (IIIe s. av. J.-C.). Il a inventé le levier, la vis sans fin et les roues dentées. Il a déterminé la poussée qu'un fluide environnant imprime à un solide dans son bain, d'où il s'est élancé et s'est précipité nu dans la rue en criant :

.....

- 5- Chèvre de la mythologie grecque dont une corne a été brisée par Zeus quand il était enfant :

Il s'agit de la corne d'Amalthée, plus connue en français comme ....., synonyme de profusion sans limite.

- 6- Grand reptile carnivore, aux mâchoires très longues vivant dans les eaux chaudes : ses larmes sont synonymes d'hypocrisie en français...

.....

- 7- Il s'agit d'un fragment de jaspe qu'on utilise pour tester la qualité de l'or et l'argent : s'utilise aussi en référence à quelque chose qui sert de test dans diverses situations...

C'est .....

- 8- Cinquante héroïnes de la mythologie grecque, filles de Danaos, mariées de force aux cinquante fils de leur oncle Égyptos ; elles les ont égorgés et ont été condamnées aux Enfers, à remplir éternellement un grand récipient sans fond : expression aujourd'hui synonyme de tâche impossible...

.....

- 9- Socrate, philosophe grec, accusé d'impiété et de corruption de la jeunesse, a été condamné par Héliée à boire une infusion de ciguë. Il était connu pour son art d'accoucher les esprits par l'ironie afin de découvrir la vérité qu'on porte en soi : son enseignement est souvent résumé par cette phrase...

.....

- 10- Il existe une plante originaire de Sardaigne, la renoncule (Sardonia herba) dont l'in-

gestion provoque chez le consommateur une intoxication qui se manifeste par un rire forcé : aujourd’hui, un rire méchant est aussi appelé...

.....

- Le troisième exercice consiste à contextualiser les EI.

### **Exercice no 03:** Les expressions en contexte

Utilisez la bonne expression idiomatique pour décrire les situations suivantes.

- 1- Dans le cas des finances d’un pays, qui, malgré les restrictions et les efforts du peuple, ne s’améliorent pas, on dirait bien que l’économie de ce pays est percée comme.....
- 2- Au cas où un enseignant se moquerait de ses élèves qui n’ont pas suivi ses conseils, on parlerait d’.....
- 3- Dans le cas d’un parti politique qui gagne les élections dans des conditions difficiles, mais qui ensuite n’arrive pas à changer la situation du pays, on peut parler d’.....  
.....
- 4- Dans le cas d’un champ très fertile, qui ne demande aucun effort humain pour produire, on peut parler d’.....

L’enseignant, de son côté, guidera les apprenants à mettre en place les stratégies adéquates à ce type de vocabulaire. La démarche proposée cherche à développer les habiletés de compréhension et d’expression orales via les EI qui véhiculent la culture.

### **c. Une phase de réemploi**

Après ces deux étapes préparatoires, l’enseignant proposera une consigne d’expression orale qui consiste à réaliser un dialogue dans lequel ils emploient des EI vues en classe ou d’autres sur deux sujets d’actualité notamment le *Hirak*<sup>7</sup> et la pandémie du *Coronavirus*.

Après avoir écouté et transcrit les dialogues de notre échantillon composé de dix groupes, nous avons eu comme objectif principal la description et l’examen de l’emploi des EI à motivation culturelle.

La classification des EI produites par nos étudiants nous a semblé si simple mais au fur et à mesure de l’avancement de notre travail, il nous a été difficile de catégoriser les formes idiomatiques et les locutions verbales employées de façon claire, car leurs classifications dans les dictionnaires, les ouvrages théoriques et les sites d’internet ne sont pas les mêmes et prêtent à confusion. Certaines expressions sont considérées comme des locutions verbales, d’autres comme des EI et parfois ces mêmes expressions sont classifiées comme étant des expressions imagées. Dans certains ouvrages, les EI sont appelées idiotismes ou expressions figées. Et pour évincer toute ambiguïté, nous avons décidé de considérer toute forme brève utilisée comme une EI.

En effet, les EI sont utilisées pour présenter ses idées, ses émotions et surtout sa culture et dans le cas d’un non natif de cette langue, il s’agit de se mettre dans le contexte linguistique et culturel de la langue cible.

---

7 Mouvement de protestation contre le pouvoir algérien en 2019.

## 5. Présentation et analyse du corpus

Nous avons proposé aux étudiants de contextualiser les EI vues en cours de CEO, faisant partie de notre protocole expérimental, et de faire appel à d'autres expressions dans un discours oral qu'ils présenteront sous forme de jeu de rôles. Nous leur avons proposé la consigne suivante :

A deux, réalisez un discours oral dans lequel vous ferez appel aux expressions idiomatiques vues en cours ainsi que d'autres pour décrire un des deux sujets d'actualité : El Hirak en Algérie ou le Coronavirus.

Le corpus oral a été recueilli à L'Université Dr. YAHIA FARES de Médéa dans un cours de CEO. Il est composé de dix dialogues - réalisés par 20<sup>8</sup> étudiants en dyade et transcrits orthographiquement - auxquels nous avons appliqué une analyse descriptive.

Il est évident qu'un orateur appelé à réaliser un texte oral sait bien que choisir le terme ou l'expression qui convient joue un rôle important dans la compréhension ou l'interprétation d'une phrase ou d'une unité sémantique. Les EI, à titre particulier, enrichissent le discours, l'embellissent et le rendent même plus expressif. A ce titre, cet élément linguistique (EI), auquel nous nous intéressons, fait partie du dispositif structural du discours oral et abrite au même temps l'aspect culturel d'une langue donnée.

C'est pourquoi le choix de l'EI et son emploi dans un contexte approprié semble un des critères que nous jugeons important dans notre analyse. De plus, nous considérons que ce choix qui nous semble légitime et important dans le discours oral cache derrière lui une compétence culturelle relative non seulement à sa propre culture mais aussi à l'acquisition de la culture de l'autre.

Et pour ce faire, nous avons établi des critères d'évaluation dans le but de donner l'aperçu des résultats obtenus de notre expérimentation. Nous avons classé par la suite nos données dans une grille à titre évaluatif:

- A. Le bon/mauvais réemploi des EI déjà abordées en classe ;
- B. Le bon/mauvais emploi de nouvelles EI relevant de la culture française en particulier et de celle de l'autre en général ;
- C. Les EI présentant des aspects culturels liés à la culture de l'autre (religion, histoire, tradition culinaire, us et les coutumes, pratiques sociales, ressources sociales, clichés et stéréotypes) ;
- D. Les EI présentant des aspects culturels liés à sa propre culture (idem).
- E. Les EI présentant des aspects culturels relevant des deux cultures à la fois (idem).

---

8 Tous les groupes ont présenté le travail en dyade à l'exception d'un groupe composé d'une seule étudiante qui a fait un monologue et un autre groupe composé de trois étudiants.

## 5.1. Représentation des données

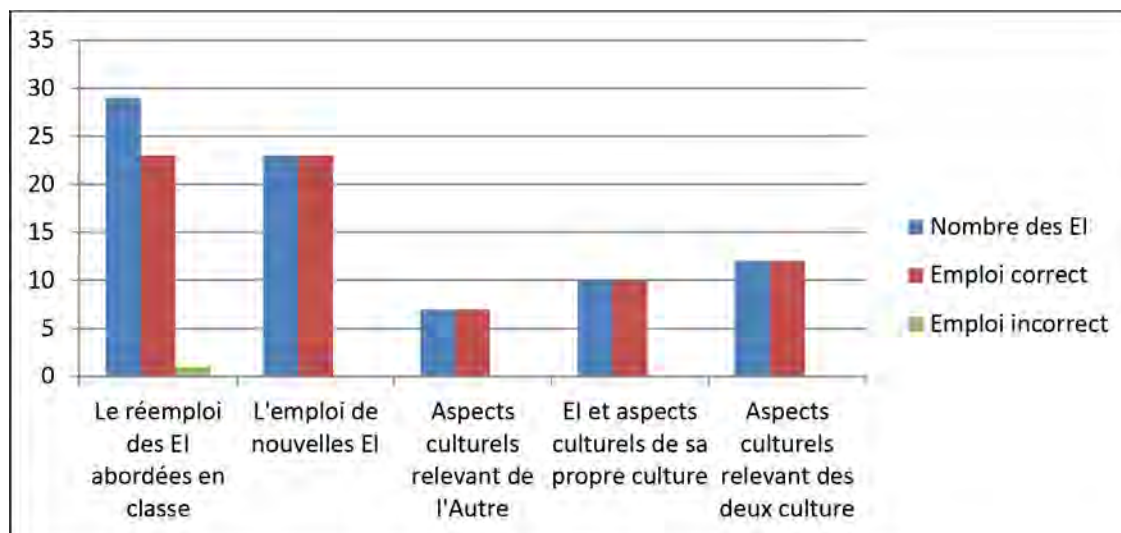


Figure 1 : L'emploi des expressions idiomatiques en classe<sup>9</sup>

## 5.2. Commentaire des résultats obtenus :

A la lecture des données visualisées, nous constatons que les EI étaient bel et bien présentes dans les dialogues produits par notre échantillon. En effet, les résultats obtenus confirment que la grande majorité de nos informateurs ont pu intégrer avec succès les EI chargées d'indices culturels, vues en classe. Par ailleurs, ils ont fait appel à d'autres EI, contextualisées à bon escient, et qui relèvent d'un apport personnel, point de force que nous considérons comme une réussite de notre expérimentation.

Ajoutons à cela, l'apparition volontaire/involontaire de traces culturelles faisant partie de sa propre culture, de la culture française ou les deux à la fois.

A titre d'exemple nous citons des EI relevant de la culture française : *Attendre 107 ans*, une expression qui reflète un événement historique et religieux à la fois, pour certains, il s'agit de faire allusion à la guerre de Cent ans et pour d'autres faire référence à la construction de *Notre-Dame* de Paris. Ainsi que d'autres EI telles : *Chercher midi à quatorze heures* ; *Avoir le cœur sur la main* ; *Donner du fil à retordre* ; *Avoir d'autres chats à fouetter*. A travers ces expressions employées, les dialogues ont fait apparaître plusieurs aspects culturels : religieux, historiques, géographiques, pratiques sociales et d'autres linguistiques et aussi des stéréotypes.

Ces expressions étaient bien utilisées dans les dialogues, ce qui nous a incité à juger la motivation de nos étudiants comme étant bonne vu qu'ils ont pu apporter du nouveau par rapport à leurs acquisitions.

Nous avons remarqué aussi d'autres indices relevant de leur propre culture notamment religieux comme *Inchallah*, *Elhamdoulillah*, *Les ablutions*. Ainsi que des stéréotypes comme *Les algériens*

9 L'emploi incorrect des EI est absent dans les productions de notre échantillonnage ce qui empêche sa visualisation dans le graphique.

sont *fainéants*, *La nourriture chinoise*.

En outre, les dialogues analysés contiennent aussi des indices culturels faisant partie des deux cultures en même temps tels : *La justice de Dieu*, *Que Dieu nous protège*, *Les réseaux sociaux*, *Facebook*.

En somme, cette analyse nous a menées à mettre en valeur l'impact positif de l'utilisation des EI sur l'apprenant à des fins culturelles. Il s'agit de développer chez ce futur citoyen des positions par rapport à l'altérité car nous faisons, tous, partie de maintes cultures entremêlées les unes dans les autres qui nous forment et nous aident à modifier nos attitudes et visions envers autrui.

## Conclusion

Au terme de ce travail, nous avons pu confirmer notre hypothèse de départ, à savoir, l'exploitation des EI dans une perspective culturelle notamment après avoir obtenu des résultats prometteurs. Notre recherche se fonde sur une expérience nourrie d'une approche fondamentalement linguistique qui tente de développer des compétences culturelles chez les apprenants en cours de FLE. Cet enseignement spécifique de la culture via l'enseignement de diverses EI en cours de CEO était notre cheval de bataille dès le départ. Il s'agit d'amener l'apprenant à découvrir la culture française qui le prépare à communiquer dans diverses situations de la vie quotidienne et éviter les malentendus et le choc culturel. Autrement dit, nous avons conçu un enseignement qui permet d'acquérir à la fois une compétence linguistique nécessaire notamment à l'oral à travers le jeu de rôle et aussi une compétence culturelle qui permet une appropriation des codes culturels de la langue cible.

Alliant le concept phraséologie à celui de la culture, nous avons pu amener l'apprenant algérien non natif à comprendre d'une part certaines expressions propres à la culture de l'autre et d'autre part, de pouvoir par la suite les réemployer dans un contexte similaire et approprié. Ceci lui a permis de développer une vision cohérente de la langue et de la culture native, qui sont chargées à la fois d'énormes particularités expressives et d'implicites culturels.

Cette recherche basée sur l'analyse des productions orales comportant des EI nous a permis de considérer que notre protocole expérimental est intéressant permettant ainsi de transmettre la culture française et garantissant un enseignement des langues basé surtout sur la communication orale.

Or, il faut avouer que nous avons les foies dans la gorge et que la tâche n'était pas si facile, notamment pour des apprenants qui n'étaient pas initiés à ce genre d'expressions. Cependant, les résultats ne sont guère généralisables et restent réduits à une situation de communication précise. Ainsi notre modeste contribution ne constitue qu'une ouverture d'un champ d'étude assez large offrant de nombreuses potentialités et perspectives de recherche.



## Bibliographie

### Ouvrages

- Anscombe. J-C, Mejri. S, (2017), *Le figement linguistique : la parole entravée*, Ed Champion, Paris.
- Byram. M, (1992), *Culture et éducation en langue étrangère*, Coll. LAL, éd Didier, Paris.
- Chaves. R-M, Favier. L, Pélissier. S, (2012), *L'interculturel en classe*, PUG.
- Conseil de l'Europe, (2001), *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Paris, Didier.
- Gross. G, (1996), *Les expressions figées en français : noms composés et autres locutions*, Ed Ophrys, coll. L'essentiel français, Paris.
- Zarate. G, (1986), *Enseigner une culture étrangère*, éd Hachette.

### Dictionnaires

- Dubois. J et al. (1973), *Dictionnaire de linguistique*, Librairie Larousse, Paris.
- Cuq. J-P, (2003), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère*, CLE International, Paris.

### Articles

- Abdellah-Pretceille. M, (2008), *Communication interculturelle, apprentissage du divers et de l'altérité*, Congrès international « Année européenne du dialogue interculturel : communiquer avec les langues-cultures ».
- Abdellah-Pretceille. M, (1991), *Langue et identité culturelle*, *Enfance*, tome 45, no4.
- Baldinger. K, (1964), *Sémasiologie et Onomasiologie*, in *Revue de linguistique romane*, N° 28.
- Collès. L, (2007), *Enseigner la langue-culture et les culturèmes*, Québec français.
- De Serres. L, (2011), *Tendances en enseignement des expressions idiomatiques en langue seconde : de la théorie à la pédagogie*, in *Revue canadienne de linguistique appliquée*, numéro hors-série 14,2.
- Cavalla. C, (2009), *La phraséologie en classe de FLE*, in *Les Langues Modernes*, Association des professeurs de langues vivantes (APLV), N°1.
- Galisson. R, (1988), *Cultures et lexicultures. Pour une approche dictionnaire de la culture partagée*, in: *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale, volume 7. Hommage à Bernard Pottier*. pp. 325-341; [en ligne] <https://doi.org/10.3406/cehm.1988.2133>
- Gonzalez-Rey, I, *Une approche analogique à la compétence phraséologique: une double compétence, intégrale et intégrée*, Cet article s'encadre dans le projet de recherche RELEX (Rede de Lexicografía) [codeR2014/042], soutenu par la Xunta de Galicia.
- Julio Sánchez Murillo, GredySibaja Hernández, (2013), *Quelques pistes pour aborder la culture en classe de FLE*, in *Letras* 53.

# Interculturalité de l'enseignement universitaire du FLE à travers les méthodes *Alter Ego 1* et *Version Originale 1*

**Fatima Ibrahim**

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines 5

Université Libanaise

## Résumé

L'enseignement des langues est avant tout lié aux deux cultures en présence, celle de la langue maternelle et celle de la langue cible. Partir de la culture de l'apprenant avant d'aborder celle de la langue cible pourrait faciliter la compréhension - et par là-même l'assimilation - de la culture cible en s'appuyant sur la compétence interculturelle. La langue française est enseignée, à ce jour, dans la majorité des universités du Liban comme langue d'enseignement, et dans les universités anglophones comme langue étrangère, côtoyant les deux langues principales d'enseignement que sont l'arabe et l'anglais.

Les méthodes adoptées dans les universités du Liban sont diversifiées et l'aspect interculturel est abordé différemment. Nous partons donc de notre expérience d'enseignement à l'Université Libanaise et à l'Université Islamique du Liban afin d'aborder la dimension interculturelle des cours de langue française. Nous nous arrêtons donc sur les deux méthodes adoptées respectivement *Alter Ego 1* et *Version Originale 1* en étudiant les aspects de l'enseignement interculturel offert aux apprenants par ces deux méthodes.

**Mots-clés :** enseignement/apprentissage, identités culturelles, interculturalité, compétences, représentations, le moi et l'autre.

## Abstract

The language teaching is above all linked to the two cultures present, that of the mother tongue and the target language. Starting with the culture of the learner before approaching that of the target language could facilitate the understanding - and thus the assimilation - of the target culture by relying on intercultural competence. The French language is taught, to date, in the majority of Lebanese universities as instruction language, and in english-speaking universities as a foreign language, alongside the two main instruction languages which are arabic and english.

The language books adopted in lebanese universities are diverse and the intercultural aspect is approached differently. We therefore start from our teaching experience at the Lebanese University and at the Islamic University of Lebanon in order to address the intercultural dimension of french language courses. We therefore focus on the two methods adopted respectively *Alter Ego 1* and *Version Originale 1* by studying the aspects of intercultural education offered to learners by these two books.

**Keywords:** teaching/learning, cultural identities, interculturality, skills, representations, "me" and the other.

## ملخص

يرتبط تعليم اللغة قبل كل شيء بالثقافتين الموجودتين، ثقافة اللغة الأم وثقافة اللغة الهدف. إن الانطلاق في عملية التعليم من ثقافة المتعلم قبل التركيز على ثقافة اللغة الهدف يمكن أن يسهل فهم - وبالتالي استيعاب - الثقافة المستهدفة من خلال الاعتماد على كفاءة التفاعل بين الثقافات. يتم تدريس اللغة الفرنسية، إلى يومنا هذا، في غالبية الجامعات في لبنان كلغة تدريس، وفي الجامعات الناطقة باللغة الإنجليزية كلغة أجنبية، إلى جانب لغتي التدريس الرئيسيتين، ألا وهما اللغتين العربية والإنجليزية.

تتنوع الكتب المتبعة في الجامعات اللبنانية ويتم التعامل مع البعد الثقافي بشكل مختلف. لذلك سننطلق من خبرتنا التدريسية في الجامعة اللبنانية والجامعة الإسلامية في لبنان من أجل معالجة البعد الثقافي في دورات اللغة الفرنسية. ولهذا السبب، سنركز على الكتابين المعتمدين في هاتين الجامعتين وهما على التوالي "Alter Ego 1" و "Version Originale" من خلال دراسة جوانب التعليم متعدد الثقافات المقدم للمتعلمين من خلال هذين الكتابين.

**الكلمات المفتاحية:** التدريس / التعلم ، الهويات الثقافية ، التفاعل الثقافي ، المهارات ، التمثيلات ، الذات والآخر.

## Introduction

L'enseignement des langues est en perpétuelle évolution. Depuis la méthode grammaire-translation, il connaît de profondes modifications, voire quelques fois radicales. La conception de la langue étrangère change beaucoup, et n'est plus uniquement limitée à un large répertoire linguistique régi par des règles de grammaire et de syntaxe. Elle devient synonyme de la culture étrangère, d'une culture « autre », d'une culture de l'Autre. En ce sens, l'apprentissage d'une langue étrangère signifie apprentissage d'une culture étrangère. En effet, langue et culture sont inséparables, et il est très difficile de prévoir un enseignement linguistique sans qu'il n'y ait d'enseignement culturel adjoint. Parler une langue étrangère, c'est surtout s'exprimer en prenant en considération les normes culturelles de cette langue. C'est également mieux comprendre comment se manifestent les aspects de la culture au niveau linguistique. Mais c'est aussi l'origine de la difficulté affrontée par l'apprenant de la langue étrangère.

Nous tenterons dans la présente recherche d'aborder premièrement l'enseignement de la culture et la notion d'interculturalité avant de traiter en second temps la qualité d'enseignement culturel et/ou interculturel que présentent les méthodes pédagogiques *Alter Ego* et *Version Originale*, adoptées respectivement à l'Université Libanaise et à l'Université Islamique du Liban.

## 1. De l'enseignement de la civilisation à celui de la culture

Dans l'histoire de la didactique des langues, l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère reposait tout d'abord sur l'enseignement de la littérature, ce qui favorisait l'accès à la civilisation étrangère par le biais de sa littérature. Au fil du temps, cet apprentissage de la civilisation se révèle insuffisant parce que le développement des méthodologies oriente davantage les locuteurs de langue étrangère vers des documents non littéraires, des documents d'actualité. Avec l'approche communicative, l'objectif communicationnel est nettement fixé comme finalité de tout enseignement/apprentissage de la langue étrangère, mais il ne se voit pas correctement atteint en dehors de vraies situations de communication et de documents authentiques.

Partant de sa dimension communicationnelle, la langue constitue un outil à maîtriser. En tant que moyen de communication, elle possède donc son propre système de règles et de structures qui devrait être maîtrisé afin de garantir une bonne expression linguistique et par là-même une manifestation culturelle réussie et efficace. Dans cette optique apparaît le concept de l'interculturalité qui incite le locuteur de langue étrangère à restaurer le rôle broyeur de la langue comme élément unificateur universel, élément de rencontre et de dialogue entre les cultures en question, celle du moi et celle de l'autre.

De façon générale, la langue étrangère permet d'avoir accès à la culture étrangère et par la suite à une identité culturelle différente de la sienne. Le premier obstacle confronté par un locuteur étranger est celui de la langue, ou des langues, plusieurs langues étant en jeu. La différence linguistique va donc de pair avec la différence culturelle, et cette pluriculturalité en question est un phénomène non négligeable, en raison de son effet sur la réussite ou l'échec de toute communication. Chaque fois que l'on utilise une langue pour s'exprimer, il y a une identité socioculturelle qui émerge à la surface et qui est forcément différente de celle de la langue maternelle.

L'enseignement de la langue étrangère se base sur l'aspect culturel, il s'avère plus intéressant aux apprenants de cette langue parce qu'il répond à l'objectif d'ouverture à l'autre. La salle de cours devient un espace de dialogue et d'échange qui permet de ne plus appréhender les divergences culturelles comme élément de distinction entre les individus mais plutôt comme piste d'interaction avec la culture de cet « Autre » qui s'avère un espace d'enrichissement et d'entente. Le point de départ de cet enseignement/apprentissage est donc la culture de l'apprenant dans sa familiarité et son intimité, la langue étrangère représente ainsi un vecteur de connaissances multiples et diversifiées.

De ce fait, communiquer dans une langue étrangère devient synonyme de contact avec la culture de cette langue étrangère, ce qui génère le plus souvent des malentendus communicationnels relatifs à une maîtrise incomplète ou inadéquate de cette culture « autre » que la sienne. Comment les éviter ? Par l'acquisition de compétences interculturelles qui répondent aux besoins communicatifs des apprenants de la langue étrangère. Afin d'éviter ces malentendus d'ordre communicationnel, le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues (CECRL) préconise l'acquisition d'une compétence qu'il qualifie d'« interculturelle ».

## 2. Développer la « conscience » d’interculturalité en classe de langue

La compétence interculturelle d’un locuteur/apprenant d’une langue étrangère renferme un certain nombre de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être qui déterminent son aptitude à communiquer et à interagir avec les autres. Elle représente « *un ensemble complexe de savoirs, savoir-faire, savoir-être qui, par le contrôle et la mise en œuvre de moyens langagiers permet de s’informer, de créer, d’apprendre, de se distraire, de faire et de faire faire, en bref d’agir et d’interagir avec d’autres dans un environnement culturel déterminé.* » (Coste, 1988 : 8)

Donc, il existe un grand nombre d’éléments qui sous-tendent la compétence interculturelle. Ces composantes comportent les connaissances des pratiques et des produits de groupes sociaux et leur fonctionnement. Elles regroupent de façon non exhaustive les attitudes, l’ouverture aux autres, la diversité de références culturelles, et l’aptitude à coopérer avec les autres. Elles se basent finalement sur les actions et les facultés qui représentent une concrétisation de l’ouverture et de l’interaction et reposent sur l’implication du locuteur/apprenant de langue étrangère aux singularités culturelles de l’autre.

Développer la compétence interculturelle vise avant tout à instaurer un climat interculturel où l’on enseigne à l’apprenant d’une langue étrangère à accepter tout d’abord les différences de l’autre et à réagir sans préjugé, à relativiser sa façon de le voir et de comprendre son contexte et sa communauté. Il faudrait lui apprendre à voir l’autre comme une version plus ou moins différente de lui et dépendant de son contexte socio-culturel dans lequel il a grandi et il a été élevé.

L’opérationnalisation de ces notions consiste à développer chez l’apprenant les aptitudes répondant aux objectifs socio-culturels des cours de langue et aux objectifs socio-linguistiques qui recouvrent donc les deux domaines de la langue et de la culture, à la fois dans le cadre d’un enseignement complémentaire et enrichissant. D’ailleurs, l’interculturalité est une question subjective. Les attitudes, les préjugés et les stéréotypes qui se concrétisent le plus souvent sous forme de clichés ne constituent qu’une vision relativement spécifique à l’Autre aussi bien qu’à son contexte socioculturel.

Les malentendus et les ratés communicationnels sont des indices qui rappellent aux différents interlocuteurs que la question d’interculturalité n’est pas garantie et qu’elle est assez fragile. D’où l’importance de développer une « conscience d’interculturalité » parce que l’interculturalité devra être bien pensée et développée avec le temps. Ainsi, la réussite de l’enseignement interculturel dépend de deux agents essentiels : l’enseignant et l’apprenant lui-même.

L’enseignant, dont le rôle s’apparente plus à un médiateur, se trouve responsable de la création d’une ambiance de souplesse et de flexibilité lors de l’exécution des tâches linguistiques. Il est également responsable de la bonne description des éléments extérieurs à son propre système de références. Une part de la responsabilité repose à son tour sur l’apprenant lui-même. Il faut que l’apprenant s’habitue aussi à refuser de porter des préjugés personnels et communautaires et à relativiser ses connaissances sur l’autre. Cela s’effectue en admettant que tous les interlocuteurs n’agissent pas de la même façon parce qu’ils ne possèdent pas les mêmes références socioculturelles.

### 3. Vue d'ensemble des deux méthodes pédagogiques adoptées à l'UL et l'UIL

*Alter Ego* est une méthode pédagogique répartie sur les cinq niveaux langagiers tels qu'ils sont définis par le CECRL : A1, A2, B1, B2 et C1. Elle s'adresse à tous les publics adolescents et grands adultes pour couvrir une progression dans les objectifs, dite « en spirale », basée sur l'approche communicative et s'achevant sur une préparation aux examens reconnus par le CECRL, le DELF et le DALF. La méthode elle-même prétend assurer « un apprentissage axé sur l'interaction et l'interculturel » tel qu'il est dit à ce jour sur le site officiel de sa maison d'édition, Hachette FLE.

*Version Originale*, quant à elle, est une méthode pédagogique basée sur l'approche actionnelle qui s'adresse aux publics adultes. Elle est éditée par la Maison des Langues et couvre les quatre premiers niveaux langagiers, avec également des dossiers consacrés à la préparation aux examens de DELF et de DALF.

Dans les deux méthodes pédagogiques susmentionnées, les auteurs optent pour un modèle qu'ils reproduisent par la suite dans les autres niveaux. Les deux s'inscrivent dans le CECRL et préparent au niveau A1 du DELF.

#### 3.1. Alter Ego 1 (AE1)

Dans l'avant-propos, les auteurs mettent l'accent sur les principes de l'approche communicative qu'ils préconisent en insistant sur « *la place de l'apprenant* », le développement « *des savoir-faire et savoir-être indispensables à toute communication réussie* », et les « *situations authentiques* ». Chaque dossier est conçu de façon thématique et comporte trois leçons. La maquette est conçue soigneusement, de façon attractive et efficacement structurée. La méthode renferme 9 dossiers dont le premier intitulé dossier 0 constitue le tout premier contact avec la langue étrangère.

Dès le début, l'apprenant découvre la thématique grâce à une illustration avant d'attaquer les éléments restants qui figurent dans l'espace page. Les doubles pages comportent un grand nombre d'éléments linguistiques. La culture cible se manifeste doublement sous forme de rubrique intitulée « *point culture* » et « *rendez-vous alterculturels* » (dans les éditions postérieures appelées versions *Alter Ego* +). Les thèmes sont diversifiés et se centrent sur des éléments de la vie quotidienne offrant un aperçu sur la culture française en rapport direct avec les notions déjà abordées dans la leçon en cours. Elles jouent un rôle majoritairement informatif et offrent quelques fois une étude comparative avec la culture française. Il existe également une double page à la fin de chaque dossier intitulée « *carnet de voyage* » et constitue un moyen pour accéder à la culture cible, sachant qu'on y aborde le même thème déjà travaillé tout au long du dossier.

#### 3.2. Version Originale 1 (VO1)

Dans l'avant-propos, les auteurs déclarent se situer dans la lignée de la méthode *Rond-Point* et affirment le passage d'une centration sur l'agir communicationnel vers l'agir social, se plaçant ainsi dans la perspective de l'approche actionnelle. Le but principal est de participer à élaborer une culture commune d'enseignement/apprentissage en classe, c'est-à-dire inciter au partage d'un nombre de conceptions relatives à l'enseignement/apprentissage d'une langue étrangère. Toujours selon l'avant-propos, les concepteurs annoncent le passage d'une promotion de l'interculturel à celle du co-culturel, insistant une nouvelle fois sur la dimension sociale et le principe de partage dans le contexte pédagogique ainsi impliqué.

La méthode renferme 8 dossiers à entrée thématique, la maquette est très attirante et présente beaucoup de couleurs. Chaque deux unités sont suivies d'une double page d'entraînement à l'examen du DELF, suivie d'une double page intitulée « journal d'apprentissage » et constituant une grille d'autoévaluation où l'apprenant est invité lui-même à évaluer le degré de sa propre maîtrise des éléments linguistico-culturels développés tout au long de l'unité.

La méthode est bâtie sur une progression balisée où l'apprenant découvre la thématique grâce à une double page en grand format lui permettant de se familiariser tout d'abord avec différents aspects de la thématique abordée avant de passer aux tâches collectives assurant l'acquisition d'outils nécessaires à la réalisation de ces tâches. L'apprenant doit ensuite investir les structures linguistiques acquises dans d'autres tâches plus complexes et qui seront reprises dans une rubrique *Outils* à fonction de rappel et au rôle rassurant. Les différentes petites tâches réalisées s'inscrivent à la fin de l'unité dans le cadre d'une tâche finale mieux développée et plus exigeante.

Le premier dossier constitue le premier contact de l'apprenant avec la langue étrangère, son importance provient du fait qu'il met l'accent sur l'expérience de l'apprentissage d'une langue étrangère en elle-même. Les autres unités développent les différents aspects de la vie quotidienne en France et se concentrent sur les différents côtés de la vie des Français. La fin de chaque unité est signalée par la double page *Regards sur ...*, offrant plus d'informations sur un thème et favorisant la comparaison interculturelle.

#### 4. Analyse détaillée

Dans cette partie, nous allons entamer l'étude des deux méthodes pédagogiques en question en suivant tout d'abord l'aspect descriptif des éléments et des parties qui constituent chacune des méthodes avant d'interpréter l'utilité de ces constituants et leur apport à l'interculturalisme des méthodes. En effet, il existe plusieurs éléments qui permettent de montrer si les manuels contribuent à l'acquisition d'une compétence interculturelle.

Tout d'abord, il s'agit de chercher les sujets et les thèmes culturels qui sont traités dans la méthode. Cela veut dire qu'on cherchera à savoir si les aspects de la vie quotidienne du pays de la langue étrangère apparaissent dans la méthode et s'ils sont intéressants et pertinents pour l'apprenant.

Dans **AE1**, on étudiera tout d'abord dans la première unité le tutoiement et le vouvoiement (p.19), comment saluer et comment prendre congé, les indicatifs téléphoniques locaux en France (p. 24), TV5 monde (p. 26), et la francophonie (p. 27). Dans les unités suivantes, d'autres thèmes culturels sont abordés tels les arrondissements de Paris (p.47), les animaux préférés des Français (p.53), les pratiques sportives en France (p. 63), les horaires d'ouverture et de fermeture des magasins (p.67), les Français et la télévision (p. 69), les fêtes en France (pp.74-78), les DOM-TOM (pp. 102-103), la semaine du goût et les repas en France (pp.102-103), etc. Ces sujets sont abordés soit sous forme d'un encadré culturel, le *Point Culture*, soit en dossier intitulé *Carnet de voyage* situé en clôture de l'unité.

Dans **VO1**, l'ouverture de la première unité est suggestive de l'interculturalisme parce qu'elle porte sur l'apprentissage de la langue française (*Parlez-vous français*, pp. 10-11) avec une double page contenant des images relatives à la culture française : façade de pharmacie *Foch*, plaque

d'un café-restaurant avec *Croissants Chauds*, entrée/sortie de métro, café-tabac *le Parisien*, menu du jour avec la devise en euros, gare de Strasbourg, taxi parisien etc. Ensuite, on explique les règles de tutoiement et de vouvoiement (p. 15), puis apparaît un plan touristique sur le Midi de la France (p. 16) et d'autres documents relevant de la vie quotidienne des Français (p. 18) : horaires de bus, carte de visite d'un hôtel français, plan de ville, horaires de l'Office de tourisme, billet de train SNCF non composté. La double page intitulée *Regards sur ...* (pp. 21-22) traite également la francophonie et les autres pays francophones en clôture de l'unité. Dans les unités suivantes, d'autres thèmes apparaissent : la carte d'étudiant et la carte de séjour (pp. 22-23), des célébrités francophones (p. 24), les prénoms dans les pays francophones (pp. 32-33), des photos prises dans les rues parisiennes et le plan de la ville de Paris (pp. 38-39), la carte de la France, la couverture du magazine français *Vivre bien*, des photos de villes françaises, Nantes, Toulouse et Lyon (p. 40), trois quartiers de la ville de Marseille, photo panoramique du port de Marseille (p. 41), brochure d'offres d'une agence de voyage française (p. 42), photos de plusieurs sites de Montréal au Québec (p. 43), plan d'un centre-ville français typique (p. 44), plusieurs photos de différents lieux parisiens (p. 46), et les différents types de logements et d'appartements français (pp. 47-48), etc.

Un deuxième critère dans l'étude de l'interculturalité de la méthode est la présentation d'une grande variété de statuts sociaux, de sexes, d'âges, de cultures et de races. Par ailleurs, nous savons que toute culture possède des aspects très positifs et d'autres moins positifs. La méthode pédagogique se doit de présenter ces deux types d'aspects afin d'éviter toute idéalisation de la culture cible qui pourrait donc apparaître comme supérieure à celle de l'apprenant. Il s'agit donc de voir si l'on analyse des sujets traitant les problèmes d'immigration et de racisme chez les Français comme l'on traite d'autres sujets plus joyeux comme les fêtes et les loisirs. Il s'agit également de la recherche de stéréotypes dans la représentation des personnes. Nous tenterons donc de savoir si le célèbre trio cliché sur les Français fait son apparition dans les deux méthodes, à savoir le béret, la baguette, et le camembert.

Dans **VO1**, les images, les dialogues et les documents démontrent un éventail d'individus de différents sexes, cultures, races et statuts sociaux. Ainsi, dans la deuxième unité intitulée « Elle s'appelle Laura », nous avons affaire à différentes personnes résidentes en France (pp. 22-23) : un Français natif, Christian Brenot, une étudiante asiatique à l'université de Lyon, Jia Xiangru, un serveur dans un restaurant, Ahmed Moussaoul, d'origine marocaine, détenant un titre de séjour, un guide touristique français, Éric, possédant une carte d'identité française. À la page 24, on voit les photos de plusieurs célébrités francophones comme Céline Dion, Audrey Tautou, Anna Gavalda, Rachid Taha, Zep etc. Certes, les personnages ne sont pas les mêmes dans toutes les unités, il y a d'autres personnes de races différentes, de statuts sociaux différents et de nationalités différentes qui apparaissent dans les images (p. 28 par exemple). On aborde même explicitement dans la méthode les raisons derrière le choix de la France comme pays de résidence pour les étrangers (p. 25). À la page 28, nous trouvons une conversation qui se passe à titre d'exemple entre une secrétaire et trois étudiants étrangers à propos de cours du soir. À la page 31, nous trouvons une ample représentation de Laura Fidecci qui est une étudiante italienne. Ainsi, nous voyons une fourchette d'âge assez large tout au long de la méthode, et on peut dire que l'ensemble est assez représentatif de la réalité de la population actuelle de France. Les Français ne sont pas représentés de façon stéréotypée. Il y a même un document intitulé « *Les Français ont la réputation d'être des fins gourmets. Est-ce un mythe ou une réalité ?* » (p. 104) dans lequel le thème de stéréotypes et de clichés est abordé objectivement. **VO1** offre différents aspects de la culture française, ni survalo-



risés ni sous-valorisés. Lorsque l'on parle des villes françaises, on les évoque de façon neutre. Les sites touristiques de la ville de Paris sont également présentés sans particularités, les croissants sont évoqués sans la moindre attention. La double page culturelle de la première unité expose des données et des chiffres sur la francophonie dans le monde, balançant entre la France, la Suisse, le Canada et la Belgique de façon similaire (pp. 20-21).

La méthode **AE1** présente aux apprenants aussi des gens de statuts sociaux, d'âges et de sexes différents: étudiants, célébrités, différentes nationalités etc. (p. 54, p. 89). Dès les premières pages, nous trouvons des dessins ou des témoignages de personnes de différentes nationalités (p. 12, p. 20, p. 26) etc. La méthode aborde également la culture française de façon objective, sans idéalisation, allant même parfois jusqu'à révéler quelques aspects déplaisants de la vie des Français : répartition inéquitable des tâches ménagères entre hommes et femmes (p. 79). Toutefois, les apprenants sont interrogés sur les stéréotypes qu'ils connaissent sur les Français à la page 29 et sont même invités à en donner d'autres. À la page 162, dans une unité intitulée « vacances en France », nous avons affaire à l'attitude des Français envers les touristes et la difficulté qu'éprouvent les Français à apprendre l'anglais. L'attitude des touristes envers les Français est surtout présentée par une caricature, de façon stéréotypée comme le signale la page elle-même.

Dans ce qui suit, nous allons étudier si la culture de l'apprenant libanais occupe une place parmi les sujets culturels abordés dans les deux méthodes.

Comme la méthode **VO1** (et la quasi-totalité des méthodes de FLE dans le monde) est conçue pour un enseignement/apprentissage du FLE partout dans le monde et qu'elle est destinée à un usage international, la culture libanaise n'y est donc pas spécialement abordée. D'ailleurs, il y est souvent question d'activités comparatistes tout au long des unités, surtout à la fin où l'apprenant est invité à répondre à la question du genre : *À votre tour, présentez votre pays* (p. 20) ; *Choisissez quatre photos pour présenter la capitale de votre pays* (p. 21) ; *Et vous ? Pourquoi étudiez-vous le français ?* (p. 25) ; *Qu'est-ce qui vous surprend ?* (p. 27) ; *Et chez vous ? Quels sont les prénoms les plus à la mode ?* (p. 33) ; *décrire son quartier* (p. 46) etc. Ainsi, l'apprenant est souvent impliqué dans les activités à portée socioculturelle même si sa propre culture n'apparaît pas explicitement dans la méthode. Pourtant, il est constamment invité à trouver des liens de rapprochement avec sa culture en lui montrant que la culture française n'est pas très éloignée de la sienne, quoique différente, et sa propre culture est donc sollicitée à plusieurs reprises. Nous trouvons quand même une référence à la langue maternelle où l'on interroge les apprenants sur les situations culturelles dans leur langue : *Dans votre langue, comment imaginez-vous ces situations ?* (p. 15) ; *Pour parler entre vous, allez-vous utiliser le tu ou le vous ? Et pour parler à votre professeur ?* (p. 15) etc.

La méthode **AE1**, elle aussi, ne contient aucun thème relatif à la culture libanaise, ni à d'autres cultures. Même lorsque la méthode implique l'apprenant dans un travail de réflexion sur les aspects de sa propre culture, l'activité prend davantage une dimension personnelle que culturelle : *Vous êtes étudiant(e) à l'université René-Descartes. Vous répondez au message sur internet* (p. 21). À titre d'exemple, après avoir abordé les indicatifs téléphoniques dans les différentes villes françaises, l'activité proposée est du genre : *Échanger par groupes de quatre vos numéros de téléphone* (p. 25). Ainsi, le suivi culturel paraît dans ce cas insuffisant et nous ne voyons pas clairement l'utilité culturelle de ce genre d'exercices prétendant travailler la compétence culturelle.

La nature d'activités proposées pour l'apprentissage de la culture française est certainement à

étudier. Il faut en effet voir si elles mobilisent des connaissances culturelles, comme la production de textes de la culture cible selon la culture d'origine de l'apprenant ou la réflexion sur sa propre stratégie dans l'apprentissage du français.

Les apprenants découvrent la culture française par des activités d'écoute, des photos, des cartes et des textes variés dans la méthode **VO1**. Les activités portant sur ces documents mobilisent la compréhension globale et détaillée, soulignent les caractéristiques propres à la culture française avant de suggérer à l'apprenant l'adaptabilité de ces caractéristiques à la culture d'origine : *Et vous, avez-vous d'autres stratégies pour améliorer votre français ?* (p. 74).

Dans **AE1**, il existe vraiment très peu d'activités pareilles. Nous citons par exemple les deux activités suivantes : *Vous présentez les fêtes de votre pays à des Français* (p. 75) ; *Dans votre pays, quels sont les 5 sports les plus pratiqués d'après vous ?* (p.63). La quasi-totalité des activités proposées par la méthode se limite à des jeux de simulation où l'apprenant doit assumer le rôle qui lui est assigné et qui est directement en rapport avec la culture française, mais non pas la sienne : *Vous faites une inscription. Choisissez la situation : dans un club de sport, une bibliothèque, une école de musique... L'employé(e) pose les questions et complète un formulaire d'inscription* (p. 25) ; *Vous êtes en vacances, vous écrivez une carte postale à un(e) ami(e) français(e)* (p. 45).

Dans **VO1**, les apprenants sont amenés à discuter et à négocier le sens en donnant leurs opinions et en manifestant leurs attitudes à l'égard des sujets soulevés. On interroge les apprenants sur leur réaction : *Qu'est-ce qui vous surprend ?* (p. 27) Les autres unités proposent le même genre d'activités poussant les apprenants à réfléchir sur les éléments culturels français et à en fabriquer le sens. VO1 invite presque systématiquement l'apprenant à une attitude réflexive sur les faits culturels présentés par le biais de la question « *Et vous ?* » qui renvoie l'apprenant à des discussions interculturelles. Les apprenants sont vus comme représentants de leur propre culture. Ils sont invités à en parler, notamment dans les double-pages culturelles dans lesquelles la méthode, après avoir parlé d'un phénomène culturel français, invite régulièrement les apprenants à le comparer avec celui de leur culture.

Dans **AE1**, il existe plusieurs activités incitant les apprenants à manifester ouvertement leurs opinions. Nous citons à titre d'exemple : *Vous préparez une enquête pour mieux connaître les habitudes des Français sur l'un des sujets suivants...* (p. 75). Un autre exemple : *Comparez les coutumes de votre pays avec les coutumes françaises évoquées* (p. 165).

Finalement, nous recherchons les trois composantes de la compétence interculturelle dans les deux méthodes pour voir si cette compétence y est développée. En effet, la première composante, le savoir, est fortement présente tout au long des pages cultures de **VO1**, présentant d'amples informations sous forme de tableaux, cartes, graphiques et données chiffrées. La deuxième composante, le savoir-être, dont la méthode affleure, est également présente grâce aux implications récurrentes de l'apprenant dans les activités intitulées *Et vous ?* qui favorisent sa décentration. L'apprenant est en effet constamment invité à solliciter sa propre culture en établissant une comparaison objective entre sa culture et la culture française. Quant à la troisième composante, le savoir-faire, elle est plus ou moins manifestée uniquement à travers les jeux de rôles.

La méthode **AE1**, elle, renferme la première composante, le savoir, de façon suffisante grâce aux informations multiples sur les différents aspects de la vie quotidienne des Français. Le savoir-être

(également baptisé attitude), est présent aussi tout au long de la méthode dans les rubriques *Chez vous ?* qui la parsèment. Le savoir-faire est surtout traité chaque fois que l'on demande à l'apprenant d'appliquer les connaissances nouvellement acquises dans des activités de réinvestissement du savoir. À noter que dans cette méthode, il n'existe aucune suggestion de stratégies d'apprentissage qui peuvent guider les apprenants à maîtriser les malentendus interculturels, ni d'outils permettant l'évaluation de la compétence interculturelle.

## 5. Pour synthétiser

Sur le plan quantitatif, nous avons compté 254 activités dans l'ensemble de la méthode **VO1** dont 38 mobilisent suffisamment la compétence interculturelle, soit 15% de l'ensemble des activités. Dans la méthode **AE1**, sur 513 activités en somme, 46 activités uniquement favorisent la compétence interculturelle, soit 9% de l'ensemble des activités.

Sur le plan qualitatif, l'aspect des informations de la méthode **AE1** guide l'apprenant vers une vision globale de la culture française sans offrir davantage d'éléments culturels spécifiques. Ces éléments éparpillés tout au long de la méthode se limitent à de simples présentations de certains aspects sans fournir une image complète de la société française. Même dans les autres niveaux de la méthode, qui contiennent d'ailleurs davantage d'éléments culturels, nous ne témoignons pas d'activités qui investissent directement et simultanément les aspects de la culture française et de la culture d'origine de l'apprenant.

**VO1** possède une dynamique dans sa représentation qui engendre une dynamique dans le processus d'enseignement/apprentissage en jeu, surtout grâce au bain linguistico-culturel qui y est créé avec subtilité et sagesse. La méthode favorise beaucoup plus que d'autres les échanges en alternant travail individuel et collectif, coopératif et en groupes. La formation d'acteurs sociaux, finalité de la méthode, se trouve donc assumée non seulement par le biais des tâches réalisées collectivement au sein du groupe-classe mais surtout grâce aux échanges entre les apprenants à propos de ces tâches ou à d'autres sujets. Elle implique l'apprenant dans un jeu interculturel assez ludique et réel à la fois en réemployant les connaissances nouvellement acquises doublées de connaissances antérieures de l'apprenant sur sa propre culture dans une activité sociale significative. La culture n'y est pas représentée de façon figée et elle n'est surtout pas homogène avec une abondance d'activités orales permettant à l'apprenant de dépasser les préjugés et de s'éloigner de tout ethnocentrisme en montrant différents aspects, positifs et quelques fois moins positifs de la culture étrangère.

Les deux méthodes ne semblent pas équivalentes parce que chacune d'elles renvoie à un projet formatif différent et associé à un public différent quoique de même profil. Les différences majeures entre ces deux méthodes demeurent donc celles qui sont situées au niveau de la méthodologie, de sa vision de la culture étrangère et de sa conception de l'interculturalité.

Finalement, le choix de la méthode pédagogique devrait surtout respecter la tendance générale de l'établissement universitaire, mais à première analyse, il s'avère que la méthode *Version Originale* se situe davantage dans la sphère actuelle de la didactique des langues-cultures.

## Conclusion

L'évolution des méthodes pédagogiques se passe à un rythme démesuré. Aussi, les pédagogues et les académiciens ont à peine le temps de la suivre. Un grand nombre de méthodes existe sur le marché, dont la plupart ne vise malheureusement que le profit matériel. Chaque établissement devrait choisir celle qui correspond aux exigences de sa politique linguistique. Certains visent la communication en toute priorité, d'autres l'interculturel, certains même les connaissances littéraires livresques. Il est donc nécessaire de définir tout d'abord les objectifs recherchés pour décider du meilleur choix, en harmonie avec la politique et les exigences de l'établissement.

Dans la présente recherche, il était question de comparer l'aspect interculturel et sa manifestation dans l'enseignement du FLE dans deux grands établissements universitaires libanais. Nous avons relevé les moments forts et faibles de deux méthodes pédagogiques qui y sont adoptées. De façon générale, l'investissement de la culture dans les deux méthodes est intéressant quoiqu'il reste insuffisant. Nous aurions aimé que l'ouverture à l'interculturel puisse constituer un élément unificateur des cultures diverses mais il s'agit d'un projet très prometteur et exigeant. Peut-être un jour, les éléments qui séparent nos cultures puissent devenir les mêmes éléments de leur unification. Un rêve lointain probablement ou plus proche que nous ne le pensons...

## Bibliographie

- Abdallah-Pretceille, M. (2011). *L'éducation interculturelle*. Paris : PUF, 3e édition.
- Achab, D. (2009). L'approche interculturelle dans l'enseignement du français langue étrangère, in *Synergies - Algérie*, 8, 15 - 23.
- Beacco, J.-C. (2002). *Les dimensions culturelles de l'enseignement des langues*. Paris : Hachette.
- Coste, D. Moore, D. & Zarate, G. (1988). Compétence plurilingue et pluriculturelle, in *Le français dans le monde*, numéro spécial, Paris : Hachette/Edicef, 8 - 70.
- Courtillon, J. (1984). La notion de progression appliquée à l'enseignement de la civilisation, in *Le français dans le monde*, 188, Paris : Hachette-Larousse, 51- 56.
- Vingeliené, R. et Repeikate-Jermala Vičiené, D. (2013). L'interculturel dans l'enseignement du français langue étrangère et dans la formation des futurs traducteurs, dans *Studies about languages*, 23, 137 - 142.
- Virasolvit, J. (2013). Quel interculturel en classe de FLE? Analyse et propositions de scénarios, in *Synergies - Chine*, 8, 65 - 81.
- Zarate, G. (1993). *Représentations de l'étranger et didactique des langues*. Paris : Crédif-Hatier.

# Littérature numérique et transfert didactique

**Fatima DAMAJ**

Faculté de Pédagogie

Université Libanaise

## Résumé

Le troisième millénaire est marqué par une expansion effrénée d'internet à l'aune des réseaux sociaux comme Twitter et Facebook qui apparaissent. Leur développement foudroyant a modifié profondément notre rapport à l'espace et au temps, à la mémoire et à l'oubli, à l'autre et au monde.

Dans ce cyberspace labyrinthique, la littérature s'est frayé un chemin. Le croisement des deux mondes, numérique et littéraire, a suscité maintes réactions et ne cesse d'engendrer des controverses : consternations, résistances et rejet d'une part, reconversion, appropriation et intérêt d'autre part.

Mais, indépendamment de la posture qu'affichent les intellectuels alarmistes ou laudateurs vis-à-vis de ce médium, force est d'admettre que la littérature numérique est une réalité incontestable et que son embranchement au numérique a donné naissance à la floraison de nouvelles formes de littérarité et de poéticité. Ce recoupement de deux mondes a également pavé la voie à de nouvelles combinaisons et a fait émerger des pratiques et des postures inédites. C'est au cœur de ce prodigieux essor technologique, à la fois fascinant et mystérieux qu'émerge donc une littérature numérique appelée « littérature électronique », « littérature informatique » ou « cyberlittérature ». Comme son expansion et sa floraison sont relativement récentes, il s'avère particulièrement à propos de s'interroger sur les potentialités et les enjeux de son transfert didactique. La problématique qui se pose donc avec acuité s'énonce en ces termes : comment implanter la littérature numérique dans les classes de langue et quels sont les enjeux d'une telle intégration ?

Partant de cette interrogation, notre réflexion qui s'inscrit dans le champ didactique, s'articulera autour de deux axes majeurs. Le premier est essentiellement expositif. Il tentera de définir la littérature numérique, son fondement ainsi que son évolution. Le second axe envisagera l'intérêt, et les potentialités de l'insertion de cette littérature dans les curricula scolaires. Il proposera également une exploitation de la littérature numérique au secondaire. Au terme de ce travail, nous insisterons sur l'articulation de la culture littéraire et de la littérature numérique qui devrait ainsi être pensée, non comme une rupture épistémologique mais comme un continuum. Ce jumelage mettra sur la construction d'un nouvel humanisme et par conséquent d'une nouvelle identité culturelle et littéraire.

**Mots clés :** littérature numérique, hypertexte, didactisation.

## Abstract

Along with the powerful development of the internet and social media outlets, our relationship with time and space, with memory and amnesia, and with the other and life have all radically changed. In this labyrinth of cyberspace, we find a burgeoning literature coined "digital literature". As per its recency and numerous types, we find it worthy to consider the option to find a place for it in the lebanese curriculum for the french language.

This article is composed of two parts: the former defines and identifies digital literature and its central types, the latter studies the possibilities behind its inclusion in the lebanese curriculum.

**Keywords:** Digital literature, french didactics.

## ملخص

مع التطور المدوي للإنترنت ولوسائل التواصل الاجتماعي، تغيرت علاقتنا مع الزمان والمكان والذاكرة والنسيان والآخر والحياة.

في هذا العالم العنكبوتي استطاع الأدب أن يجد له مكاناً ومكانة وأصبح ما يعرف بالأدب الرقمي واقعاً يحثنا على إعادة التفكير في أدبية النص.

وبما أن ظهوره حديث وأنواعه متعددة، رأينا أنه من المجدي التفكير في الأسباب التربوية لإدخاله في مناهج اللغة الفرنسية في لبنان إن لم يكن ثمة عائق لذلك.

تضمن هذا المقال قسمين: عرض لتعريف الأدب الرقمي وتحديد أبرز أنواعه، ثم دراسة أسباب إدخاله في المنهج وإمكانية ذلك.

**كلمات مفتاحية:** إنترنت، وسائل التواصل الاجتماعي، العالم العنكبوتي، الأدب الرقمي، مناهج اللغة الفرنسية.

## Introduction

Le développement foudroyant d'internet à l'aune des réseaux sociaux a modifié profondément notre rapport à l'espace et au temps, à la mémoire et à l'oubli, à l'autre et au monde. Nous vivons actuellement dans un « présent infini » comme l'exprime Annie Ernaux dans *Les Années* :

*La recherche du temps perdu passait par le web. Les archives et toutes les choses anciennes qu'on n'imaginait même pas pouvoir retrouver un jour nous arrivaient sans délai. La mémoire était devenue inépuisable, mais la profondeur du temps [...] avait disparu. On était dans un présent infini. (Ernaux, 2008, p.233).*

Dans ce cyberespace labyrinthique, aux fenêtres sans rideaux, ouvertes à l'infini, la littérature s'est frayé un chemin. Le croisement des deux mondes, numérique et littéraire, a suscité maintes réactions et ne cesse d'engendrer des controverses : consternations, résistances et rejet d'une part, reconversion, appropriation et intérêt d'autre part. En effet, certains écrivains, penseurs et chercheurs trouvent que ce paysage numérique est source d'« une inquiétante extase » qui ris-

querait d'anéantir l'homme ou d'entraver la sphère de l'interpersonnel. L'exemple d'Andrew Sullivan est assez parlant à cet égard. Dans son texte au titre révélateur « *I used to be a human being* », ce pionnier dans l'univers du blogue raconte sa « convalescence existentielle » après quinze ans d'enlèvement dans le monde virtuel. D'un autre côté, pour certains auteurs et artistes, comme Boris Vian et Chevillard, ce jardin numérique aux sentiers qui bifurquent est un lieu de rencontre, d'échange, de création et de liberté.

Mais, indépendamment de la posture qu'affichent les intellectuels alarmistes ou laudateurs vis-à-vis de ce médium, force est d'admettre que la littérature numérique est une réalité incontestable et que l'embranchement du littéraire au numérique a donné naissance à la floraison de nouvelles formes de littérarité et de poéticité. Ce recoupement de deux mondes a également pavé la voie à de nouvelles combinaisons et a fait émerger des pratiques et des postures inédites. Désormais, les sociétés sont appelées à « *La grande conversion numérique* » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Milad Doueïhi (2008).

C'est au cœur de ce prodigieux essor technologique, à la fois fascinant et mystérieux qu'émerge donc une littérature numérique appelée « littérature électronique », « littérature informatique » ou « cyberlittérature ». Comme son expansion et sa floraison sont relativement récentes, il est pertinent de s'interroger sur sa place dans l'enseignement et particulièrement dans les curricula. A la veille d'une refonte espérée et ardemment attendue des programmes au Liban, notamment celui de la langue et de la littérature française, il s'avère particulièrement opportun d'envisager les potentialités et les enjeux de son transfert didactique d'autant plus que depuis la pandémie du Covid-19, le secteur public- au même titre que certains établissements du privé- recourt à la plateforme Teams dans l'enseignement à distance. La problématique qui se pose donc avec acuité s'énonce en ces termes : pourquoi implanter la littérature numérique dans le curriculum libanais et quels sont les enjeux d'une telle intégration ?

Partant de cette interrogation, notre réflexion qui s'inscrit dans le champ didactique, s'articulera autour de deux axes majeurs. Le premier est essentiellement expositif. Il tentera de définir la littérature numérique et de recenser ses genres. Dans le second axe, nous présenterons dans un premier temps le contexte éducatif libanais, notamment la place de la littérature dans les curricula. Partant, nous étudierons l'intérêt, et les potentialités de l'insertion de cette littérature dans le curriculum de français. Nous proposerons également une exploitation de la littérature numérique en classe de seconde. Au terme de ce travail, nous insisterons sur l'articulation de la culture littéraire et de la littérature numérique qui devrait ainsi être pensée, non comme une rupture épistémologique mais comme un continuum.

## **1. La littérature numérique, définition et genres**

Bien que la littérature soit pour une bonne partie de son histoire et de son expansion géographique orale, l'imprimerie de Gutenberg en 1465 l'a figée dans l'écrit. Depuis, le livre et la littérature sont devenus homothétiques. Et pour longtemps, il nous était inconcevable de penser la littérature sans ce médium ou avec un autre médium. Or, en raison de la vitesse du progrès médiatique et du succès foudroyant des réseaux sociaux et d'Internet, la littérature a vite basculé dans le numérique. Ce qui représentait des « fictions » il y a quelques décennies s'est mué en réalité : *Le Livre de Sable* et la bibliothèque borgésiennes, le robot-poète de Boris Vian, pour ne citer que

deux exemples illustrant notre propos, se sont vus comme actualisés. Ainsi, la fixité matérielle du texte est remise en question ; le texte n'est plus définitif et immuable, il n'est plus cet « objet fermé d'un tissage de langue voulu » (Balpe, 2002), il est devenu mobile et variant. « Fatigu[ée] du papier », (Frédéric Develay, 1987) la littérature se libère de son support-fardeau, respire sur les réseaux et vibre partout. Jour après jour, elle s'enrichit en s'ouvrant à une infinité de perspectives et à de nouvelles manières de dire et de signifier.

## 1.1 Définition par distinction

Parlant de littérature numérique, il serait pertinent de faire un aperçu sur la terminologie qui reste jusqu'à présent épineuse : les nominations « littérature(s) numérique(s) », numérisée, électronique ou cyberlittérature, recouvrent-elles une même réalité et renvoient-elles à des dénominations similaires ? Dans ce qui suit, nous définirons la littérature numérique en la distinguant de la littérature numérisée et en explicitant la tension qui existe entre le support et la littérarité.

### 1.1.1 Littérature numérique et littérature numérisée

D'abord, prenons acte de ce qui présente actuellement un consensus. En effet, la critique s'entend pour distinguer deux formes de littérature sur un support numérique :

- La littérature numérisée qui regroupe l'ensemble des créations publiées en version papier et téléchargées ou disponibles sur une tablette, un portable, un téléphone ou une liseuse. Elle présente également les textes publiés sur des sites et qui sont imprimables. D'ailleurs, certains organismes ou institutions comme la Bibliothèque nationale de France avec le projet Gallica, la nouvelle bibliothèque d'Alexandrie et Google, se sont appliqués à numériser des livres existants. En effet, la conjonction de deux innovations techniques, à savoir l'informatique et l'Internet a donné naissance au début des années 2000 au « livre numérisé », aussi appelé « e-book ». Bien que les postures de publications et l'instrumentation soient différentes (présence des liens hypertextes, illustrations sophistiquées), la nature du texte et sa signification ne sont pas foncièrement altérées.
- La littérature numérique, elle, date de plus de soixante ans et a connu un essor dans les années 90. Elle s'inscrit dans la généalogie des écritures combinatoires, fragmentaires et à contraintes (S. Bouchardon, 2009). Selon Philippe Bootz, « Dans sa forme la plus commune, le terme "littérature numérique" désigne toute forme narrative ou poétique qui utilise les caractéristiques spécifiques d'un dispositif informatique » (Bootz, 2011, p.213). C'est une littérature conçue par et pour ce medium, une littérature « *born digital* » comme le dit Katherine Hayles (Hayles, 2008). Dans leurs œuvres littéraires numériques, les écrivains s'efforcent d'exploiter les caractéristiques et les potentialités que leur offre ce support : citons entre autres la dimension multimédia, l'animation textuelle et l'interactivité. Les propriétés qui lui sont spécifiques sont essentiellement l'algorithmique, la générativité, la calculabilité, le codage numérique et l'ubiquité (Bootz, 2011).

### 1.1.2 Littératures numériques et tensions

Vu la diversité et la pluralité des formes envisagées, Bootz préfère parler « des littératures numériques ». Dans la même lignée, Serge Bouchardon accorde une importance au dispositif et



considère que l'esthétique de la matérialité de cette littérature naît du travail de l'auteur sur le support numérique comme partie intrinsèque de la création littéraire. En ce sens, il postule que la littérature numérique est une littérature ancrée dans un médium informatique et qui met volontairement l'accent sur son dispositif technique. Plus loin, dans un ouvrage paru en 2014, il propose une autre définition de la littérature numérique qui complète la précédente mais qui s'énonce en termes de tension entre le numérique et la création littéraire : il considère que la littérature numérique est « l'ensemble de créations qui mettent en tension littérarité et spécificités du support numérique ». (Bouchardon, 2014, p.75) Nous pouvons l'aborder soit à partir du numérique (en distinguant la littérature numérique de la littérature), soit à partir de la littérature, en distinguant la littérature numérique des arts numériques. Hâtons-nous de préciser que la tension n'est pas à entendre en termes d'opposition ou de conflits mais plutôt en termes d'interaction. Au terme de cet exposé du cadre définitionnel, nous tenons à préciser que ce survol est loin d'être exhaustif. Les réflexions sur ce qu'est la littérature numérique sont assez prolifiques ; pour ne citer que quelques chercheurs, nous pensons aux travaux réalisés par Katherine Hayles et Espen J. Aarseth dans le monde anglophone et à ceux d'Alexandre Gefen et Alexandra Saemmer dans le monde francophone. La littérature numérique semble versatile, et il est difficile de la cerner en quelques pages.

Enfin, gardons à l'esprit cette citation de Jean Clément qui résume, nous semble-t-il, le mieux les enjeux de taille et que Bouchardon nous donne à voir dans « Déprise » :

*En passant du papier au numérique, [la littérature numérique] oblige à reconsidérer la question de son support, à tenir compte de son dispositif de réception. Le texte n'est plus séparable de son environnement technique, il est contaminé par les médias avec lesquels il partage son espace, il n'est plus que le résultat, la partie visible d'un ensemble de programmes et de processus. La littérature numérique détrône le texte de sa place centrale et, à la limite, est tentée de s'en débarrasser. (Clément, 2013, p.17)*

## 1.2 Les genres ou les tendances de littérature numérique

Pour un champ en émergence comme celui du numérique, les contours clairs font souvent défaut. Mais pour la commodité du travail de recherche et sa structuration, les théoriciens ont proposé une classification de ces « tendances ». Conscients que les œuvres numériques pourraient relever de plusieurs genres, ils ont essayé dans leur classement de rendre compte de leur visée dominante.

Bootz par exemple, distingue deux ensembles : le premier met en avant la lecture du texte à l'écran et le second s'intéresse davantage sur le rôle du dispositif de communication. Dans le premier groupe, figurent le récit hypertextuel (*Apparitions inquiétantes, le non roman* de Lucie de Boutiny), la littérature générative et la poésie animée (*For all seasons*). Dans le second ensemble, apparaissent les œuvres collectives ou collaboratives (*Le Général Instin*), et les œuvres centrées sur le programme (*Haïkus* de Germaine Proust).

De son côté, Jean Clément définit trois caractéristiques majeures relatives à l'écriture numérique à savoir « le mode d'affichage » (c'est-à-dire l'écran de l'ordinateur, qui « peut accueillir des mises en page et des choix typographiques modifiables à vue » (2001), « le caractère programmable des

textes » et l'interactivité. Les trois « genres » qui correspondraient à ces caractéristiques sont la littérature générative, la poésie animée et le récit hypertextuel.

En dernier lieu, dans son ouvrage *La Valeur heuristique de la littérature numérique* (2014), Serge Bouchardon propose une distinction en trois temps qui regroupe les récits hypertextuels et algorithmiques, les récits cinétiques et les récits collectifs et participatifs. Nous nous bornerons à les présenter succinctement.

### **1.2.1 Le récit hypertextuel et algorithmique**

C'est un récit algorithmique qui a une dimension narrative et qui fonctionne par l'intermédiaire d'un programme. Le lecteur clique sur un lien et accède à un nouvel élément de contenu. Pour Clément « L'hypertexte [...] est d'abord apparu comme une tentative de déconstruction du texte, comme une libération des contraintes et des artifices de la rhétorique classique subordonnée à la linéarité du discours » (Clément, 2003, p.90). Or, pour Bouchardon, il y a eu progressivement un déplacement d'intérêts : les auteurs se sont plus attachés aux possibilités qu'offre le numérique qu'à son caractère non-linéaire. Ils ont expérimenté la dimension multimédia et la dimension interactive du médium qui permettait au lecteur de manipuler un contenu voire de produire un texte et l'insérer dans le récit. C'est pourquoi les récits hypertextuels s'avèrent de plus en plus rares au profit des récits interactifs qui gagnent du terrain.

### **1.2.2 Les récits cinétiques ou animés**

Ils désignent des réalisations qui relèvent du multimédia et de la mise en mouvement. Comme le précise Bouchardon, ces récits « exploitent conjointement dimension temporelle et dimension multimédia » (Bouchardon, 2008, p.83). En d'autres termes, les constituants linguistiques du texte (mots, phrases, lettres) subissent des transformations temporelles et spatiales à l'écran. Comme exemple, nous pensons au récit *Tramway* d'Alexandra Saemmer : l'auteur relate les souvenirs de son enfance un an après la mort de son père. Le texte défile et forme une bande passante. Parfois, il surgit dans des fenêtres que le lecteur peut ouvrir, fermer ou déplacer à son gré.

### **1.2.3 Les récits collectifs et participatifs**

Le dernier ensemble représente les récits collaboratifs et participatifs. Dans cette catégorie, Bouchardon met en exergue l'interactivité et la co-création effective des œuvres. Ces formes de récits apparaissent sur des plates-formes de blogs et de wikis ainsi que sur les réseaux sociaux comme Facebook et Twitter. Notons à titre illustratif que l'espace multimédia Rurart a lancé une expérience de « récit participatif Facebook ».

En somme, la typologie des genres numériques exposée montre que les multiples discours s'entrecroisent dans le paysage numérique et que leurs frontières ne sont pas nettes. Certaines formes sont inspirées des genres traditionnels et d'autres représentent de nouveaux genres qui n'ont pas d'équivalent sur un support papier ou oral.

Après cet exposé rapide, intéressons-nous dans ce qui suit aux intérêts, possibilités et enjeux du transfert didactique de la littérature numérique dans l'enseignement de la langue française au Liban.

## 2. Intérêts, implantation et enjeux de la littérature numérique

A défaut de cerner toutes les facettes du sujet, nous n'aborderons pas les vertus du numérique suite à son avènement dans le monde éducatif ni la reconfiguration de l'école comme institution. Notre réflexion portera essentiellement sur l'intérêt d'intégrer la littérature numérique dans l'enseignement de la lecture et de l'écriture dans le cycle secondaire au Liban. Nous proposerons par la suite un exemple de sa didactisation et nous nous attacherons enfin à cerner certains défis relatifs à ce transfert. Mais il est impérieux d'aborder au préalable la place actuelle de la littérature dans le curriculum libanais. L'approche ne prendra sens que si l'on part du contexte éducatif et culturel dans lequel évolue l'apprenant libanais.

### 2.1 Place de la littérature dans le programme libanais

La restructuration des programmes vers la fin des années 90 a vu le jour en 1997. En didactique des langues, son objectif était de repenser l'enseignement en fonction des nouveaux besoins de l'apprenant compte tenu des nouvelles approches éducatives, notamment l'approche communicative. Consciente de l'impuissance des anciens programmes à accompagner la marche du progrès scientifique et technologique, la refonte des curricula avait pour ambition de développer les compétences fondamentales de la communication linguistique. Elle aspirait également à développer l'esprit scientifique et critique de l'apprenant et à le familiariser avec les technologies conçues désormais comme un auxiliaire pédagogique.

Pour concrétiser ce projet, les auteurs ont conçus des livres scolaires nationaux qui répondent aux compétences et aux finalités prescrites dans les curricula. Ils ont également élaboré, en complémentarité, un dispositif pédagogique audiovisuel et sonore.

L'entrée adoptée dans tous les cycles est particulièrement une entrée thématique. Dans le cycle primaire comme dans le cycle complémentaire, l'apprenant est confronté à une variété de supports écrits : extraits d'un magazine, d'un documentaire, d'une encyclopédie, d'un conte ou d'un roman... Mais il n'est pas exposé à des textes littéraires au vrai sens du terme : en d'autres termes, même si dans le livre scolaire national figurent certains extraits de grands auteurs, la dimension littéraire du texte (inscrite dans un contexte historique, dans un courant littéraire selon des époques ...) n'est exploité ni dans le manuel ni en classe. Les textes sont essentiellement travaillés en rapport avec le thème et dans une optique essentiellement typologique. Notons au passage qu'au primaire, le curriculum ne stipule pas qu'il y a une œuvre intégrale à travailler au cours de l'année comme c'est le cas dans les deux autres cycles, mais il insiste à ce que l'enseignant apprenne à l'élève à lire et qu'il lui communique le goût de la lecture (1998, p.52). Cet objectif terminal, à la fin du cycle 2 est repris à la fin du cycle complémentaire : « Comprendre un texte, c'est pouvoir en construire activement le sens. L'objectif final [est] de permettre à l'apprenant d'avoir accès à des textes divers et de lui donner le goût de lire » (1998, p.92). Plus loin, parlant de l'œuvre intégrale dans ce cycle, le curriculum précise que « le goût de lire est l'une des gageures principales de l'enseignement de base. Il s'agit de stimuler l'envie de l'apprenant pour l'aider à nourrir son imagination, à intérioriser son besoin de lire et à s'investir dans la lecture ». (1998, 99) Bien que datant de 1997, il nous semble que l'accent est mis sur la participation dynamique de l'apprenant (« activement » et « s'investir »), un concept clé de la littérature numérique. Malheureusement, les œuvres intégrales qui étaient supposées être travaillées en classe à raison d'une période toute les deux semaines ont été allégées en 2016.

Dans le secondaire, la littérature prend sa place : le titre du manuel national de la classe de seconde est à cet égard assez significatif : *De la langue à la littérature*. En effet, dans l'avant-propos de ce manuel, les auteurs affichent leur souci de faire acquérir à l'apprenant une culture littéraire et artistique. En effet, les élèves font la connaissance de deux courants littéraires à savoir le romantisme et le réalisme : l'ordre des thèmes proposés obéit à un cadrage littéraire. En d'autres termes, les quatre premiers thèmes (la nature, la femme, le voyage et le moi et l'autre) se rattachent au romantisme, et les sous-thèmes tentent de dessiner les principaux traits de ce courant littéraire. De son côté, l'une des œuvres intégrales retenue pour cette classe - *La parure* - est une occasion de découvrir le « réalisme » et d'approfondir certaines notions narratologiques comme le point de vue et le tempo narratif. De même, pour les textes littéraires, ils sont tous introduits par une note biographique, une présentation de l'œuvre en question permettant de situer le texte dans son contexte et un choix de certaines illustrations qui donnent un autre éclairage sur l'auteur. Bref, les auteurs de ce livre considèrent que pour apprendre une langue et une littérature étrangères, il est impérieux de :

- Fournir un ensemble de textes littéraires [...]
- Varier les supports iconographiques et audiovisuels pour initier l'élève à la lecture de l'image fixe et mobile et l'ouvrir, ainsi, à ce monde du son et de l'image
- Proposer la lecture méthodique d'œuvres intégrales pour donner à l'élève le goût et la curiosité de lire.

Remarquons que la littérature numérique telle qu'elle est définie supra (dimension multimédia, fixité/mobilité de l'image...) semble satisfaire à tous ces impératifs. Mieux encore, elle permet de les travailler comme un tout englobant. Du coup, quel est l'apport de l'introduction de la littérature numérique dans une progression séquentielle ?

## 2.2 Intérêt d'un transfert didactique de la littérature numérisée et numérique

Si l'on cherche à investir dans l'avenir, la réforme des curricula libanais visera à prendre en ligne de compte le profil des apprenants du XXI<sup>ème</sup> siècle, ces « digital natives ». De même, les instances, politiques et pédagogiques, seront appelées à répondre aux recommandations pointées par PISA en vue de remédier aux difficultés dans la maîtrise de la lecture-écriture<sup>1</sup> en français. Il nous semble que l'intégration progressive de la littérature numérique dans les curricula libanais de français pourrait pallier ces difficultés en favorisant le développement des compétences du XXI<sup>ème</sup> siècle comme la créativité, la collaboration et la pensée critique. Dans la même lignée, nous pensons au rapport final du Dispositif National d'Evaluation (DNE). En effet, entre 2013-2016, l'enseignement du français a joui d'un intérêt remarquable. Dans le cadre du partenariat entre le ministère de l'Education, le CRDP, l'OIF, le Fonds de Solidarité Prioritaire et l'Institut Français au Liban, le DNE a entrepris une enquête couvrant tout le territoire libanais afin de « s'enquérir de l'efficacité du système éducatif national auprès du public concerné, à savoir les apprenants, les éducateurs et les directeurs » et « disposer de données fiables sur le fonctionnement de l'école

---

1 Les tests administrés par PISA en 2015 et 2018 au Liban montrent qu'au niveau de la compréhension de l'écrit, les résultats obtenus sont drastiquement inférieurs à la moyenne. Les résultats se trouvent sur le site suivant : [https://www.oecd.org/pisa/PISA2018%20\\_Resum%C3%A9s\\_I-II-III.pdf](https://www.oecd.org/pisa/PISA2018%20_Resum%C3%A9s_I-II-III.pdf). Dernière consultation le 20 septembre 2020.

et sur les résultats des élèves au Liban. »<sup>2</sup>

Les résultats obtenus ont confirmé d'une manière scientifique la très faible efficacité de l'apprentissage du français dans l'enseignement de base : bien que le nombre d'heures consacrées à l'enseignement du français (2700 heures au total pour les trois cycles) et en français soit assez élevé, les élèves des deux secteurs, public et privé n'ont pas le seuil requis pour l'acquisition effective du français.

La sonnette d'alarme fut alors déclenchée et parmi les recommandations proposées dans le rapport diffusé en février 2016, la création d'un « espace d'activités significatives pour les apprenants dans un environnement sociolinguistique favorable ». Il est donc recommandé de « ne pas limiter l'enseignement au dispositif enseignant/classe, mais de compléter celui-ci par des activités dont les apprenants seront les acteurs. »

Partant, il nous semble que la littérature numérique favorise un meilleur accès aux supports textuels dans la mesure où l'apprenant réussit à confronter plusieurs modalités : en passant de la linéarité au cyclique, de l'individuel au collectif, de la réception à la collaboration, le récepteur est promu au rang d'acteur.

De surcroît, l'intelligence de l'apprenant est vivement interpellée non seulement sur le plan épistémologique mais aussi et surtout sur le plan cognitif. Partant, cette littérature fait appel au raisonnement critique, sans lequel la lecture demeurerait une activité coupée de toute interaction et de tout rapport interpersonnel. Il est incontesté que la visualisation des œuvres numériques, par l'entremise des graphiques, des illustrations, de l'animation, occupe une place privilégiée susceptible de gagner l'adhésion du destinataire. Ce dernier dispose d'une palette de trajectoires l'habilitant à traiter simultanément diverses formes et manifestations de la pensée. Il est important de rappeler que l'un des intérêts majeurs de la littérature numérique réside dans sa capacité de dévoiler un monde en mutation, exposé de toute part au bouleversement des valeurs et à la remise en question des normes qui sévissaient naguère.

### 2.3 Implantation de la littérature numérique au secondaire

L'intérêt porté aux œuvres numériques rejoint la nécessité d'échafauder une approche pédagogique consciente des spécificités de ces écrits. Si nous optons pour le cycle secondaire, c'est en raison de la disposition des apprenants susceptibles d'apprécier et de cerner les différentes typologies et taxinomies inhérentes à des corpus variés. En partant de ce constat, il faudrait se pencher sur la question de la littérature numérique ainsi que sur celle de son implantation didactique avec discernement. Cette qualité semble requise vu l'aspect disparate et souvent peu fiable d'œuvres numériques sillonnant la toile. Il incombe alors à l'enseignant d'opérer un choix judicieux et sélectif des écrits dont il envisage l'exploitation en contexte scolaire. En vue d'illustrer ce propos, un corpus sera retenu dans le cadre de cette étude : le site « diafragma » met à la disposition des lecteurs les carnets de Seb Menard, textes nés à l'issue de la proposition de François Bon intitulée « W. avec étoilement ». L'œuvre envisagée présente une rhétorique de l'oralité partagée par la

---

2 « Vers de nouvelles perspectives pour l'enseignement du français au Liban », rapport final du DNE publié en février 2016 et disponible en ligne à l'adresse : [https://www.academia.edu/36040035/Rapport\\_DNE\\_Liban\\_Evaluation\\_nationale\\_des\\_comp%C3%A9tences\\_des\\_%C3%A9l%C3%A8ves\\_en\\_fran%C3%A7ais](https://www.academia.edu/36040035/Rapport_DNE_Liban_Evaluation_nationale_des_comp%C3%A9tences_des_%C3%A9l%C3%A8ves_en_fran%C3%A7ais), consulté le 20 octobre 2020.

quasi-totalité de la littérature sur écran. Une série de textes constitue le corpus et se prête à une lecture plurielle sachant que les hyperliens assurent une transition incessante entre un texte et un autre<sup>3</sup>. De plus, l'écriture fragmentaire et réticulaire nous conforte dans la conviction que l'exploitation de ce genre d'écriture numérique en classe de langue devrait questionner la rhétorique numérique, point d'ancrage propice à un véritable approfondissement des textes.

La place impartie à la rhétorique découle d'un souci de doter l'apprenant d'un outillage qui l'amènera à comprendre et à analyser des écrits régis par des critères de reconnaissance communément partagés. Dans le but de circonscrire le champ réservé à cette rhétorique du numérique, l'enseignant est invité à mettre en place un dispositif de sensibilisation aux paramètres que nous présenterons brièvement ci-dessous :

- La navigation interne et les possibles textuels : le parcours de l'œuvre numérique invite à effectuer un choix à partir d'hyperliens ou d'animations en présence ; sur ce, l'œuvre s'apparente à une pluralité de lectures (un fragment est souvent doublé de plusieurs versions : « avec le sac sur le dos », « tu manges ton riz dans une gamelle » sont des fragments à versions multiples).
- Les horizons d'attente (les figurations) et la participation du lecteur/modérateur : le lecteur est invité à manipuler le texte affiché, il doit physiquement cliquer sur sa souris, activer un hyperlien d'où une « implication corporelle du lecteur dans le texte numérique » (Saemmer, 2015, p. 28).
- Les formes-modèles de la page-écran : ces formes diffèrent en fonction du type et du genre auxquels s'apparente le texte affiché sur écran. Le corpus retenu comporte des fragments narratifs et descriptifs et se trouvent associés à un genre bien précis, celui du carnet de voyage.
- Les simulacres de référents : sachant qu'une œuvre numérique met à la disposition du lecteur des mots qui pourraient devenir la chose, le simulacre est fortement présent dans les extraits. Ainsi, dans *Avec le soleil en arrière-plan*, si le lecteur choisit d'appuyer sur l'hyperlien « on a appuyé sur le déclencheur », une photo s'affichera comme s'il avait lui-même pris la photo.

Ainsi, la sensibilisation est une phase primordiale au cours de laquelle l'enseignant mobilise ses ressources dans le but de familiariser l'apprenant avec l'écriture numérique. Il est essentiel que l'apprenant soit confronté aux paramètres signalés supra afin qu'il porte un regard averti sur les œuvres auxquelles il a affaire.

Suite à une manipulation de l'œuvre numérique, l'apprenant est invité à comprendre les fragments qu'il aura choisis. En effet, la phase de compréhension est déterminée par la typologie tex-

---

3 Les hyperliens se présentent sous forme de titres renvoyant à l'extrait que le lecteur choisit de parcourir ; nous en citons :

- A Jérusalem tu n'as rien compris
- Le mini-bus jaune quitte le camp et c'est la nuit
- Sur la petite place en haut tu montes dans le mini-bus jaune
- Avec le sac sur le dos
- C'était le matin
- Elle t'avait offert ce bouquin et tu l'avais lu très très vite

tuelle ainsi que par la situation d'énonciation adoptée dans ces passages [l'interpellation du lecteur domine tous les extraits]. Certes, la compréhension des fragments ne diffère point des textes en version papier ; cependant, l'immersion du lecteur dans l'histoire racontée s'avère un critère différenciateur inhérent au texte numérique. Dans cette mesure, les figures de la lecture de ces textes narratifs sont générées en grande partie par des unités sémiotiques de manipulation. Ces unités sont placées au centre du processus de compréhension puisque le lecteur participe au cours événementiel comme il prend part à la construction de l'univers sémiotique (choix des personnages, des objets, des péripéties...). En dépit d'une couleur locale constante qui marque les différents fragments, le lecteur parvient à apposer son empreinte aux récits. Au cours de la phase de compréhension, l'enseignant veillera à rattacher le fragment au réseau hypertextuel dont il découle : en associant le « texte géniteur » aux textes reliés ou corrélés, l'apprenant bénéficie d'une vision d'ensemble de l'œuvre ; cette vision est piégée dans *Ramallah les étoiles* par une narration éclatée, appuyée par la labilité du texte numérique.

Après avoir présenté succinctement les étapes constitutives de l'exploitation du corpus numérique en classe de langue, il semble impératif de cerner la rhétorique caractéristique des textes en question. En réalité, la littérature numérique semble présenter des procédés particuliers et récurrents : l'analyse de l'écriture de Ménard tentera de déduire les particularités de cette littérature. Selon toute vraisemblance, le texte se transforme en « réseau textuel proliférant » (Jacob, 2014, p. 128) au style électrique, réticulaire et lapidaire. Dans le but de déduire les caractéristiques de ce style, il importe de traiter la dimension rhétorique en fonction des figures et des procédés frappants par leur récursivité dans l'ensemble des fragments constitutifs de l'œuvre. En confrontant les lectures plurielles de *Ramallah les étoiles*, le groupe classe pourra remarquer la prévalence de l'oralité reposant sur l'épanorthose, la parataxe, la répétition et le parallélisme de construction : « C'était parce qu'il fait chaud- il fait chaud à Ramallah et pourtant tous ils disent qu'il fait frais- ils ont des baraques à Ramallah parce qu'il fait frais parce que c'est déjà les montagnes » [C'était les nuits] et « Il n'y avait pas de carrefour tu dis vraiment n'importe quoi la jeep était là sur le bitume on la voyait de loin et les drapeaux dans le ciel » [une jeep à un carrefour]. Analyser la rhétorique de l'oralité revient donc à apprécier l'écriture de l'immédiateté, de l'instantané, du fragment échappant à la densité. Aux antipodes des « surfaces militairement rangées de l'écrit » (de Certeau, 1980, p. 287) qui prévalaient dans le support papier, le texte numérique privilégie une écriture versée dans l'oralité.

Le questionnement de la rhétorique numérique occasionne également une interprétation de la portée de cette écriture. L'enseignant veillera à intégrer une dimension culturelle en comparant le carnet de voyage de Ménard à d'autres récits de voyage puisés dans la littérature. Par conséquent, le rapport à l'altérité pourrait être repensé en aval de cette séquence.

## **2.4 Enjeux de la didactisation de la littérature numérique**

Dans ce que nous avons exposé supra, il va de soi que l'enseignement de la Littérature avec le numérique ou l'enseignement de la littérature numérique demeurent une entreprise ardue. En effet, au-delà des questions théoriques, les enjeux de la transposition didactique sont de taille. Dans notre article, nous nous limiterons à en présenter deux qui touchent à l'apprenant et à l'enseignant.

L'un des défis de l'interactivité et de la multimodalité des supports numériques réside dans la

réception du lecteur-apprenant de l'œuvre numérique ou numérisée. En effet, le plaisir de jouer plutôt que de lire, la fascination par la force de ses gestes, risquent de compromettre la lecture distanciée ou interprétative. C'est pourquoi « L'œil, s'il est capté, doit aussi rester ouvert » (2012). En d'autres termes, l'implication du sujet lecteur qui passe par l'émotion ne devra pas supplanter dans un second temps la distance et la rationalisation. Nous rejoignons en cela Dufays (2005) qui considère que l'enjeu primordial de la lecture littéraire consiste à trouver un dispositif didactique assurant un continuum entre une lecture émotionnelle et une lecture distanciée. Dès lors, quelles sont les pistes d'exploitation didactique à envisager pour initier les élèves à cette prise de recul critique ? Comment passer d'un usage intuitif du support à un usage raisonné ? La verbalisation des actions et des effets est-elle facile pour l'apprenant comme pour l'enseignant ? Les questions restent ouvertes et appellent une réflexion qui mériterait de renouveler le cadre théorique ou de l'approfondir. Sur ce, certains adoptent une attitude alarmiste concernant la distraction qui découlerait d'une telle lecture si l'apprenant est envoûté par ce qui lui est présenté, il risque néanmoins de se fourvoyer en se contentant d'une compréhension factice de l'œuvre envisagée. C'est dans cette perspective que la didactisation des œuvres numériques s'impose pour éviter de telles dérives.

Par ailleurs, le deuxième enjeu touche foncièrement au travail de l'enseignant. Qu'elle soit numérisée ou numérique, cette littérature se caractérise par la diversité de ses formes sémiotiques (le texte, l'image, le son...). La gageure de l'enseignant dans son approche de l'œuvre, ou dans la conception de sa séquence est de tenir compte de toutes ces formes et de les aborder comme un tout. Or, comment « *articuler des codes culturels hétérogènes* » ? Comment appréhender l'œuvre et la comprendre en interprétant conjointement chaque media qui possède une spécificité analytique ? Ainsi comme le souligne très bien Jeanneret, l'écriture-lecture devient une sorte de « bataille contre l'unité technique pour reconstruire la complexité culturelle » (Jeanneret, 2011, p.118). La formation des enseignants à ces nouveaux objets qui engendrent de nouvelles pratiques est impérative, sinon, la littérature numérique risque d'être séquencée, fragmentée ou pour ainsi dire dénaturée. Les compétences des enseignants doivent donc être enrichies pour affronter ces défis.

Bien évidemment, il existe d'autres enjeux à penser, comme l'enjeu théorique lié à l'identification d'un corpus et l'enjeu institutionnel et commercial en relation avec l'équipement des écoles en TICE (salle d'informatique, tablette, ordinateur et internet). Nous avons fait le choix de cerner la réflexion sur les acteurs, en l'occurrence l'enseignant et l'apprenant.

## Conclusion

Chez Bergson (1907), la durée permet de rendre compte de l'évolution du vivant qui n'est pas créé selon un plan mais qui s'invente sans cesse à partir de son passé : « Durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau » (Bergson, 2009, p.11). Combien cette réflexion sur le temps semble-t-elle vraie pour la genèse et l'évolution de la littérature ! En effet, avec l'émergence de l'ère numérique, la littérature a accepté d'entrer dans « l'élan vital des choses » et ce n'est pas son premier élan dans l'Histoire. Celle-ci a dû se recréer suite à la révolution de l'imprimerie. Mais que risque-t-elle actuellement avec le numérique ? Elle est devenue programmée, interactive et multimodale. En marge de la littérature traditionnelle vers la deuxième moitié du XXème, le champ de cette littérature émerge et gagne du terrain avec l'avènement du Web.2 au début du IIIème millénaire. Comme nous l'avons souligné, c'est une



littérature « en devenir » qui n'a pas encore réussi à façonner ses contours et ses frontières, mais qui ne cesse d'explorer et d'expérimenter ses potentialités pour s'autonomiser et se reconnaître. Dans sa lutte, elle a bouleversé les normes et les constances : la linéarité, le rôle de l'écrivain, du lecteur, de l'éditeur. Mais dans notre travail, nous nous sommes particulièrement intéressée aux nouvelles modalités de lecture de cette littérature qui bouscule, qui surprend et qui invite le lecteur à l'expérimenter et à la réinventer. Ainsi, l'intérêt de concevoir des modèles de transfert didactique s'avère d'obligation. En effet, comme le souligne Bruno Bachimont « Si l'écriture a donné lieu à une raison graphique, le numérique doit donner lieu à une raison computationnelle : le calcul comme technique de manipulation de symboles entraîne un mode spécifique de pensée, qui ne remplace pas les autres, mais les reconfigure » (Bachimont, 2000, p.3). Si l'écriture numérique transforme nos manières de penser et de connaître, il existe un enjeu pédagogique inhérent à l'enseignement de ce qui la caractérise. La didactisation proposée a pour but de faire connaître quelques pratiques qui mériteraient d'être expérimentées en classe de français au Liban pour offrir aux enseignants, parfois peu initiés au numérique, un exemple d'exploitation de la littérature en question. D'ailleurs, la pandémie du Covid-19 mit les établissements scolaires dans l'obligation d'intégrer les outils numériques ainsi que ses corollaires pour assurer le processus d'enseignement-apprentissage à distance. Notre propos s'articule donc en fonction de l'adoption de diverses plateformes dont Teams, sachant que le recours à cette plateforme se maintiendra même s'il y a un retour au présentiel. Au terme d'une présentation succincte de certains des enjeux de sa didactisation, nous avons pu déceler la richesse et la dynamique de cette littérature, mais aussi son hétérogénéité et la complexité de ses défis. Or, ceci ne devrait pas être perçu comme un échec mais comme un dynamisme qui permettra de faire avancer les réflexions et les transferts, parce que comme le dit très bien Clément, « il n'y a pas d'invention sans risque, c'est à ce prix que la littérature peut rester vivante » (Clément, 2001, p.113).

Il est temps de sortir des chemins battus qui considèrent le numérique comme une entrave à la lecture surtout chez les plus jeunes ; à l'heure où la littérature revêt différentes formes pour répondre aux exigences du numérique, l'enseignement devrait se doter d'un silex pédagogique œuvrant au service d'une cause commune, la construction de l'humain voire d'un nouvel humanisme et par conséquent d'une nouvelle identité culturelle et littéraire. Sur ce, rejoignons Meirieu dans son pari et

*gageons que le développement des technologies numériques n'est pas, par essence, contradictoire avec le projet de faire accéder chaque élève à la joie de comprendre le monde à travers l'univers symbolique de la culture. Gageons même que ce développement pourrait devenir un formidable outil pour accéder à cette jouissance de l'intelligibilité que l'École voudrait substituer à la jouissance de la satisfaction pulsionnelle [...] Et parions que le numérique pourrait devenir, de l'école primaire à l'université, un formidable moyen d'exercer l'intelligence pédagogique. (Meirieu, 2012, p.8)*

## Bibliographie

- Bachimont, B. (2000), L'intelligence artificielle comme écriture dynamique : de la raison graphique à la raison computationnelle, in : Petitot, J. & Fabbri, P. (Éd.), Au nom du sens. Paris

: Grasset.

- BÉLISLE, C. (dir.) (2011). *Lire dans un monde numérique*, Lyon, Presses de l'Esssib.
- BERGSON, H. (2009). *L'évolution créatrice*, Edition critique, Paris Puf quadrige.
- BOOTZ, P. (2006). *Les Basiques : La littérature numérique*, Leonardo Olats (collection les basiques).
- BOOTZ, P. (2011) Chapitre VI. La littérature numérique en quelques repères, in : *Lire dans un monde numérique*, Lyon, Presses de l'Esssib.
- BORGES J.-L. (1978). *Le livre de sable*. Paris, Gallimard.
- BOUCHARDON, S. (2014). *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Hermann, collection « Cultures numériques », Paris.
- BOUCHARDON, S. (2018). Pourquoi enseigner la littérature numérique ? Dans M. Brunel et F. Quet (dir.), *L'enseignement de la littérature avec le numérique* (p. 2018-203), Bruxelles, Belgique : Peter Lang.
- BOUCHARDON, S. et CAILLEAU, I. (2018). Milieu numérique et *lettrés* du numérique. In *Le français aujourd'hui*, dossier « Écriture numérique : la conversion du littéraire ? » *Le français aujourd'hui*, 200(1), 117-125.
- BRUNEL, M. et QUET, F. (dir.). (2018). *L'enseignement de la littérature avec le numérique*. Bruxelles, Belgique : Peter Lang.
- CLEMENT, J (2003). « Hypertexte et fiction : la question du lien », dans Christian Vandendorpe et Denis Bachand (dir.), *Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Québec, Nota bene.
- CLEMENT, J. (2013). Préface à *Un laboratoire de littératures – Littérature numérique et internet*, Bouchardon, S. (dir.), Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Paris.
- CROUZET, T. (2015). *La mécanique du texte*, Publie.net.
- DE CERTEAU, M. (1980). « La lecture comme braconnage », in *L'Invention du quotidien*, t. I, Paris, UGE, coll. « 10/18 ».
- DOUEIHI, M. (2008). *La grande conversion numérique*, Paris, Éd. du Seuil.
- DOUEIHI, M. (2011). *Pour un humanisme numérique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle ».
- DUFAYS, J.-L. (dir.). (2007). *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour quoi faire ? Sens utilité, évaluation*. Louvain, Belgique : Presses universitaires de Louvain.
- EL GHAOUI, L. (2011). Du cyberpunk au connectivisme : la littérature de science-fiction comme outil d'analyse de la culture médiatique et source de contre-culture, in *Cahiers d'études italiennes*.
- ERNAUX, A. (2010). *Les Années*, Folio.
- FINKIELKRAUT, A ; SORIANO, P. (2001) *Internet l'inquiétante extase*, Paris, Éd. Mille et Une nuits.
- GEFEN, AI. (2012). La littérature contemporaine face au numérique: assimilation, résistance ou reconversion?, Bessard-Banquy, Olivier. in *Les Mutations de la lecture*, Presses universi-

taires de Bordeaux.

- JACOB, C. (2014), *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir?*, Marseille, OpenEdition Press.
- JEANNERET, Y. (2000). *Ya-t-il vraiment des technologies de l'information ?*, Villeneuve-D'Ascq, Editions universitaires du Septentrion.
- LACELLE, N. et LANGLADE, G. (2008). Former des lecteurs/spectateurs par la lecture subjective des œuvres, in J.-L. Dufays (dir.), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour qui faire ? Sens, utilité, évaluation*. Louvain-la-Neuve, Belgique : Presses universitaires de Louvain.
- MEIRIEU, P. (2012). « La pédagogie et le numérique : des outils pour trancher », in *L'école, le numérique et la société qui vient*, Éd. Mille et une nuits.
- SAEMMER, A. (2010). Lire la littérature numérique à l'université : deux situations pédagogiques. *Ela. Études de linguistique appliquée*, 160.
- SAEMMER, A. (2015). *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Lyon, Presses de l'Enssib.

## Sitographie

- BALPE, JP. (2002). « L'écriture sans manuscrit, brouillon absent », disponible en ligne à l'adresse : [http://vadeker.org/essais/Ecriture\\_sans\\_manuscrit.pdf](http://vadeker.org/essais/Ecriture_sans_manuscrit.pdf). Dernière consultation le 12 septembre 2020.
- BOUCHARDON, S. (2008a). La littérature numérique. *Terminal*, 101, 220. Disponible en ligne sur le site <https://doi.org/10.4000/terminal.4472>. Consulté le 12 septembre 2020
- BOUCHARDON, S. (2008b). « Le récit littéraire interactif : une valeur heuristique ». *Communication & langages*. Disponible en ligne sur le site <https://doi.org/10.4074/s0336150008001063>. Consulté le 12 septembre 2020.
- BOUCHARDON, S. (2009). *Littérature numérique : le récit interactif*. Paris, Hermès.
- BOUCHARDON, S. (2012). « Du récit hypertextuel au récit interactif », disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-defrance-2012-3-page-13.htm>. Dernière consultation le 15 septembre 2020.
- BOUGNOUX, D. (2012). « Quel tournant numérique ? », In *Observatoire des politiques culturelles | « L'Observatoire »*, 2012/2 N° 41 | pages 30 à 34, Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-2-page-30.htm>. Consulté le 16 septembre 2020.
- BRUNEL, M. (2019). « La fanfiction numérique : un espace lettré de communication et de création », In *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 10. Disponible en ligne à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/1065528ar>, consulté le 12 septembre 2020.
- CLEMENT, J. (2001) « La littérature au risque du numérique », article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-page-113.htm>, consulté le 12 septembre 2020.
- CLEMENT, J (2007). « La cyberlittérature entre jeu littéraire et jeu vidéo », In Actes du colloque *Le livre et la lecture à l'ère numérique*, disponible en ligne à l'adresse : <https://lite.medmod.ca/la-cyberlitterature-entre-jeu-litteraire-et-jeu-video>, dernière consultation le 14

septembre 2020.

- DEVELAY, F., & ORLAN. (1987). *Ecriture et nouvelles technologies*, disponible en ligne à l'adresse suivante <https://doi.org/10.3406/linx.1987.1074>. Dernière consultation le 14 septembre 2020.
- GEFEN, A. (2010). « Ce que les réseaux font à la littérature », disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://journals.openedition.org/itineraires/2065>. Dernière consultation le 14 septembre 2020.
- HAYLES, K. (2008). « Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes », disponible en ligne sur le site [www.english.ufl.edu/da/hayles/hayles\\_hyper-deep.pdf](http://www.english.ufl.edu/da/hayles/hayles_hyper-deep.pdf).
- HELLEGOUARC'H, P. (2010). BOUCHARDON, S (dir.), BROUDOUX, É ; Oriane Deseilligny, Franck Ghitalla, Jean Clément (préface), *Un laboratoire de littératures : littérature numérique et Internet*, Itinéraires, disponible en ligne à l'adresse <https://doi.org/10.4000/itineraires.2090>. Dernière consultation le 14 septembre 2020.
- REMOND, E; PERRET-TRUCHOT; L. RAMPNOUX, O; TRUCHOT, P. (2012). « *Regard fasciné, œil ouvert, Approche comparative des versions numérique et papier d'un album de littérature jeunesse pour le cycle 3* » disponible en ligne sur le site : <https://www.cairn.info/revue-document-numerique-2012-3-page-95.htm>, consulté le 13 septembre 2020.
- VITALI-ROSATI, Marcello, (2015). « La littérature numérique, existe-t-elle? », *Digital Studies / Le champ numérique*, disponible en ligne sur le site [http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital\\_studies/article/view/289/356](http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/356). Consulté le 14 septembre 2020.

# *TROISIÈME AXE*

---

*ALTERCULTURALITÉ, ACCULTURATION ET  
INTERCULTURALITÉ DANS UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE*



# DE L'ACCULTURATION AU MÉTISSAGE CULTUREL

**MIRA Khorbatly**

Ecole Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et  
Sociales

Université Libanaise

## Résumé

Partant de l'idée que la culture est source d'apprentissage et de créativité, de plaisir et d'épanouissement, de connaissance de l'autre et d'ouverture sur lui et sur le monde, le thème de l'acculturation de l'Afrique et de sa perte d'identité s'impose. L'acculturation est un processus dynamique défini comme « l'ensemble des phénomènes qui résultent du contact continu et direct entre des groupes d'individus de culture différente, avec les changements subséquents dans leurs patterns culturels originaux de l'un ou des deux groupes ». (Redfield, R., Linton, R., et Herskovits, M.J., 1968, p.316) Les personnes qui évoluent culturellement dans cet entre-deux peuvent avoir une vision plus ouverte du monde mais aussi elles risquent de devenir étrangères aux deux cultures. Cette tension va engendrer un sentiment de non-appartenance et une forte crise identitaire. Choisir autrui devient alors l'expression d'une identité friable et fragile qui cherche à s'identifier à l'autre jusqu'à l'assimilation.

Face à ce tiraillement, une seule solution se présente : le métissage comme fondement. Il est la racine d'une nouvelle vision, bien définie par l'écrivain du métissage, Henri Lopes. Comment alors parvient-il à transformer son métissage biologique en métissage culturel, à assumer son étrangeté, à apprendre « à cultiver la nuance » et apprécier par-delà le blanc et le noir *le café au lait* issu de leur mélange à travers l'ensemble de son œuvre ?

En dégageant le « culturème » à travers l'approche thématique de Gaston Bachelard dans l'œuvre d'Henri Lopes, et à travers l'analyse sociocritique afin d'examiner l'évolution des relations humaines dans les sociétés et le rôle de la littérature dans le développement du thème de l'altérité, nous parviendrons à comprendre comment il est passé de l'acculturation au métissage culturel, garant d'épanouissement et d'enrichissement.

**Mots-Clefs** : Culturème, Acculturation, Métissage culturel, double appartenance, mixité des langues, osmose, hybridation, frontièrité.

## Abstract

Based on the idea that culture is a source of learning and creativity, of pleasure and fulfillment, of knowledge of others and openness to them and to the world, the theme of acculturation of Africa and its loss of identity is imperative. Acculturation is a dynamic process defined as "the set of phenomena that result from continuous and direct contact between groups of individuals of diffe-

rent cultures, with subsequent changes in their original cultural patterns of one or both groups". People who evolve culturally in this in-between can have a more open view of the world but also they risk becoming foreign to both cultures. This tension will generate a feeling of non-belonging and a strong identity crisis. Choosing others becomes the expression of a crumbly and fragile identity that seeks to identify with the other until assimilation.

Faced with this tension, there is only one solution: miscegenation as a basis. He is the root of a new vision, well defined by the writer of crossbreeding, Henri Lopes. How then does he manage to transform his biological interbreeding into cultural interbreeding, to assume his strangeness, to learn "to cultivate the nuance" and to appreciate beyond the white and the black, the café au lait resulting from their mixture throughout his work?

By bringing out the "cultureme" through Gaston Bachelard's thematic approach in the work of Henri Lopes, and through socio-critical analysis in order to examine the evolution of human relations in societies and the role of literature in the development of the theme of otherness, we could understand how it went from acculturation to cultural interbreeding, guarantee of development and enrichment.

**Keywords:** Cultureme, Acculturation, Cultural crossbreeding, dual belonging, mix of languages, osmosis, hybridization, border.

## ملخص

انطلاقاً من فكرة أن الثقافة هي مصدر التعلم والإبداع، المتعة والتنمية، ومعرفة الآخرين والانفتاح عليهم وعلى العالم أجمع، يطرح موضوع التثاقف في أفريقيا وفقدان هويتها نفسه كأمر حتمي. فالتثاقف هو عملية ديناميكية تُعرّف على أنها «مجموعة الظواهر التي تنتج عن الاتصال المستمر والمباشر بين مجموعات الأفراد من ثقافات مختلفة، مع ما يتبعه من تغييرات في الأنماط الثقافية الأصلية لإحدى المجموعتين أو لكليهما». ويمكن للأشخاص الذين يعيشون في هذا الوسط أن يكون لديهم رؤية أكثر انفتاحاً على العالم، لكنهم أيضاً يخاطرون بأن يصبحوا غرباء عن الثقافتين. هذا التوتر قد يولد شعوراً بعدم الانتماء وأزمة هوية حقيقية. عندئذ يصبح اختيار «الأخر» تعبيراً عن هوية متفتحة وهشة تسعى إلى التماهي معه حتى الاندماج.

لمواجهة هذا التوتر، لا يوجد سوى حل واحد: التهجين كأساس. فهو يشكل رؤية جديدة، ظهرت جيداً عند كاتب التهجين، هنري لوبيز. فكيف تمكن هذا الأخير من تحويل تهجينه البيولوجي إلى تهجين ثقافي، وتقبل الاختلاف، وتعلم «قبول ومراعاة التميز وتذوق ما بين الأبيض والأسود والنتائج عنهما من خلال كتاباته؟

من خلال استخراج «العناصر الثقافية» في أعماله، ومن خلال التحليل الاجتماعي النقدي لدراسة تطور العلاقات الإنسانية في المجتمعات ودور الأدب في تنمية موضوع «الأخر»، سنتمكن من فهم كيف انتقل الكاتب من التثاقف إلى التمازج الثقافي كضمانة للتنمية والانفتاح.

**كلمات مفتاحية:** العناصر الثقافية، التثاقف، التهجين الثقافي، الانتماء المزدوج، مزيج اللغات، التناضح، التهجين، الحدود.



## Introduction

La culture peut être définie, dans son sens sociologique, comme « comprenant des aspects matériels et non matériels de manières de vivre tels que vécus et transmis par les membres d'une société donnée ». (Redfield, R., Linton, R., et Herskovits, M.J., 1936) Léopold Sédar Senghor a bien souligné cette osmose, cette interprétation qui définit la culture comme « le résultat d'un double effort d'intégration de l'homme à la nature et de la nature à l'homme ». (Nantet, J., 1978, p. 51)

La culture est alors un héritage social, propre à chaque groupe d'hommes et qui se transmet de génération en génération. Quand deux ou plusieurs groupes entrent en contact, il y a un échange d'éléments culturels entre eux, ce qui constitue un processus d'acculturation.

Mais ce néologisme a fréquemment fait l'objet d'une mésinterprétation significative, dans la mesure où il est devenu le synonyme de déculturation, c'est-à-dire de perte ou de dégradation de l'identité culturelle propre. L'acculturation apparaît dès lors comme un phénomène foncièrement ambivalent, voire plutôt négatif et lourd de dangers pour l'identité de l'individu ou du groupe.

Comme Pierre Fougereyrollas l'avait perçu dès 1969, l'acculturation n'est plus le lot des seuls peuples dominés, elle affecte désormais l'ensemble des hommes, comme l'une des manifestations majeures de la planétarisation progressive de l'existence.

Dès l'avènement de la société coloniale, l'acculturation s'est avérée un processus dynamique. Il s'agissait alors de valeurs culturelles africaines entrant en contact avec des valeurs occidentales par le biais de maints facteurs. La plupart des personnages métis de l'œuvre d'Henri Lopes devaient subir cette double expérience. Allaient-ils renier leur propre culture africaine en faveur de la culture occidentale ? Comment allait se manifester cette synthèse de l'autochtone et de l'étranger ? Et comment les autochtones allaient-ils appréhender leur métissage biologique et culturel ?

Pour répondre à ces questions, nous allons essayer de dégager le « culturème » c'est-à-dire le nouveau système culturel mixte, en repérant les éléments culturels propres aux deux cultures en question dans l'œuvre d'Henri Lopes à travers une approche thématique basée sur les travaux de Gaston Bachelard. Ensuite nous procéderons à une analyse sociocritique qui se montre comme pluridisciplinaire puisqu'elle met en œuvre à la fois la psychanalyse, la sémiologie et la lecture sociohistorique du texte afin d'examiner l'évolution des relations humaines dans les sociétés et le rôle de la littérature dans le développement du thème de l'altérité afin de comprendre comment les personnages vont passer de l'acculturation au métissage culturel, garant d'épanouissement et d'enrichissement.

### 1. La figure du métis dans l'œuvre de Lopes

Le métis n'est pas seulement la figure de base de l'écriture d'Henri Lopes, mais il fait partie de son être. C'est une figure de l'entre-deux qui oscille entre des milieux différents, et nous incite à nous interroger sur notre être au monde. Lydie Moudileno assure que « depuis la parution du *Chercheur d'Afriques*, Henri Lopes s'est imposé comme « l'écrivain du métissage ». Ce label est dû en grande partie au fait qu'André Leclerc, le protagoniste principal du *Chercheur d'Afriques*, est l'un des premiers personnages métis développé avec complexité dans la fiction africaine ». (MOUDILENO, L., 2006, p.86) Ceci est confirmé par Anthony Mangeon qui présente Henri Lopes comme

« l'écrivain d'un monde métissé ». (MANGEON, A., 2012, p. 38-39)

Le métis représente alors chez Lopes, un personnage de transition, voire un passeur de cultures qui illustre les questions posées au monde contemporain par la rencontre interculturelle. Dès les années 1990, avec *Le Chercheur d'Afriques* (1990) puis *Le Lys et le flamboyant* (1997), Lopes a établi une relation profonde entre la colonisation, le mythe de l'indépendance et le destin de l'Afrique, montrant qu'au-delà des confrontations militaires et de l'exploitation économique, l'histoire coloniale est un long processus d'acculturation, avec pour conséquence la naissance de nouvelles identités et formes de cultures. Dans cette nouvelle configuration sociale et culturelle, le métis est élevé au rang de figure universelle de ce qui se joue dans les sociétés contemporaines, comme l'explique Simone Fragonard dans *Le Lys et le flamboyant* :

*Être métis pour moi, ce n'est pas une question de peau [...]. Le métissage c'est dans la tête. Les métis, pour moi, ce sont tous les individus dotés d'une âme à deux cultures. Qu'ils soient nègres, blancs ou jaunes !* (LOPES, H., 1997, p. 387).

Bien plus, c'est le rêve d'une nouvelle humanité qu'elle exprime ensuite :

*Par métis, je n'entends pas seulement les sang-mêlé qui, comme moi, ont la peau café au lait (ceux-là, ce sont les mulâtres) mais tous ceux qui comme moi, ou vous, monsieur Dieng, avec votre peau noire, sont métis dans leur tête et dans leur cœur.* (LOPES, H., 1997, p.404)

On ne peut pas manquer de rapprocher cette profession de foi de celles de deux éminents penseurs : Senghor et Glissant, pour qui le métissage est une voie vers l'universel.

Cet entre-monde, pour Henri Lopes, est représenté par la France et l'Afrique. Lopes a vécu son enfance à Maluku, au nord de Léopoldville, actuelle Kinshasa, au bord du fleuve Congozaïre et les souvenirs qu'il en a gardés sont toujours limpides. Même s'il habite loin de son pays natal et que sa langue d'origine s'est asséchée, il n'oublie jamais son berceau. Les voyages, qu'il effectuait avec son oncle, capitaine d'un petit navire, ont bercé son enfance et suscitent chez le jeune garçon le goût de l'ailleurs. Alors pour lui, le fleuve Congo « constituait l'essence de [ses] chimères. » (LOPES, H., 2003, p.104). Et c'est pour cela qu'il se définit comme un métis né « entre les eaux ». Cette inscription même des frontières marque l'être même des personnages de Lopes, les emprisonnant dans une vie qui ne laisse d'autre échappatoire que la fuite : une fuite qui se caractérise par la transgression des limites géographiques imposées par le pouvoir et qui sont à la fois absurdes et mortifères. La traversée du fleuve, acte tout aussi réel que symbolique, coïncide avec la mise à mort et la renaissance des protagonistes. L'eau devient cet espace, voire le pont qui va les transporter vers des existences nouvelles.

Afin de percer le secret d'un tel sens, nous nous référons à Gaston Bachelard, le pionnier de la critique thématique, à mi-chemin entre la phénoménologie, la psychanalyse et la philosophie, qui proposerait une critique des profondeurs permettant de découvrir l'imaginaire de l'esprit poétique au moment de la création; un moment de la rêverie éveillée où l'esprit cherche un élément matériel pour y incarner ses images. Toujours à la recherche de « la racine de la force imaginaire », il donne un nouvel essor à la notion de « thème » pour le rendre un signifié matériel, capable d'exprimer la relation du sujet avec le monde qui l'entoure au lieu de n'être qu'une no-

tion vague, traduisant le simple sujet du texte littéraire. La question qui se pose, c'est de savoir comment l'eau, en tant que thème, peut exprimer le rapport spécifique qu'entretient l'écrivain, lui-même métis, avec le monde extérieur.

Des colonies à la métropole européenne, on a assisté à la trajectoire personnelle de l'auteur au sein de son œuvre. Un village africain représente souvent le point départ de la culture du pays natal, et la ville de Paris est généralement l'emblème de la métropole francophone. La présence du microcosme spatial est très fréquente chez Henri Lopes, comme chez la plupart des autres écrivains postcoloniaux qui entrecroisent différentes cultures, notamment entre pays colonisés et pays colons. Les protagonistes ont pour point commun le fait d'avoir vécu une éducation traditionnelle pendant quelques années au Congo, d'avoir poursuivi leurs études supérieures à l'étranger, puis d'avoir décidé de vivre et de travailler en France ou aux États-Unis développant alors des émotions contradictoires, des connaissances interculturelles et une double appartenance identitaire. Mais c'est surtout le fleuve qui façonne la géographie mentale des écrivains congolais, et Lopes ne fait pas exception.

## 2. Culturème et acculturation

Dans *Le Chercheur d'Afriques*, Lopes nous montre un Congo typique de l'image que des étrangers peuvent se faire de l'Afrique noire, celui du tam-tam, des pirogues et de l'initiation : « Quand la pirogue viendra pour vous amener dans le sens du courant, oublie ton nom roupéen ». (LOPES, H., 1990, p.179) Durant la première partie du voyage, le jeune narrateur affronte tempêtes rugissantes, et déferlement des vagues, ainsi que « l'eau lourde de l'univers » dont parle Bachelard, qui traduisent une conception cosmique de la peur enracinée au tréfonds de l'âme humaine et du subconscient. La peur de la tempête et des éléments déchaînés n'est-elle pas la peur du réel et de l'univers ? Le narrateur avance-t-il vers l'inconnu ? Selon Bachelard, il semblerait que l'eau, plus que tout autre élément, soit par essence le symbole de l'inconnu. Voyage réel ou imaginaire, il est soumis à des forces lourdes, tourmentées et angoissantes, et sources de rêveries singulières, de cauchemars et d'hallucinations qui révéleront de grandes profondeurs psychologiques.

*Le Chercheur d'Afriques* devient le récit d'un authentique voyage de découverte et d'initiation. L'odyssée du jeune André, l'inceste consommé avec sa demi-sœur paternelle, le mystère qui plane autour de sa visite chez le docteur Leclerc, les mains moites du docteur et l'escapade de Fleur qui le recherche ne sont que des étapes pour atteindre une certaine paix intérieure, pour se réconcilier avec soi-même, avec ses deux origines et renaître de nouveau. En Afrique, une longue tradition traverse la philosophie de l'eau, qui représente la paix, le centrage, la sagesse et la réconciliation ; dans la symbolique occidentale, l'eau symbolise aussi la purification et le renouveau. Dans les romans de Lopes, l'eau - porteuse de toutes ses valeurs - est partout liée à l'enfance de l'auteur.

### a. Voyage et identité

« La culture, c'est notre seule identité », c'est en ces termes que l'intellectuel italien Umberto Eco définit la culture dans une interview accordée en 2012 au journal italien La Stampa.

Le héros du *Chercheur d'Afriques* part à la rencontre de son passé, de son identité. Or, pour retrouver cette identité, il lui faut un passé et une histoire symbolisée ici par la figure du père dispa-

ru. Cependant, faute de mémoire et de souvenirs authentiques, un processus de reconstruction suscitée par l'imagination va lui permettre de retrouver son passé, qui ne se laisse pas réellement saisir dans la mesure où il ne se rappelle que des bribes de souvenirs ou des événements qui en appellent d'autres. La mémoire revient mais sous forme de souvenirs plus ou moins réels. La ville de Nantes rappelle celle de Brazzaville, terre lointaine, terre de l'enfance et de l'adolescence. Un saut est fait vers le passé. Le personnage l'affirme d'ailleurs : « Le château fort me faisait faire un saut en arrière dans le passé » (LOPES, H., 1990, p.23). L'écoute d'un air connu rappelle au héros cette terre connue, loin de laquelle il se trouve maintenant :

*J'imaginai la mer et les coraux, une brise de fin de journée, apaisante comme celle qui souffle le soir sur les bords de ma Nkény. Une voix de femme, à qui je prêtai les traits des jeunes mulâtresses aperçues à Brazzaville, du côté du pensionnat Javouhey, roucoulait en adoucissant les r et en arrondissant toutes les arêtes de la langue française. (LOPES, H., 1990, p.30).*

De même, une cloche d'église en rappelle une autre :

*Je songe à celle du quartier Saint-Firmin le dimanche soir au temps de l'internat. [...]. Je songeais au temps qui surprend et déjà j'imaginai mon désarroi à l'heure où la mort viendrait pour m'emmener. (LOPES, H., 1990, p.41).*

Il en est de même des lieux. Les espaces nouveaux en évoquent d'autres : « Un peu comme à Brazza, lorsque j'allais dans les salles de Poto-Poto ou Bacongo ». (LOPES, H., 1990, p.45) La mémoire ne se limite pas seulement aux sensations, elle permet aussi de reconstituer des espaces géographiques. Une chose en rappelle une autre et un va-et-vient s'instaure entre le passé et le présent. Cependant, la rencontre presque impossible avec le père dans l'œuvre serait la mort de la mémoire. Une mort qui est ici une métaphore, exprimant la quête inaboutie, métaphore d'une mémoire vide pour une construction nouvelle. Ce processus du rappel est aussi le moyen qu'emploie Lazare Mayélé, le héros de Dossier classé. Sous prétexte d'un reportage en Afrique, Lazare Mayélé entreprend en même temps la recherche des causes de la mort de son père. Cette recherche est aussi une quête de la mémoire qui bute sur des ombres et dont l'objet est toujours le père mort dans des circonstances troubles. Le personnage se confronte à des souvenirs relatés par des amis du père et qui sont déformés parce que ce sont les points de vue de tierces personnes. A ce niveau, même l'oubli est considéré comme une mort : « Avec l'oubli débute la mort » (LOPES, H., 1990, p.52), c'est une mort à soi pour du neuf, une page blanche s'offre pour une histoire nouvelle, une identité nouvelle à venir. Comme l'affirme le vieux Ngantsiala : « Ne plus évoquer la voix des disparus, n'est-ce pas laisser blanchir le charbon de leurs âmes? » ((LOPES, H., 1990, p.52) La blancheur de la page devient cette métaphore de la blancheur de l'âme qui va renaître sous une nouvelle identité, mais celle-ci ne verra pas le jour sans traumatisme, d'où le malaise de l'acculturation.

## **b. Le regard de l'autre**

Le problème qui se pose n'est pas seulement l'incapacité de retrouver le père, mais cet entre-deux lié à l'incapacité de se situer par rapport à autrui : « Surtout qu'elle doit me prendre pour un

Arabe ». (LOPES, H., 1990, p.25) Le regard entraîne une vision autre de soi qui n'existe plus qu'en fonction de ce regard autre : « Au milieu de mes camarades de jeu, j'étais un parmi les autres. Rien ne me différenciait d'eux. Ni ma peau, ni la forme de mes cheveux. Ils ne voyaient plus le vert de mes yeux ». (LOPES, H., 1990, p.75) Les traits physiques différents d'André ne posent apparemment pas de problèmes au regard de ses camarades. Cependant, dès qu'une querelle surgit,

*Dès que l'orage éclatait, le tricheur, ou celui qui rageait d'avoir tort, retournait la situation en pointant du doigt le mal blanchi. Il haranguait les autres pour les rallier à sa cause, et l'arsenal de proverbes et de sentences que les tribus ressortent dès qu'elles sentent le groupe menacé, dès qu'il faut protéger le clan contre la peste ou la variole. (LOPES, H., 1990, p.75)*

André, ce mal blanchi, est alors méprisé, et exclu de la communauté à cause de ses traits physiques.

Ce sentiment d'exclusion l'accompagne partout car à son arrivée chez Vouragan, en France, on le prend encore pour un autre. Pour qui se prendre quand on vous prend pour quelqu'un d'autre ? Là aussi André est perçu comme un phénomène étrange : « Les plus proches me regardent, les uns à la dérobée, les autres avec une instance voisine de la grossièreté, un sourire de satisfaction aux lèvres [...], là-bas on montrait le moundélé du doigt, ici on ricane du moricaud. » (LOPES, H., 1990, p.45). Le voyage spatial du Congo en France, devient alors un parcours intérieur. Il s'agit de l'exil intérieur lié à une recherche inachevée. Ce n'est pas une terre natale délaissée qui crée ce sentiment mélancolique car pour parler d'exil il faudrait normalement une perte de terre dont la nostalgie évoque de beaux souvenirs, mais André n'est pas étranger sur cette terre d'ici : « Ils disent que Mpoto n'est pas un pays étranger. Pas pour le fils du Commandant. » (LOPES, H., 1990, p.127) Il en est conscient en raison de cette double filiation de par sa naissance. Mais le problème est celui de l'identification. Le regard d'ici ne rejoint pas celui de là-bas, mais les deux engendrent une tension dans l'incapacité de se définir, voire de se situer. Dans les deux cas, il y a rejet et mépris.

Cet entre-deux, ressenti et éprouvé par le personnage d'André, le pousse néanmoins à chercher des points d'ancrage. Le besoin d'appartenir à une communauté semble indispensable. Ce sentiment d'appartenance, se manifeste encore une fois quand le jeune André choisit de rester avec ses camarades :

*Ma mère est venue dans le noir me prendre par la main. Mais je veux continuer à danser, moi.*

*- Allez, viens. Tu ne vois pas l'heure ?*

*Je lui montre mes camarades de jeu en train de se griser de leurs pas.*

*- Eux ce sont des sauvages ! Toi, tu es un fils de Blanc.*

*Ces paroles me gênent. Il ne faut pas traiter ainsi les siens, même le temps d'un orage sans lendemain. (LOPES, H., 1990, p.104).*

L'écartèlement, lié à une autre appartenance possible, qui entraîne le sentiment de l'exclusion accentue encore ce malaise. D'où la question : « qui suis-je ? » D'un côté comme de l'autre, impossible de se définir, ni du côté du père, ni du côté de la mère. André en souffre, et la crise éclate.

Les différentes identités se succèdent, marquées par des changements de noms, de situations et accentuant le traumatisme:

*Moi, je ne me retrouvais pas dans toutes ces considérations. Mes soucis demeuraient. Non, je ne voulais plus changer de nom. Chaque nouvelle identité m'avait traumatisé. Les camarades ne me prenaient plus au sérieux. C'était comme si l'on me demandait, chaque fois, d'avoir honte de ma nature : d'abord, André Leclerc. Puis Okana. Maintenant Okana André. Demain Veloso? Pour qu'on me traite de moundélé madessou ? Car, hormis les Bagangoulous pour qui j'étais sans ambiguïté le fils-fils, ce qu'on appelle le fils, les autres me traitent tantôt de café au lait, tantôt de Mouroupeen, tantôt de Blanc-manioc, les plus grossiers de mal blanchi. (LOPES, H., 1990, p.242)*

André crie haut sa révolte car il lui devient difficile d'assumer toutes ces identités les unes après les autres.

### **c. Du métissage biologique au métissage culturel**

Ce cri est d'abord lié à son être de métis. En effet, André constitue une anomalie biologique car il est un croisement de deux entités : le colonisateur et le colonisé. Le métis, fruit de mélange, dérange à la fois l'un et l'autre. Composé de deux natures, il devient un monstre aux yeux de la société, d'où le mépris et le rabaissement. Au statut incertain, au tiraillement, à la tension, une réponse s'impose: le métissage comme fondement. Il n'est pas forcément lié à la couleur de la peau, mais plutôt à la culture. C'est le mélange culturel qui désormais, devient un fondement identitaire. Le moi ne se réclame plus d'une seule et unique appartenance, mais de plusieurs qui définissent en fait une seule et unique identité quoique métissée du point de vue culturel. L'être s'accepte et n'éprouve plus ce malaise qui le tiraille. C'est ce que remarque d'ailleurs Laurier Turgeon, en disant que « le métissage devient une dynamique relationnelle en devenir et un nouvel ordre social. » (TURGEON, L., 2004) Les catégories n'existent plus, tout est en perpétuelle construction au sens où l'entend L. Turgeon : « Il inscrit le métissage comme fondement même de la culture. Il oppose la «raison ethnologique » qui consiste à séparer, à classer, à catégoriser et à présenter les cultures comme des entités homogènes et closes, à la logique métisse qui renvoie à un processus d'interfécondation entre les cultures. » (TURGEON, L., 2004) L'identité n'est plus une classification figée, prédéterminée, préétablie, mais un processus en mouvement. Elle apparaît dès lors comme une entité jamais atteinte. Elle n'est jamais une chose acquise. Henri Lopes ne dit-il pas en ce qui concerne d'ailleurs l'Afrique : « Pour un ancien colonisé, l'identité originelle n'est jamais acquise. Nous devons chaque jour repartir à la quête de nos racines.» (LOPES, H., 2003, p.11)

Dans *Sur l'autre rive*, Marie-Madeleine, incapable de se réaliser en tant que femme artiste dans son milieu natal, adopte l'identité d'une Guadeloupéenne ; ce n'est pas seulement une question de couleur de peau, mais de mentalité. On peut se réaliser, définir son identité selon la culture. Marie-Madeleine n'est pas métisse de naissance, mais le devient par culture en choisissant une terre plus favorable à son épanouissement : « J'y ai appris le monde comme jamais nulle part auparavant. Je m'y suis enrichie; j'ai regardé au fond de moi et j'ai mieux saisi mon pays. C'est là-bas que j'ai compris la fécondité de la solitude. Pour apprendre, réfléchir, créer.» (LOPES, H., 1992, p.102)

Pour mieux se connaître, se comprendre, elle a dû s'évader pour trouver une terre multiculturelle. La Guadeloupe est en effet une terre de rencontres, de contrastes, de diversités. En ce lieu, Marie Madeleine, se réalise comme femme et artiste, endossant ainsi cette diversité culturelle qui caractérise l'identité plurielle basée sur le multiculturalisme: « J'ai longtemps cru que le multiculturalisme était le lot du métis, la marque de sa bâtardise, sa rouelle. En fait, c'est le lot commun.» (LOPES, H., 2003, p.17)

Le héros de Dossier classé sera le fruit de ce métissage culturel réussi malgré la souffrance. Né de l'union d'un Africain et d'une Française et vivant aux Etats-Unis, marié à une Américaine, Lazare Mayélé, devient ce métis culturel incarnant l'idéal de Lopes. Cela aboutit à la célébration du mariage des cultures, voire de la célébration de l'identité plurielle. Lazare Mayélé est à la fois Congolais, Français, puis Américain. Trois cultures en une personne.

Ces identités sont réalisées parce qu'elles sont choisies et constituent des actes volontaires. Pour se réaliser, il faut donc un choix. Il n'y a plus d'écartèlement. C'est un mouvement, c'est un parcours de tous les jours. Rien de fixe, tout se meut : « Je suis fier d'être un SIF, c'est-à-dire un sans identité fixe ». (LOPES, H., 2003, p.11) Ainsi, Henri Lopes prône la capacité de l'être humain d'intégrer l'universel envisagé comme une sorte de polyvalence identitaire lui permettant de se considérer partout comme chez lui, menant ainsi au concept de citoyen du monde. L'universel est ainsi atteint. L'individu n'est plus étranger à lui-même, il a atteint l'intégration dans un processus en mouvement. Il est partout chez lui. La souffrance intérieure, l'écartèlement de l'entre-deux s'effacent pour laisser la place à une pleine et riche humanité.

Plus qu'une identité plurielle, il s'agit aussi d'une nouvelle esthétique : celle de l'hétérogène, de l'écriture du métissage. L'esthétique est faite d'emprunts, de mélanges de genres, de cultures différentes. André et Vouragan passent du lingala au français et émaillent leurs propos français de proverbes du Congo. L'écriture de l'hétérogène est ainsi valorisée, voire idéalisée. L'esthétique telle que définie par la négritude des années 1930 et 1940, est dépassée. Le mélange remplace la pureté raciale ou culturelle tant vantée et chantée par Léopold Sédar Senghor : la quête de l'originalité de la race, la quête d'un soi singulier, le refus de s'assimiler, cèdent la place à l'écriture du soi et de l'autre dans la langue de l'autre, mais avec son accent propre. Comme l'affirme Bakhtine dans *Esthétique et théories du roman* en 1987 que « le plurilinguisme est la manifestation historico-littéraire du métissage culturel. »

Ces passeurs de cultures font passer leurs propres cultures à l'étamine de la culture française pour se construire. Nous parlons alors d'hybridation au sens d'un mélange de mosaïque et de kaléidoscope, ou comme Deleuze de rhizome au sens d'une identité multiple. Différence, mais pas contradiction, mélange, mais pas fusion. C'est cette perspective qui se retrouve sous la forme métaphorique de la guitare : « Trois identités, donc, trois cordes d'une même guitare qu'il s'agit de pincer, isolément l'une de l'autre, ou deux, ou toutes ensemble, en veillant à n'en casser aucune pour ne pas que la musique perde son harmonie. » (LOPES, H., 2003, p.20)

### **3. Impact de l'acculturation sur l'évolution des relations humaines**

Dans ses romans, Lopes met en scène les turbulences qui ont secoué ces quelques milieux du monde, notamment le traumatisme lié aux problèmes politiques de l'après-colonisation, par une

écriture qui rend compte des mouvements d'angoisse des personnages se livrant à une longue et pénible quête identitaire. L'univers social est marqué par l'exil intérieur et extérieur, le déséquilibre et la solitude des personnages qui doutent de leur identité.

Les travaux de Bourdieu aident à montrer en quoi ces romans rendent compte des conflits d'une société, de leurs impacts sur la condition humaine, puisque le roman est perçu comme une forme d'expression sociale. Nous serons, dès lors, amenés à nous pencher sur certaines questions : comment les textes construisent-ils un sujet écrasé simultanément par les séquelles de l'Histoire et par un environnement social dans lequel se dressent de nouvelles barrières raciales, idéologiques et culturelles?

L'émigration, l'éloignement de ses proches, l'isolement, qui mènent l'individu vers la rupture de ses liens familiaux, réduisent considérablement son sentiment d'appartenance à un groupe social et nous livre la vision singulière d'un monde tourmenté et imprévisible, mais tout en véhiculant des messages humanitaires.

Au moment où plusieurs romanciers des premières générations abordent les conséquences indirectes du contact de l'Occident avec l'Afrique, comme la perte de leur culture originale, Henri Lopes, lui, interroge les conséquences directes de cette rencontre par le traitement du métissage qui en découle, notamment à travers ses personnages qui incarnent la figure du métis. Il s'agit de l'impact des « champs » que Bourdieu a bien développé dans ses analyses sociales. Nous allons parler notamment des champs politique, artistique et sociétal qui ont marqué l'œuvre de Lopes.

L'enracinement de l'auteur aussi bien dans l'Afrique que dans la France est très évident dans *Le Chercheur d'Afriques* se situant à la croisée de l'oral et de l'écrit, et par la jonction des textes africains francophones avec la littérature occidentale. Quant au métissage thématique, il est incarné à travers le héros-narrateur du roman, André Leclerc. C'est un métis, se considérant supérieur au monde noir par sa mère Ngalaha. Cependant, la quête du père demeure inaboutie, sans oublier aussi l'inceste du narrateur avec sa demi-sœur Fleur. La mort et l'inceste sont alors à concevoir comme une fin fatale de la quête du père entamée par André Leclerc. On assiste en quelque sorte à une tragédie grecque. Toutefois, en dépit des traumatismes psychologiques subis par les personnages métis dans *Le Chercheur d'Afriques*, le statut de métis n'est pas en soi une fatalité. Il est plutôt un statut qui permettra à l'être humain d'atteindre sa plénitude en puisant dans deux cultures différentes. À partir de cela, on peut deviner que le choix idéologique des personnages métis dans les romans de Lopes symbolise la liaison à jamais de l'Europe avec l'Afrique. Justin Bisanswa dit à cet égard:

*Ce parti pris énonciatif est lourd de conséquences. Symboliquement, le narrateur construit un monde où Blancs et Noirs vivent séparés, et il est, lui, le pont entre les deux mondes. (BISANSWA, J., 2002)*

C'est probablement ce qui incite Camara El Hadji à déclarer à propos d'André :

*La différence des races et des nationalités se trouve ainsi neutralisée par l'élément hybride. C'est l'homme universel qui brouille allégrement les lignes de démarcation identitaires. Autrement dit, c'est l'homme universel ou moderne qui sera l'homme de toutes les races. (EL HADJI, C., 2008, p.102)*



D'ailleurs, André, lui-même le dit : « D'ailleurs, tu as raison, je suis juif. Je suis palestinien, gitan, chicano... » (LOPES, H., 1990, p.281). La maxime est claire : nous sommes toujours des êtres humains, et nous devons accepter la mixité culturelle.

Sur un autre plan, avec *Le lys et le flamboyant*, l'idée de métissage acquiert une nouvelle dimension. Les barrières culturelles, politiques ou idéologiques n'ont pas réussi à empêcher le lys et le flamboyant de polissonner et de mettre au monde de beaux enfants. Chaque homme a besoin de l'expérience de l'autre pour s'enrichir et s'épanouir. L'ouverture vers l'autre n'est ni aliénation ni acculturation mais échange et collaboration. Dans ce roman, les personnages métis font l'éloge du métissage comme l'affirme Joseph Mobeko : « Toute civilisation, est née d'un métissage oublié, toute race est une variété de métissage qui s'ignore. » (LOPES, H., 1997, p.135). Toutefois, tout au long du roman, l'auteur a montré que vivre ce statut de métis n'est pas aisé. Kolélé, vivant dans une riche instabilité, aspire toujours au changement. Elle est incomprise en permanence en dépit de son engagement politique à gauche. Bourdieu introduit dans son ouvrage une explication judicieuse du pouvoir politique comme « pouvoir symbolique » :

*Le pouvoir symbolique comme pouvoir de constituer le donné par l'énonciation, de faire voir et de faire croire, de confirmer ou de transformer la vision du monde et, par là, l'action sur le monde, donc le monde, pouvoir quasi magique qui permet d'obtenir l'équivalent de ce qui est obtenu par la force (physique ou économique)... (BOURDIEU, P., 2001)*

Le pouvoir politique s'opère entre ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui y sont soumis ou le subissent, et qui sont surtout les femmes puisqu'elles constituent les membres les plus vulnérables de la société.

Lopes porte aussi un regard critique et sévère sur l'union des Blancs et des métisses : d'abord, car la femme métisse serait un objet négativisé pour la reproduction; ensuite, parce qu'il s'identifie à son héroïne. On sait que Lopes a milité pour l'indépendance de son pays lorsqu'il était encore étudiant en France avec d'autres de sa génération. Mais il sera persécuté à son retour au pays natal. Et c'est suite aux frustrations et aux traumatismes subis par les jeunes métis que ces derniers vont avoir des comportements plutôt blâmables : ils écoutent aux portes les conversations des adultes et s'adonnent aux expériences sexuelles. François Lomata bat sa femme et la trompe. Célimène Turquin, se laisse courtiser afin de croquer un jeune homme à la recherche de sa « Tante » Monette.

Dans *Dossier Classé*, le métissage est aussi lié à la quête d'identité : « Lazare Mayélé est à la fois Congolais, Français, puis Américain. Trois cultures en une personne. Ceci ne peut être possible que dans la mesure où la catégorisation et l'idée de pureté ne constituent plus une condition sine qua non. » (SIMEDOH, V., 2006). Journaliste à la revue *African Heritage*, Lazare écrit un reportage sur la situation politique du Mossika en voie de démocratisation. Il cherche non seulement à dénoncer la colonisation mais aussi le néo-colonialisme des nouvelles autorités caractérisées par les tueries, l'insécurité, la répression des libertés, la situation économique difficile, la jalousie des hommes politiques et dont son père fut la victime. M. Babéla affirme à cet égard : « Les valeurs avaient changé et la sienne était méconnue... Du temps des Blancs, le mérite déterminait les promotions, maintenant c'était la tribu » (LOPES, H., 2002, p.164)

En outre, ce texte véhicule une nouvelle philosophie de la justice et du pardon. La voix du docteur Antoinette Polélé apporte une nouvelle vision du monde du point de vue colonial : « Le mal est en nous... Il nous faut calmer les passions. Mettre un temps d'arrêt et nous construire... il nous faut changer nos mentalités » (LOPES, H., 2002, p.164)

Après avoir compris qu'il ne pourra pas reconnaître la vérité chez les Zoulous, Lazare décide de renoncer à la découverte du crime commis contre son père et s'ouvre à l'amour avec sa femme Nancy. Monmondjo note à cet effet :

*Comme maints ouvrages d'Henri Lopes, Dossier classé est une fresque sociale, en même temps qu'il se métamorphose en traité de sagesse... Sa volonté de comprendre se brise, tant le silence des consciences est assourdissant en Afrique. C'est une autre leçon à tirer de ce roman de désenchantement, décrivant un monde sordide, triste, cruel et malheureux. (MONMONDJO, L.-A., 2002, p.168)*

Néanmoins, en parlant des champs, il est difficile d'écarter la présence dominante du champ artistique propice à la transmission d'une culture et de l'ouverture à l'autre dans l'œuvre de Lopes.

L'un des caractères africains est de danser avec le tam-tam. Ce particularisme omniprésent et esthétique est porteur de la culture congolaise. Ici, on danse pour la joie, pour la tristesse, pour la colère, mais aussi pour la plainte. La danse peut intervenir dans tous les lieux, toutes les étapes de la vie. *Le Chercheur d'Afriques* donne un extrait très symbolique de la danse :

*Je reconnaissais chez les danseurs les pas du village. Danse de naissance, danse de semailles, danse de récolte, danse pour la lune, danse de mort, danse de la vie, le nègre danse pour dépasser le parapet des morts [...] Ce n'était plus une danse de couples, mais la farandole d'une communauté en train de défiler. (LOPES, H., 1990, p.138)*

En outre, l'intégration des morceaux de chansons françaises dans ses romans, les conversations de ses personnages ponctuées de références au domaine musical montrent que Lopes fait, esthétiquement, de la poétique transculturelle.

Les œuvres de Lopes sont des œuvres littéraires qui non seulement sont dotées de connotations idéologiques riches et profondes, mais qui créent aussi une image artistique et poétique émouvante, intégrée à ces connotations.

Au-delà de la poétique du chaos-monde, selon l'expression de Glissant, Lopes procède à une esthétique du mélange de la langue française avec les langues africaines pour démontrer l'harmonie que crée ce métissage. Cette harmonie se reflète dans l'écriture qui se libère de toute exigence du français classique et s'exalte par le mélange des langues, des genres et des textes. Ce procédé pourrait être lié à son esthétique privilégiant l'hybride du monde actuel. Ses textes sont désormais produits grâce à la rencontre de plusieurs cultures différentes intégrées de façon harmonieuse, ce qui les rend des romans transculturels, transgénériques, et célébrant la richesse du métissage sous toutes ses formes.

#### 4. De l'acculturation au métissage culturel

« Les métissages, explique le théoricien mexicain Gonzalo Aguirre Beltran, sont l'aboutissement de la lutte entre la culture européenne coloniale et la culture indigène [...]. Les éléments opposés des cultures en contact ont tendance à s'exclure mutuellement : ils s'affrontent et s'opposent les uns aux autres mais, en même temps, ils tendent à s'interpénétrer, à se conjuguer et à s'identifier. » (GRUZINSKI, S., p.5)

Comme tout concept, la mondialisation possède des aspects positifs et négatifs. L'uniformisation culturelle du monde est l'un des points les plus négatifs. La francophonie semble être une arme face à cette mondialisation, une tentative d'opposer à l'uniformisation des modèles qui se calquent sur le modèle américain, une façon de penser le monde, inspirée notamment par le mouvement humaniste français pour un métissage fécond et porteur de l'histoire de chacun tout en préservant les aspects autonomes. L'écrivain Umberto Eco ne dit-il pas à cet égard : « imaginer aujourd'hui qu'éclate un conflit entre l'Espagne et la France ou l'Italie et l'Allemagne ne provoque plus que l'hilarité. Les Etats-Unis ont eu besoin de la guerre civile pour s'unir vraiment. J'espère que la culture et le marché nous suffiront. » (RIOTTA, G., Janvier 2012, La Stampa)

Les écrivains francophones utilisent la langue française, mais ce qu'ils racontent ne se limite pas à la France. Ils se basent aussi sur leurs territoires, tout en posant leur regard au-delà, de façon plus étendue vers le monde.

Dans son œuvre, Lopes se base sur les différences culturelles qui peuvent exister entre le Congo et la France et développe une relation avec l'Amérique, se risquant même à s'étendre jusqu'en Asie. Lopes se présente comme un être sans frontières, dépassant les limites terrestres naturelles ou construites pour puiser dans chaque culture, afin d'en faire ressortir toutes les richesses enfouies. Le lecteur occidental y trouve de l'exotisme, le lecteur africain y voit de la familiarité, le lecteur américain, une certaine réflexion, le lecteur asiatique, l'esprit de l'harmonie, mais dans toute son œuvre, on décèle l'esprit de l'humanisme et la liberté qui en émanent :

*Je vis ma francophonie comme je vis ma taille, la forme de mes cheveux ; comme je vis mon métissage :... des attributs qui me rendent ni plus beau, ni plus laid, ni plus puissant, ni plus faible, ni plus intelligent, ni plus bête que les autres. Mon patrimoine biologique et anthropomorphique constitue l'une de mes identités ; je l'assume. La francophonie en constitue une autre : un élément de mon patrimoine culturel. «Un trésor est caché dedans». Ma francophonie est frappée du sceau de mon identité personnelle : celle d'un enfant des deux rives du fleuve Congo, qui a vécu le plus clair de sa vie hors de sa terre natale. (LOPES, H., Discours sur La Francophonie, 2009)*

Cependant, au-delà de la francophonie, Lopes se sent aussi solidaire de la diaspora noire des Amériques et des Antilles, préfère le tam-tam de son village natal et se fait l'écho de Shakespeare et de Platon. D'après lui, la communication entre les écrivains n'a pas de limite ni de frontière et même s'il y a des difficultés de langue, la littérature n'est pas nationale, c'est un trésor et une richesse pour tous les êtres humains.

## Conclusion

Le monde contemporain s'avère un espace où coexistent des identités mélangées, et les métissages qui en résultent nous incitent à penser le monde autrement, à jeter un éclairage nouveau sur la réalité, à la remettre en question et nous invitent à nous engager dans l'aventure de la quête du sens à travers les œuvres qui s'avèrent être des vecteurs importants du dialogue interculturel au sein de la francophonie.

En outre, les nouvelles technologies permettent à tout individu de découvrir, d'échanger, de partager et de puiser l'inspiration dans chaque culture sans limite de lieu ou d'époque. Avec un esprit d'harmonie, il est plus aisé d'accepter la fraternité et la disparité. Cette perspective nous permet d'ouvrir de nouveaux horizons. Et face au défi que pose la globalisation du monde, le métissage culturel peut être la meilleure arme pour se défendre. « L'exil est quelquefois salutaire. Il nous aide à nous découvrir, nous rapproche du pays et nous enseigne qu'ailleurs est aussi en nous et que son lait nous est aussi nécessaire à notre santé que notre manioc local. » (LOPES, H., 2003, p.10)

## Bibliographie

### Œuvres de l'auteur

- Lopes, H., 1990, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil.
- Lopes, H., 1992, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil.
- Lopes, H., 1997, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil.
- Lopes, H., 2002, *Dossier classé*, Paris, Seuil.
- Lopes, H., 2003, *Ma Grand-Mère Bantoue et mes Ancêtres les Gaulois*, Continents Noirs, Gallimard.

### Références

- ATONDI-MONMONDJO, L., (2002), *De Mat à Mayélé, un regard sur Dossier classé», Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*. Paris : L'Harmattan.
- BAKHTINE, M., (1978), *Esthétique et Théorie du roman*, Gallimard.
- BELTRAN, G.A., 1978, *El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en Mexico*. Mexico : Universidad Iberoamericana, Editorial Comunidad, 208 p. : cité par GRUZINSKI S., « *Un honnête homme, c'est un homme mêlé. Mélanges et métissages* ».
- BISANSWA, K. J., (2002), *Le tapis dans l'image. Je est un autre, Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*. Paris : L'Harmattan.
- BOURDIEU, P., (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil.
- EL HADJI, C., (2008), *Identité plurielle ou identité de synthèse : La question du métissage*

- chez Patrick Chamoiseau et Henri Lopes, *Voix Plurielles*, volume 5, n°2.
- LOPES, H., (2009), *Discours sur La Francophonie*, Louisiane.
  - MANGEON, A., (2012), Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles, *Présence francophone*, n°78.
  - MOUDILENO, L., (2006), *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud.
  - NANTET, J., Léopold Sédar Senghor, in : *Revue des Deux Mondes*, juillet 1978, p. 51 ([Revue des deux mondes.fr](http://Revue-des-deux-mondes.fr))
  - REDFIELD, R., Linton, R., et Herskovits, M.J, *Mémoire sur l'acculturation* cité dans le *Traité de sociologie*, t.2, 1968, p.316
  - REDFIELD, R., Linton, R., et Herskovits, M.J, 1936, *Mémoire sur l'acculturation*, vol. 38, n°1, janvier-mars, Wiley.
  - TURGEON, L., (2004), Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique, *l'horizon anthropologique des transferts culturels*.
  - SIMEDOH, V., (Mai 2006), D'une Quête Incessante à une identité plurielle, *Voix Plurielles*, volume 3, n°1.

# Dépasser les frontières : le roman comme vecteur de l'échange alterculturel

**Fatma Zohra BELLAL**

Université Abou El Kacem Sâadellah (Alger 2)

## Résumé

L'alterculturel est ici présenté comme une expression d'échange et de partage égalitaires où les frontières sont abolies sans porter atteinte aux singularités culturelles de chaque partie. Dans *Archéologie du chaos (amoureux)* (2007) et *Les porteurs d'eau* (2019), les auteurs semblent vouloir instaurer des passerelles entre les cultures et les civilisations en multipliant les récits dans le but de les unir par une Histoire commune et un avenir en perpétuel devenir. Ainsi, en élaborant une étude comparatiste, nous avons trouvé opportun de mettre en lumière les différentes manifestations littéraires de l'alterculturel dans les textes à l'étude. Notre intérêt se focalisera non seulement sur l'intrigue des deux romans mais aussi sur la construction linguistique et générique de ces derniers.

**Mots clés :** Altérité, culture, hybridité, identité, frontières.

## Abstract

The altercultural is presented here as an expression of egalitarian exchange and sharing where borders are abolished without undermining the cultural singularities of each party. In *Archeologie du chaos (amoureux)* (2007) and *Les porteurs d'eau* (2019), the authors seem to want to build bridges between cultures and civilizations by multiplying the stories in order to unite them through a common history and a future in perpetual becoming. Thus, by developing a comparative study, we found it appropriate to shed light on the various literary manifestations of the altercultural in the texts under study. Our interest will focus not only on the plot of the two novels but also on the linguistic and generic construction of the latter.

**Key words:** Difference, culture, hybridity, identity, borders.

## ملخص

تطرقنا في ورقتنا البحثية هذه إلى موضوع الاختلاف الثقافي مع الغير والذي يعرف بكونه التعبير عن التبادل الفكري على قدم المساواة دون تقويض الفوارق الثقافية أو إلغائها.

من خلال دراسة مقارنة لروايتين، الأولى للكاتب الجزائري مصطفى بن فضيل والثانية للأفغاني عتيق رحيمي، لاحظنا بأن المؤلفين يصبوان إلى بناء جسور بين الثقافات والحضارات (الشرقية والغربية) وذلك من خلال إدراج شخصيات ووقائع متنوعة، يربطها تاريخ ومستقبل مشترك بحيث وجدنا أنه

من المناسب تسليط الضوء على المفاهيم الأدبية المتعلقة بالتعدد الثقافي. بالتالي، ركزنا اهتمامنا على حبكة الروايتين وكذا البناء اللغوي والنمطي لكلتيهما.

**كلمات مفتاحية:** الاختلاف، الثقافة، الهوية، مزج الانماط و اللغات، الحدود.

## Introduction

Crimes raciaux, révolutions populaires, féminicides et guerres civiles : tels sont les événements qui ont marqué l'actualité d'un début de siècle scientifiquement prometteur. Des événements qui ne sont pas loin de rappeler l'atmosphère tragique d'un monde au lendemain de la seconde guerre mondiale. Georges Corm, économiste et historien, propose de déconstruire la vision pessimiste d'un conflit mondial véhiculé par les médias « afin de construire un monde plus stable et moins violent » (Corm, 2013 :5). L'écrivain libanais, Amin Maalouf, pense quant à lui que « sortir par le haut du dérèglement qui affecte le monde exige d'adopter une échelle des valeurs basée sur la primauté de **la culture**. (...) Aujourd'hui, le rôle de la culture est de fournir à nos contemporains les outils intellectuels et moraux qui leur permettront de survivre-rien de moins » (Maalouf, 2009 : 203).

Véritable socle du patrimoine humain et sa mémoire atemporelle, la culture est une problématique qui suscite un intérêt certain auprès des intellectuels et universitaires. Ce regain d'intérêt qui a touché à toutes les formes artistiques a également alimenté les débats sur des notions voisines à l'instar de l'identité, de l'altérité, des mouvements migratoires et de la quête identitaire. Acmé même des études postcoloniales et postmodernes, les réflexions élaborées autour de la culture ont donné naissance à des notions-dérivées comme le transculturel, l'interculturel, l'acculturation ou l'alterculturel.

Concept hybride issu de la rencontre entre « altérité » et « culture », l'alterculturel « pourrait donc être l'expression concrète d'échange et de partage égalitaire (...). Relation de partage convivial et non d'annexion (...) [elle] déboucherait sur la conjonction égalitaire de singularités culturelles - ou la conjonction universelle des cultures singulières » (Abdoun, 2008 :13).

Toutefois, comment le roman peut-il être un vecteur de l'échange alterculturel ? Si le roman est cet espace de partage et d'échange, cette notion se traduira sur deux plans : le plan narratif et les moyens scripturaux.

Afin de mettre en lumière l'aspect alterculturel du texte littéraire, notre contribution se propose d'élucider cette notion labile à la lumière d'une lecture rigoureuse de *Archéologie du chaos (amoureux)* de Mustapha Benfodil et *Les porteurs d'eau* de Atiq Rahimi.

*Archéologie du chaos (amoureux)* est le troisième roman de l'écrivain algérien Mustapha Benfodil. Fidèle peinture du désenchantement d'une jeunesse algérienne après la décennie noire, le roman décrit scrupuleusement le chaos. Un chaos représenté par la gratuité des meurtres, l'avortement social et les illusions perdues mais, aussi par la structure harmonieusement éclatée du texte. Le deuxième texte soumis à l'étude est intitulé *Les porteurs d'eau* et écrit par l'écrivain afghan Atiq Rahimi. Comme un conteur des temps anciens, l'auteur construit deux récits différents, cependant fidèlement liés par l'Histoire. En effet, la destruction des deux Bouddhas à Bâmiyân par les Talibans bousculera le destin de Yûsef, un porteur d'eau à Kabul et de Tom, un exilé afghan à

Paris.

Afin de mener à bien notre étude, nous avons trouvé opportun de répartir le travail en deux volets. Nous consacrons la première partie à l'étude du plan narratif afin d'illustrer l'originalité de deux récits qui se lisent en miroir. La deuxième partie sera consacrée, quant à elle, à l'étude du plan textuel et ses aspects linguistique et générique.

## 1. Dédoublement de l'intrigue : miroitement narratif.

D'emblée, *Archéologie du chaos (amoureux)* et *Les porteurs d'eau* mettent en scène « une pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacune son monde qui se combinent dans l'unité d'un événement, sans pour autant réifiée, refermée, sans devenir simple objet de la conscience de l'auteur » (Todorov, 1981 : 161). Cette pluralité des voix et des consciences témoigne d'une pluralité culturelle, mais aussi d'une multitude de destins étroitement liés par une Histoire commune.

Yacine Nabolci est le personnage principal du roman de Benfodil. Enfant, il a tué sa petite sœur Camélia, perpétrant ainsi le décès tragique de sa mère, morte de chagrin. Doté d'un « charme scientifiquement irrésistible, *il explique que* selon une légende qu'[il] tient de sa défunte mère, dans ses veines coulerait le sang du très beau Yusuf, Joseph, l'Adonis des prophètes » (Benfodil, 2007 :17).

Ayant fait ses recherches, il se lance dans un long plaidoyer identitaire justifiant d'abord son nom « Nabolci ». D'après lui, « il se trouve que [sa] lignée remonte au peuple de Samarie, et [son] village généalogique qui s'appelle Sébastiyé se trouve près de Sichem. La terre de [ses] ancêtres correspondrait ainsi à l'actuelle Naplouse, Nablus, là-bas, en Palestine, précisément en Cisjordanie-occupée » (Benfodil, 2007 :18). Toutefois, comment s'est-il retrouvé en Algérie ? Pour cela, il raconte que l'un de ses aïeux avait épousé une phénicienne « à la suite d'un séjour à Byblos (Djabalia) » et en sentant les conflits du Proche Orient s'approcher, il avait pris le premier bateau à destination d'Ikosim, le nom phénicien d'Alger. Ainsi, cet épisode phénicien est, pour lui, la seule explication logique de sa maîtrise de l'alphabet latin.

Pour fuir *les coquetteries démentielles* de sa très jeune belle-mère Kheira, Yacine décide de quitter la maison familiale et s'installe dans une cité universitaire. Après trois années blanches, il fait la connaissance de Nazim, surnommé Bukowski qui le présente à son groupe d'amis officiellement appelé AGIR : *Avant-Garde Intellectuelle Révolutionnaire*. Très tôt, le groupe AGIR devint G97 appelé aussi « *Cogit-Prop* » : cogitation et propagande avec, à sa tête, Yacine Nabolci. Pour mener à bien leur révolution, le G97 « va fomenter une révolution avec l'amour (...) : en clair, [constituer] un commando d'insémination des filles du système » (Benfodil, 2007 :73). Les conséquences de ce plan sont toutefois désastreuses puisqu'il en résulte viols, avortements et suicides. Yacine quitta le groupe et mena, pendant trois ans, une vie de vagabond. Le jour, il travaillait dans une librairie, pour errer le soir dans les rues d'Alger menu de son aérosol. La propriétaire de la librairie lui demande un soir d'écrire « cela te guérira de la haine qui t'habite comme un vilain cancer du cœur » (Benfodil, 2007 :102).

Conquis par cette idée, Yacine s'installe dans une cave, occupée jadis par un illustre locataire :



le poète Jean Sénac alias Yahia-El-Ouahrani<sup>1</sup>. Les références culturelles mises en œuvre par l'auteur ne s'arrêteront pas à ce point. En effet, à l'image des grands mouvements artistiques, dadaïste et surréaliste en l'occurrence, le G97 va se muer en cénacle littéraire avec le Manifeste du Chkoupisme<sup>2</sup> comme document fondateur du nouveau commando culturel aux couleurs universelles, « celui des *Derviches péteurs*, fidèles continuateurs des idéaux de Platon, d'Apulée et son âne éclairé, d'al Farabi et sa cité idéale » (Benfodil, 2007 :105).

En multipliant les couleurs politiques, les arts et les nationalités, le groupe trouve ses inspirations dans les travaux d'écrivains (Kateb Yacine, Gramsci et Voltaire), de poètes (Omar Khayyam, Léo Ferré et el Hallâj) de chanteurs (Dahmane El-Harrachi, Cheb Hasni et John Lennon) ou même de personnalités politiques comme Che Guevara, Martin Luther King, l'Emir Abdelkader ou Ghandi. Tout bascule lorsque Yacine perd complètement son tempérament antisocial à la suite de sa rencontre avec Amina, « Amina Nada, Fille d'Alger et de Beyrouth. Fille du désert et d'Al Hamra » (Benfodil, 2007 :139). Avant d'avoir une réponse positive de leur relation, le récit est interrompu par.... La mort de l'auteur.

Benfodil introduit son second récit par la mort suspecte de Marwan.K, l'auteur fictif d'*Archéologie de chaos (amoureux)*, créateur et double de Yacine Nabolci. Ainsi, nous découvrirons son histoire par le biais de l'enquête policière menée par Kamel Al Afrite, un officier de police « Passionné de polars, doué d'un redoutable sixième sens, un illuminé (...) une maigre copie du commissaire Maigret ou quelque autre intrépide fin limier imaginaire façon Hercule Poirot » (Benfodil, 2007 : 181).

Les informations relatives à la victime, notamment son nom et son portrait physique, laissent chez le lecteur une impression de déjà-vu puisqu'elles font écho à des fragments insérés indépendamment dans le récit de Yacine Nabolci et signés M.K2.

### Récit 1

*Une caricature de ma carrure : tête en désordre, cheveux en bataille, un cœur noir en guise de cerveau, le visage émacié, les joues creuses et balafrées, la bouche édentée, avec, au bout des cendres s'effritant d'une cigarette grillée (Benfodil, 2007 :76)*

### Récit 2

*Le macchabée était un garçon de taille moyenne. Cheveux noirs ébouriffés, yeux noirs, teint brun, front saillant, joues creuses, nez camus, dents cariées, déformation de la mâchoire inférieure, malformation dentaire. Le défunt souffrait d'une méchante malocclusion (Benfodil, 2007 :189)*

Issu d'une famille aisée, Marwan résidait à Hydra, l'un des quartiers chics de la capitale algé-

---

1 « Sénac, né à Béni-Saf en Oranie (Algérie française) le 29 novembre 1926 et assassiné à Alger le 30 août 1973, est un poète qui avait rejoint dès 1955 la cause de l'indépendance algérienne. Algérien ou Français ? Algérien à coup sûr si on considère que cette nationalité fut par Sénac revendiquée. Il chante la lutte révolutionnaire en qui il met toute son espérance par sa capacité de créer un monde de beauté et de fraternité, dans une Algérie ouverte à toutes les cultures. Il y associe son propre combat : recherche d'identité profonde, à la fois personnelle et culturelle, et sa lutte pour faire accepter son homosexualité : « Ce pauvre corps aussi/ Veut sa guerre de libération ». Grand admirateur de Gérard de Nerval, de Rimbaud, d'Artaud, de Genet » <https://www.babelio.com/auteur/Jean-Senac/68144>

2 « Chkoui, expression algérienne qui signifie « foutaise », « daube ». Vient de l'expression des marins quand ils tirent les filets vides remplis d'algue et d'écume : « *chkoui w rghaoui* ». L'expression a fini par désigner le n'importe quoi. On dit aujourd'hui Bled Chkoui pour désigner l'Algérie et l'art national qui consiste à faire les choses de travers s'appelle le chkoupisme » (Kacimi, 2014).

rienne. S'il ne partage en rien le physique et le statut social de son personnage, ils sont cependant tous les deux Palestiniens. En effet, le père de Marwan, avait fait la connaissance de sa mère en Jordanie où elle travaillait au bureau de l'OLP. Ils sont tous les deux rentrés en Algérie en 1970, après les événements de *Ayloul el Aswad*<sup>3</sup>. En continuant ses recherches, Kamel Al Afrite découvre que M.K est Marwan Kanafani, neveu de l'écrivain palestinien Ghassan Kanafani, assassiné à Beyrouth en 1972.

Par ailleurs, l'agencement des deux textes, les personnages et les événements trouvent leur image sur le miroir narratif. Nazim Bukowski est le double de Nadim Burroughs, ami de la victime, son collègue et celui qui a découvert son cadavre. Amina-Nada, est par ricochet la Nedjma Beyrouthine, Nada-Ishtar, cousine de Marwan et sa muse. Enfin, sur le cadavre de l'écrivain, l'officier a découvert deux documents imprimés : sur le premier figure le manifeste du Chkoupisme, alors que le second est un mail de Nada reçu la veille de leurs décès : lui « d'une crise cardiaque littéraire » (Benfodil, 2007 : 244) et elle dans le raid israélien sur Beyrouth, le mercredi 12 juillet 2006.

*Les porteurs d'eau* de Atiq Rahimi relate également deux récits complètement différents mais fidèlement liés par l'Histoire. Si Benfodil a opté pour la succession des histoires, Rahimi préfère les alterner. En effet, le roman s'ouvre à Paris où Tom, un Afghan naturalisé français, décide de quitter son épouse Rina parce qu'elle lui rappelle son exil, sa condition d'étranger en Occident et son pays sombre et mélancolique. Sans dire un mot à sa femme, il décide de prendre la route, à destination d'Amsterdam pour rejoindre sa compagne Nuria.

« Comme un criminel en cavale qui vérifie constamment s'il n'est pas suivi » (Rahimi, 2019 :33), il abandonne derrière lui sa femme, sa fille et ses vingt-cinq ans d'exil. Cependant ses réminiscences le rattrapent et le scénario de son passé le hante.

D'abord, le détachement de son *afghanité*. Un épisode qui lui a valu « de véhémentes critiques, aussi bien de la part de Rina que celle de [sa] propre famille et de [ses] compatriotes qui [le] font culpabiliser d'être religieusement un renégat, politiquement un traître, humainement un cynique » (Rahimi, 2019 :34). Accusant ses origines de tous ses aléas, il raconte sa traversée : le Pakistan, l'Allemagne, la Belgique, et en dernier lieu, la France.

Ensuite, son souci d'intégration. En effet, lui l'Afghan, *un sauvage ignorant les règles*, veut à tout prix devenir français. Première étape : changer de nom, devenir Tom et enterrer Tamim aux portes de l'Europe. Deuxième étape : fuir tout signe du pays natal comme le pachtou, le parfum oriental de Rina et même les informations émises sur la radio lui rappelant la destruction des deux Bouddhas de Bâmian par les Talibans. Dernière étape : commencer une nouvelle vie à Amsterdam malgré l'incertitude d'une vie avec Nuria, une catalane *sans accent catalan*, artiste peintre, alors que lui était un afghan qui travaillait dans la vulgarisation des œuvres d'art, « elle jeune et ambitieuse ; [lui] âgé et poussiéreux. Sa beauté insolente et son intelligence l'intimidaient » (Rahimi, 2019 :50)

Enfin, il met en parallèle sa rencontre avec Rina et celle avec Nuria. La première était, pour sa femme et lui, un mythe des origines. Un conte que Rina racontait dans toutes les occasions : son

---

3 Ayloul el Aswad ou Septembre Noir réfère aux combats violents qui ont eu lieu en septembre 1970 en Jordanie entre l'armée jordanienne et les factions palestiniennes. Voir l'article intitulé «Septembre noir», paru dans les clés du Moyen Orient du 19.12.2011 et disponible sur : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Septembre-noir.html>

chevalier l'a attendue deux ans au Pakistan, puis un mariage clandestin à Kaboul pour prendre ensuite la route de l'exil. Sa rencontre avec Nuria était, quant à elle, digne d'un scénario américain. Portant un carton *Amsterdam SVP !!!*, « elle s'est fait embarquer dans sa voiture sur cette autoroute (Paris-Amsterdam). Puis dans sa vie. Lentement. Progressivement. Paisiblement » (Rahimi, 2019 :52)

Pour mettre fin à sa vie d'avant, Tom décide d'envoyer une lettre à son épouse lui annonçant la rupture. Après plusieurs brouillons déchirés, il décide d'écrire en persan « sans aucun doute, ce n'est pas [lui] qui s'exprime, mais [ses] origines, [ses] ancêtres » (Rahimi, 2019 :75). Il glisse l'enveloppe dans la boîte aux lettres de la station de service et il continue son chemin.

Arrivé à Amsterdam, il va d'abord dans une agence immobilière pour chercher un appartement. Il se dirige ensuite vers le restaurant *Bord d'eau* où Nuria est censée l'attendre. Toutefois, le serveur l'attend avec un bout de papier où il lit « *Be happy with my mensonges, because la vérité is harder* » (Rahimi, 2019 :171). En voulant retrouver l'amour, Tamim retrouve ses origines puisque tous les artistes d'Amsterdam connaissent Nuria, la volupté du *noir afghan* et non la *perle catalane*. Le matin, il décide de prendre la route pour rentrer chez lui à Paris et arriver avant sa lettre.

Les événements du second récit se déroulent en Afghanistan. Yûsef, un porteur d'eau vit avec Shirine, l'épouse de son frère parti sans donner le moindre signe de vie. Haï parce qu'eunuque, Yusuf semble être l'homme le plus important de Kaboul. En effet, il ne neige plus à Kaboul depuis longtemps et « il n'y a que lui, Yusef, le porteur d'eau, le mystérieux, qui connaît la voie souterraine et secrète d'une source d'eau chaude, dans les entrailles de la colline Bâghbâlâ, au pied de l'hôtel International qui domine la ville, et en dessous du mausolée Piré-Bland » (Rahimi, 2019 : 45). Sans le porteur d'eau, il n'y aurait pas d'eau pour les fidèles de la mosquée ni pour les foyers de la ville.

Très tôt, on annonça à Yûsef que c'est un grand jour puisque « l'Emir Mullah Omar a sommé les fidèles de faire la prière toute la journée » (Rahimi, 2019 :59) pour célébrer l'anéantissement des deux Bouddhas de Bâmyân. Cette nouvelle inquiéta le porteur d'eau et lui rappela soudainement deux personnes. Le premier, son ami Lâla Bahâri l'hindou, dont l'échoppe demeure fermée. « Il est en route vers Bâmyân, pour prier et pleurer sur les dépouilles des deux Bouddhas » (Rahimi, 2019 : 45) pensa-t-il. Le deuxième, s'appelle Najib, un poète qui a perdu sa voix quand les Talibans ont brûlé les poèmes et assassiné les poètes. Il était exceptionnellement absent et sa porte laissée ouverte est suspecte. Après avoir passé la journée entre la grotte, la mosquée et les maisons de Kaboul, Yûsef rentra chez lui. Toutefois, Shirine n'y était pas. De peur qu'elle soit fouettée par les Talibans, il parcourut la ville à sa recherche, mais en vain. Fatigué, il part se réfugier dans la grotte où il assiste à un spectacle extraordinaire : Lâla Bâhari a construit un bûcher pour son incinération et à ses côtés, Shirine en tenue hindoue.

Enfin, Atiq Rahimi choisit de conclure les deux récits dans la même page ... *et trois faits divers du 13 mars 2001*

*Dans le froid glacial de Kaboul, on a découvert le corps d'un porteur d'eau, une balle dans le dos, trainé par un chien jusqu'à la gorge d'une source.*

*Au stadium de Kaboul, une femme est lapidée ce matin pour crime d'adultère, et son amant, un marchand hindou, est pendu dans un jardin public.*

*Sur la chaussée inondée de l'autoroute A27, entre Amsterdam et Paris, un homme de 45 ans, français d'origine afghane, est décédé dans un accident. (Atiqi, 2019 : 285)*

Si les romans à l'étude retracent des destins différents au sein du même texte, ils sont néanmoins liés par les événements historiques et leur impact sur les sociétés représentées. Dans *Archéologie du chaos (amoureux)*, l'Histoire de l'Algérie et celle de la Palestine semblent lier le destin des deux personnages (Yacine / Marwan). En effet, l'auteur joue sur la symbolique de l'espace puisque la cave occupée jadis par Jean Sénac et qui a servi de refuge pour Marwan Kanafani, est le foyer de la révolution menée par Yacine Nabolci. Il s'agit d'un capharnaüm rempli de livres d'écrivains maudits comme Nietzsche, Kafka et Rimbaud. Sur les murs étaient accrochés des portraits de chefs politiques ou d'intellectuels comme Mahmoud Darwish, Yasser Arafat, Che Guevara et Marcel Khalifa ; un poème mural titré « *Ahmed el Arabi* », un keffieh et le discours mémorable de Houari Boumadiane « Agresseurs ou agressés, nous maintenons notre soutien aux Palestiniens ».

Dans *Les porteurs d'eau*, les événements des deux récits se passent en une journée : le 11 mars 2001. L'auteur expose à travers cette mise en texte l'impact de l'événement historique sur les destins des Afghans. À Kaboul, les rares intellectuels et non-musulmans qui y vivaient étaient contraints à l'exil quand le mollah et ses fidèles attendaient le retour des pluies, suspendues à cause des deux Bouddhas, maintenant détruits. En Occident, cet événement était pour Tamim d'une ampleur médiatique

*alors que les Talibans massacraient en toute tranquillité la population chiite, que tant de femmes étaient victimes de leurs barbaries, que la misère était atroce dans le pays. Mais personne n'en parlait. Et là, bien sûr, on n'entendait que l'indignation du monde entier face à la destruction des Bouddhas. Bouddha lui-même en aurait honte. (Rahimi, 2019 :155)*

À la lumière de ce qui précède, nous constatons que cette orchestration polyphonique des voix et des consciences pourrait donc être « l'expression concrète d'échanges et de partage culturels égaux (...) dans et par lesquels l'Autre serait à la fois mon hôte et mon alter ego, tout en gardant librement sa différence » (Abdoun, 2009 :13).

## **2. Hybridité générique et linguistique**

En portant une réflexion dense sur le croisement des cultures, Tsvetan Todorov affirme : « l'interaction constante des cultures aboutit à la formation de cultures hybrides, métissées, créolisées, et cela à tous les échelons » (Todorov, 1986 : 20). Fortement présent dans les textes à l'étude, ce croisement des cultures se manifeste intrinsèquement par la cohabitation harmonieuse des genres littéraires et des langues. En effet, dans *Archéologie du chaos (amoureux)*, l'auteur affirme vouloir *déconstruire l'ordre narratif* traditionnel en échafaudant un véritable « conglomérat de matériaux hétérogènes ». (Bakhtine, 1970 :35). La lecture du roman de Rahimi mène à établir l'hypothèse suivante : le récit de Yucef dont les événements se déroulent en Afghanistan semble être un conte populaire persan. L'auteur confirme cette réflexion en affirmant avoir écrit ce récit en persan et le réécrire ensuite en français pour « garder le lyrisme de ma langue d'origine » explique-t-il.

## Intertextualité

D'emblée, dans *Archéologie du chaos (amoureux)*, Benfodil fait un usage particulièrement proli-  
fique de l'intertextualité. En effet, Yacine Nabolci se mettait dans la peau des grands philosophes  
et écrivains comme Cioran, Kant ou Kafka, et reprenait des passages entiers lors de ses médi-  
tations. Ces prises de paroles sont généralement rédigées en italique référence à l'appui. Nous  
citons à titre d'exemple :

*Insouciants ! Railleurs ! Violents ! Ainsi nous veut la sagesse ! Elle est  
femme ; elle n'aimera jamais qu'un guerrier !* Ainsi me haranguait la voix  
de Nietzsche, le Nietzsche d'*Ainsi Parlait Zarathoustra*. Mais je ne suis  
pas Nietzsche. Encore moins Zarathoustra. (Benfodil, 2007 : 22)

Nous remarquons par ailleurs que le personnage n'hésite pas à donner la définition exacte des  
mots qu'il utilise, en reprenant les propos du dictionnaire pour le mot « palimpseste » : « Palimp-  
seste : {palēpsēst ; gr. *Palimpsēstos*, gratté de nouveau} *nom commun masculin ;* pluriel palimp-  
sestes » (Benfodil, 2007 : 29).

Notons également que l'auteur intègre, dans le roman, un poème tiré de son recueil de poésie  
intitulé *Cocktail kafkaïne*, faisant ainsi preuve d'intratextualité, concept qui se produit quand « le  
projet rédactionnel [de l'écrivain] est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures  
(autoréférence, autocitation) » (Lima-Letellier, 1998 : 27).

Enfin, le dernier procédé du mécanisme intertextuel est le pastiche. Figure d'allusion, le pastiche  
consiste à reproduire le travail d'un artiste par jeu, exercice de style ou dans un but parodique.  
Tel est le cas du poème écrit par Yacine Nabolci (Benfodil, 2007 : 34).

*Archéologie du chaos (amoureux)*  
**Je ne crois en Dieu  
Que le temps d'un blasphème  
Être ou ne pas être  
Ce n'est pas mon problème**

*Hamlet*<sup>4</sup>  
**Être ou ne pas être  
Voilà la question !  
Que faut-il admirer ?  
La résignation**

## Mise en abyme :

La mise en abyme est un procédé littéraire défini par Dällenbach comme un « miroir interne réflé-  
chissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire » (Dällenbach, 1977 :  
52). Comme nous l'avons démontré dans le premier volet de notre étude, *Archéologie du chaos  
(amoureux)* est un récit enchâssé écrit par Marwan Kanafani et qui retrace le destin de Yacine  
Nabolci. Pour attirer le lecteur vers le processus de création du récit, l'auteur fictif y glisse son  
carnet de bord. Il s'agit d'un texte écrit à la première personne où Marwan K. notait ses états  
d'âme, ses délires d'écrivain en éprouvant un besoin urgent de terminer l'écriture du livre. Ce  
*Carnet de bord* avait, par ailleurs une autre fonction : permettre à l'officier de police, grâce aux  
dates, de suivre les dernières heures de sa victime. En effet, Kamel Al Afrite comprit que le roman  
*Archéologie du chaos (amoureux)* était écrit d'une traite et son auteur était mort d'une *overdose*

---

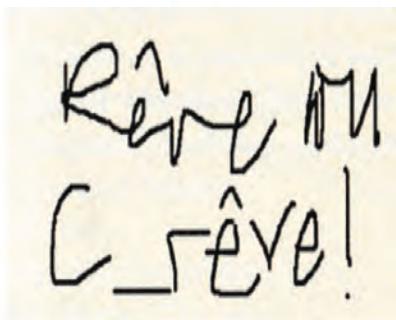
4 Traduction de A.Dumas et P. Meurice (1847)

*littéraire.*

Enfin d'autres formes artistiques prennent forme dans le roman comme les dessins ou les graffitis sur papier.

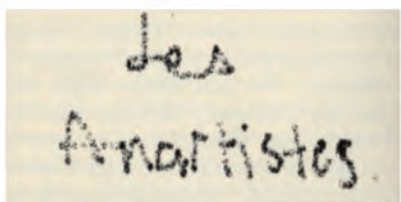


Caricature réalisée par Marwan.K pour illustrer son autoportrait « tête en désordre, cheveux en bataille, un cœur noir en guise de cerveau, le visage émacié, les joues creuses et balafrées, la bouche édentée, avec, au bout, des cendres s'effritant d'une cigarette grillée » (Benfodil, 2007 :76).



« Rêve ou C-rêve »

Devise du commando littéraire, « imprégnée du célèbre propos de Tahar Djaout *Rêve ou C-crève* » (Amrani, 2014 : 84).



Les Anartsites, graffiti réalisé par Yacine Nabolci lors de ses soirées nocturnes à Alger. Parodie d'Anarchistes, il désigne par Anartistes les membres du G97.

Dans *Les porteurs d'eau* de Rahimi, il existe une forme assez particulière de mise en abyme. Tamim éprouve, depuis des années, une troublante impression de familiarité à l'égard d'une sériographie de *La reproduction interdite*, tableau réalisé par René Magritte. « Le tableau représente une scène facile à imaginer : un homme peint de dos, se regarde dans un miroir et ne voit que son dos, dupliquant l'image » (Rahimi, 2019 : 16). Entre fascination et exaspération, Tom comprendra que cet homme était *mystérieusement* lui dans l'abîme de ses contradictions.

## Résonances mythique

Pour Mircéa Eliade, « le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans les perspectives multiples et complémentaires » (Eliade, 1963 : 16). Réfléchissant également à cette question, Durand explique que « la littérature et spécialement le récit romanesque sont un département du mythe » (Durand, 1961 :12). En effet, des figures mythiques issues de cultures orientales et occidentales trouvent leur reflet dans les romans à l'étude.

Dans *Archéologie du chaos (amoureux)*, Benfodil fait explicitement référence aux personnages mythiques. Tel est le cas de Yacine Nabolci qui se compare souvent à Adonis et Apollon parce qu'il est poète et doté d'une beauté scientifiquement irrésistible.

Rahimi préfère, quant à lui, donner le destin des personnages de mythologie à ses protagonistes. En effet, le destin de Yûsef et Tamim peut être assimilé à celui de Sisyphe. Puni pour avoir trahi les dieux, Sisyphe était contraint à rouler éternellement un rocher au sommet d'une montagne d'où il finit toujours par tomber. De même, Yucef a hérité malgré lui le métier de son père, autrefois porteur d'eau. « À la mort de son père, le soir même, il avait vieilli. Il n'est pas âgé, certes, mais il est vieux, courbé sous le poids de l'outre, les jambes écartées en arc comme deux parenthèses, visage dévasté par le soleil et le froid » (Rahimi, 2019 : 43). Cette tâche était, pour ce personnage, un châtement social et héréditaire. Social, parce qu'il risque quatre-vingt-dix-neuf coups de fouets sur le dos pour avoir empêché les ablutions des fidèles. Héréditaire, car il est né dans une famille de porteurs d'eau. À l'image du premier personnage, Tamim porte ses origines sur le dos. En croyant avoir enterré son nom, son pays et sa langue « dans le cimetière de ses aïeux » il les portait constamment en lui comme un fardeau dont il veut se débarrasser.

Ce même personnage peut, en outre, être assimilé à une autre figure mythique : le Simorgh. Figure centrale du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi, le Simorgh est un oiseau mythique qui « symbolise l'âme préexistant au corps qui est ensuite emprisonnée par les chasseurs dans la cage du corps matériel et oublie peu à peu son état libre originel » (Neuve-Église, 2007). Cet épisode n'est pas sans nous rappeler la quête identitaire de Tom, à la recherche de ses origines voilées sous le poids de l'exil. Outre cela, il est indiqué que [le Simorgh] résiderait sur un arbre guérisseur » pour veiller sur les graines de toutes les plantes. Constamment hanté par le tableau de Magritte et « le mystère de la veilleuse éteinte qui [l'] empêche de dormir », Tamim est décrit comme un oiseau qui garde « un œil fermé pour veiller, l'autre fermé pour sommeiller, **une aile vers le ciel, l'autre la terre**, ses pattes ficelées à la seule branche maîtresse de l'arbre où est perché son nid, rêve d'un ailleurs » (Rahimi, 2019 : 14).

Enfin, Rina l'épouse de Tamim est décrite comme la gardienne de la mémoire afghane et du mythe des origines. « Elle est tes origines, ta jeunesse, ton exil et ton identité » lui annonce-t-on. Cette description n'est pas sans nous rappeler Clio : fille de Zeus et de la déesse de la mémoire Mnémosyne. Considérée comme une muse parce qu'elle inspirait les poètes grecs dont Homère, Clio chante le passé et glorifie ses hommes et événements.

## Hybridité linguistique

Nous mettons fin au deuxième volet de l'analyse par l'étude du métissage linguistique. Espace de partage pour les genres littéraires, les mythes et les destins, *Archéologie du chaos (amoureux)* et *Les porteurs d'eau*, accueillent également les mots voyageurs. Cette combinaison des modes linguistique n'est pas fortuite, elle reflète « le lien existant entre la communauté culturelle à laquelle appartient l'individu et la langue qu'il parle, lien nécessaire pour la construction de l'identité » selon Carmen Boustani (2009 : 199). Il s'agit d'une identité linguistique, créée de la rencontre harmonieuse des langues et de culture au sein des textes, effaçant ainsi toutes les limites géographiques.

De ce fait, le persan se fond au français dans le roman de Rahimi pour faire entendre le lyrisme

oriental au sein du texte. L'auteur glisse, effectivement des mots persans dans le texte comme *nâmous*, *tchadari*, ou *sandali*, « pour exprimer une nuance, une singularité, une fantaisie ou tout autre particularité considérée en l'occurrence comme autrement inexprimable ». (Deroy, 1980 : 480).

Dans *Archéologie du chaos (amoureux)*, cette hybridité linguistique se manifeste sous trois formes. D'abord, **les intrusions linguistiques teintées d'ironie**. Le texte regorge d'expressions empruntées à l'anglais ou traduites littéralement de l'arabe, employées afin de tourner en dérision les situations tragiques. Tel est le cas de Kamel Al Afrite qui, pour ressembler aux acteurs du cinéma américain, usent d'expressions en anglais. Yacine Nabolci quant à lui, appelle les habitués du cénacle *Les gens de la cave*, ou *les gens de la grotte*. Nous signalons ensuite **une algérianisation des références universelles** dans le but de donner une couleur locale au commando artistique, ainsi, chaque membre du groupe « avait son gourou et son griot d'où il tirait son surnom : Jamel Derrida, Arselane Artaud, Omar Rimbaud, Réda Char, K. Mus, Kateb Nassim, Adlène Luis Borges, Jalil Lautréamont, Amir Kusturica, et V'Laid Nabokov » (Benfodil, 2007 : 64). Enfin, **l'emprunt linguistique**. D'une part, l'auteur insère dans le texte des expressions en langue arabe, écrites en caractère latin pour signaler les titres des ouvrages comme *Tourjouman el Achouaq*, les événements historiques comme *Ayloul el Asouad* et *Atasshih athawri*, ou des propos tirés du discours politique *Nahnou maâ Falastine dhalimatan aw madhlouma*<sup>5</sup>. D'autre part, il intègre dans le texte des expressions tirées de l'arabe dialectal comme « Oûm bahrek », traduite dans le texte par « Nage ta mer ! Dé-mer-de-toi » (Benfodil, 2007 :116).

Dans cette perspective, l'hybridité linguistique devient une langue de liberté, de libération puisqu'elle ne représente aucune identité figée. Elle est, effectivement née d'un contexte de création socioculturel.

## Conclusion

En guise de conclusion, Mustapha Benfodil et Atiq Rahimi ont choisi d'effacer toute forme de frontières, géographique soit-elle ou culturelle, en faisant du roman « un lieu de rencontre plutôt que le temple d'une identité permanente » (Delas : 2005).

Nous avons tenté, tout au long de ce travail, d'analyser l'aspect alterculturel de l'écriture. En effet, à travers les romans soumis à l'étude, le texte littéraire devient un espace de partage égalitaire puisque les récits y cohabitent harmonieusement. Outre les confins géographiques, la rencontre avec l'Autre peut également s'opérer entre deux récits formant le même texte. Ce rapport de complémentarité, nous l'avons d'abord étudié sur le plan narratif. En effet, dans *Archéologie du chaos (amoureux)* et *Les porteurs d'eau*, les destins se dédoublent pour raconter une Histoire commune : celle d'un pays et celle d'une génération. La richesse des textes et leur intensité alterculturelle se manifestent également par le métissage linguistique et générique qui s'y opère. Cette pratique littéraire est une expression tangible du dialogue puisque « la différence devient alors un lieu et un moyen de complémentarité nécessaire de reconnaissance non exclusive, tout en se maintenant en tant que différence, dans cette inclusion égalitaire » (Abdoun, 2009 : 13).

---

5 Discours du président Algérien Haouari Boumediène (1967).



## Bibliographie

- Abdoun. S. (2009) l'alterculturel comme critique de l'interculturel, in *Interculturalité enjeux pour les pays du Sud*, Actes du colloque international, IEPS.
- Amrani. H. (2014) Mustapha Benfodil . in Bekkat. A .A (dir) *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française (1990-2010)*, Editions Chihab, 2014, pp.82-86.
- Bakhtine. M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Ed. du Seuil.
- Benfodil. M. (2007). *Archéologie du chaos (amoureux)*. Alger : éditions barzakh.
- Boustani. C (2009). *Oralité et gestualité, La différence homme/femme dans le roman francophone*. Paris : Karthala.
- Corm. G. (2013). *Pour une lecture profane des conflits*. Alger : APIC.
- Dällenbach. L. (1977) *Le Récit Spéculaire, Essai sur la mise en abyme*. Paris : Le Seuil.
- Delas. D « Etragèreté » In Beniamino. M et Gauvin. L (dir). (2005), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges : Presse universitaire de Limoges.
- DERROY L. (1980). L'emprunt linguistique, Paris : Les Belles Lettres, cité par Assaad. N. « Le Rocher de Tanios : une osmose langagière » Dans le cadre de la Journée Amine Maalouf – 25 octobre 2013
- Durand. J. (1961). *Le décor mythique dans la chartreuse de Parme*. Paris : J. Corti.
- Eliade. M. (1963). *Aspects du mythe*. Editions Gallimard.
- Maalouf. A. (2009). *Le dérèglement du monde*, Editions Grasset & Fasquelle.
- Rahimi. Atiq. (2019). *Les porteurs d'eau*. Paris : P.O.L
- Todorov. T (1981). *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique suivi D'écrits du cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.
- Todorov. T. (1986), Le croisement des cultures, in *Communications*, 43, pp. 5-26

## Sitographie

- Kacimi. M. *Dictionnaire populaire algérien* mai 2014 [en ligne], URL : <http://kabyleuniversel.com/2014/05/06/le-dictionnaire-populaire-algerien-de-mohamed-kacimi/>, consulté le 18 décembre 2019.
- Limat. N et Letellier. M. in Miguet-Ollangnier (dir), (1998), *L'intertextualité*. Paris : Les Belles Lettres. Cité par Martel K. (2005). « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ». *Protée*, 33(1), 93-102. <https://doi.org/10.7202/012270ar>, consulté le 10 septembre 2020.
- Neuve-Eglise. A, Simorgh : de l'oiseau légendaire du Shâhnâmeh au guide intérieur de la mystique persane, in *La revue de Téhéran*, N°19, juin 2007 [en ligne] URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article242#gsc.tab=0>, consulté le 8 janvier 2020.

# La littérature mondiale, mémoire d'un héritage culturel

**Lina RIZK**

Ecole Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et  
Sociales  
Université Libanaise

## Résumé

Le témoignage de vie des femmes indigènes exprime la souffrance et la résistance des sociétés soumises à l'hégémonie de l'époque coloniale. Wangari Maathai, une femme Kenyane et Rigoberta Menchu, une femme guatémaltèque, racontent les crises profondes dont elles étaient victimes lors des périodes de dictature mises en place après le départ des colons. Les deux femmes militantes indigènes nous invitent à pénétrer dans leur univers ethnique pour sauvegarder l'image de la différence culturelle.

**Mots clés :** colonialisme, hybridité, ethnoculturel, indigène, militantisme.

## Abstract

Literature reflects life and all its dimensions; it provides us knowledge, freedom and culture.

Authors like Wangari Maathai, a Kenyan woman in Africa, and Rigoberta Menchu a woman of the indigenous Guatemalan people of Latin America played a big role in transferring to other places in the world, their tragedies and the hard time, people of their countries had witnessed under the mandate. Through their writings, these two warriors helped us understand their civilization and their ethnic values and the way they fought in order to preserve their cultural heritage.

**Key words:** Indigenous people, mandate, civilization, tragedies, cultural heritage.

## ملخص

إن الأدب يُحاكي الحياة ويحتضن أبعادها، فهو نافذة مفتوحة على المعرفة و الحرية والثقافة.

وانغاري ماتاي، امرأة من الشعب الأصلي الكيني في أفريقيا وريغوبيرتا مانشو، امرأة من الشعب الأصلي الغواتيمالي في أميركا اللاتينية قامتا بسرد المأسى والتجارب القاسية التي تعرضوا لها، شعبا وأرضا، تحت رزح الإنتداب وما تبعه من حكم الطغاة. من خلال الأدب واللغة، تدعونا هاتان المناضلتان إلى التعرف على عمق حضارتيهما وبيئتيهما الإثنية وذلك بهدف المحافظة على إرثهم الثقافى.

**كلمات مفتاحية:** الشعب الأصلي، الإنتداب، الحضارة، البيئة، الإرث الثقافى.

## Introduction

La littérature, c'est le réel devenu langage, c'est l'expression d'une réalité mise en perspective selon la sensibilité particulière de l'écrivain. Wangari Maathai<sup>1</sup> relate dans son roman autobiographique *Celle qui plante les arbres* et Rigoberta Menchu<sup>2</sup> raconte, elle aussi, dans le roman biographique *Moi Rigoberta Menchu, une vie et une voie, la révolution au Guatemala*, roman écrit par Elisabeth Burgos<sup>3</sup>, les expériences réelles et les événements tragiques que leurs pays respectifs<sup>4</sup> (le Kenya et le Guatemala) ont vécus durant la colonisation. Les romans en question semblent refléter les patrimoines de leurs cultures respectives. L'intérêt de notre étude serait de comprendre à quel point l'écriture des femmes indigènes serait au service de la culture locale et à quel point l'éducation des femmes solliciterait l'éveil au droit de l'homme et de l'environnement. Cette problématique sera traitée dans une perspective comparatiste et sera basée sur l'approche postcoloniale, élaborée par Edward Saïd (1980), dans son ouvrage *L'orientalisme, l'orient créé par l'occident*. Cette approche permettra de situer les récits dans le contexte sociohistorique et culturel de la colonisation. L'objectif est de souligner les effets durables de l'impérialisme occidental et de montrer sous un angle comparatif que presque partout dans les pays colonisés les indigènes subissent les mêmes pratiques coloniales.

Cette étude se déploie sur deux axes : le premier met l'accent sur l'hégémonie et sur la résistance; le deuxième s'attarde sur l'éveil de la conscience environnementale des indigènes.

- 
- 1 Wangari Maathai est née le 1er avril 1940 à Ihithe (colonie du Kenya) et morte le 25 septembre 2011 à Nairobi (Kenya). Elle est surnommée la femme qui plantait des arbres. C'est une biologiste, professeure d'anatomie en médecine vétérinaire et militante politique et écologiste. Elle reçoit le prix Nobel de paix en octobre 2004 pour sa contribution en faveur du développement durable, de la démocratie et de la paix et son engagement contre la déforestation du Kenya. ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Wangari\\_Muta\\_Maathai](https://fr.wikipedia.org/wiki/Wangari_Muta_Maathai), consulté le 14 septembre 2020).
  - 2 Rigoberta Menchu, née à Chimel le 9 janvier 1959, est une indigène de l'ethnie Quiché du Guatemala et une activiste des droits de l'homme. Elle a reçu le prix Nobel de paix en 1992 en reconnaissance de son travail pour la justice sociale et la réconciliation ethno-culturelle basées sur le respect pour les droits des peuples autochtones. ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Rigoberta\\_Mench](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rigoberta_Mench), consulté le 14 septembre 2020).
  - 3 Elisabeth Burgos est une historienne, anthropologue et spécialiste de l'ethnopsychanalyse. Elle est l'écrivaine du roman *Moi Rigoberta Menchu. Une vie et une voie, la révolution au Guatemala*, lequel raconte l'histoire de la vie de Rigoberta Menchu et de sa communauté. Burgos explique à ce sujet : « j'ai donc décidé de supprimer toutes mes questions. De me situer là où je vais être : d'abord être à l'écoute et permettre à Rigoberta de parler, ensuite être l'instrument, une sorte de double de Rigoberta, qui allait opérer le passage de l'oral à l'écrit » (p.26). Les paroles de Rigoberta, traduits par l'écriture de Burgos, semblent être un instrument de lutte pour rendre compte de toutes les facettes de la vie d'un peuple, et d'une culture opprimée.
  - 4 En Afrique, vers l'année 1885, la Couronne Britannique colonise le Kenya, bouleversant les équilibres ethniques dans le but d'exploiter les richesses naturelles et humaines du pays. La colonisation de l'Amérique latine par les Espagnols remonte à l'année 1517. Le Guatemala d'aujourd'hui est connu pour être la grande cité blanche Maya. C'est dans cette perspective historique que les deux romancières, Maathai et Menchu, se plaisent, dans leurs deux romans autobiographiques, à traduire les effets de la politique du colon.

## 1. L'autorité coloniale : culture de l'exclusion

Edward Saïd définit la domination impériale comme « un acte de violence géographique par lequel la quasi-totalité de l'espace mondial est explorée, cartographiée et finalement annexée » (p.320). Nous nous demandons, dans cet esprit, comment se manifeste la résistance des colonisés.

L'autorité coloniale œuvre à dominer de nouveaux territoires et de nouvelles civilisations et œuvre à mettre la main sur les ressources et les richesses naturelles. L'omnipotence du pouvoir colonial révèle l'arrogance et l'ambition du colon qui porte un regard de dédain et d'infériorité sur les peuples colonisés. Wangari Maathai (2007) est témoin du comportement raciste des étrangers à l'égard des indigènes : « ils étaient à leurs yeux des gens primitifs arriérés, repliés sur le passé » (p. 23). C'est ainsi que les étrangers donnent l'illusion qu'ils portent l'étendard de la civilisation et du développement pour justifier le gaspillage des territoires des peuples soumis, de leurs biens matériels et culturels.

Nous pouvons mentionner que, pendant la Première Guerre Mondiale, les autorités coloniales au Kenya enrôlent par force dans l'armée Britannique les jeunes africains des tribus kenyanes, les menaçant de leur confisquer le bétail. Wangari Maathai est témoin de cette pratique violente : « mon oncle est parti à la guerre et il n'est jamais revenu. Et personne ne s'est jamais donné la peine de venir dire à mes grands-parents ce qui était advenu à leur fils » (p. 47). Plus de cent mille personnes de l'ethnie Kikuyu du Kenya meurent sur le champ de bataille sans avoir obtenu un certificat de décès officiel ; ils étaient même privés des indemnités de la part des autorités ; voilà ce qui ajoute à la souffrance des parents. L'exploitation des jeunes kenyans dévoile la barbarie, l'irrespect, et l'absence du sens de l'humanité chez les colons.

Coloniser les pays de l'Afrique est une pratique qui consiste à les mettre sous le joug des pays Occidentaux. Les colonisateurs se servent de la misère des peuples pour justifier leur hégémonie. Ainsi Rigoberta Menchu met l'accent sur la pauvreté de la communauté Indienne Guatémaltèque qui travaille dans de mauvaises conditions à la « Finca » : qui est la propriété des Blancs située au sud du pays, où les paysans travaillent dans la plantation du café, du coton et de la canne à sucre, ce sont des plantations locales traditionnelles qu'ils conservent de père en fils. Rigoberta raconte son expérience personnelle à ce propos : « deux de mes frères sont morts dans la « Finca », un de mes frères meurt de malnutrition...et alors mon petit frère n'a pas supporté l'odeur de la fumigation et il est mort intoxiqué » (p.106- 107). La famille démunie de Rigoberta ne trouve pas les moyens d'enterrer ses fils et l'injustice des autorités à leur égard aggrave leur malheur et leur souffrance. Pour ces raisons majeures, les indigènes plaident en faveur du vrai changement et décident de recourir à la révolution pour exprimer leur refus de la résignation et de l'injustice. Le père de Rigoberta, Vicente Menchu, refuse de céder à l'inégalité : il revendique ses droits auprès du pouvoir, ainsi qu'en témoigne la fondation d'un groupe nommé « le front populaire 31 janvier ». A cette époque, Vincente Menchu fut considéré comme un héros national pour les indiens guatémaltèques. C'est en 1978, durant le mandat du despote, Lucas Garcia, que ce groupe se transforme en une organisation portant le nom de Comité d'Union Paysanne, CUC, dont l'objectif est la défense des droits des paysans. Rigoberta Menchu, adhérant à cette organisation, en définit les objectifs qui consistent à : « exiger un salaire juste des propriétaires terriens. Exiger qu'ils nous respectent en tant que communautés ; qu'ils respectent notre religion, nos coutumes, notre culture » (p.344). Ce qui accorde le plus de valeur à la révolution, c'est qu'elle émane de la néces-

sité d'agir par respect de la différence culturelle et de la culture exotique. Voilà ce qui autorise la réunion des ouvriers pour lutter contre la tyrannie des gouvernants et pour revendiquer le droit de récupérer le territoire.

A son tour, Wangari Maathai nous fait part de la même posture coloniale qui suscite la rébellion des indigènes Kenyans contre l'injustice du gouvernant autoritaire Arap Moi. En 1955, un groupe des Mau-Mau<sup>5</sup> se révolte contre la domination du gouvernant Arap Moi, revendiquant le droit à l'habitat parce qu'il marque l'idée d'appartenance à la terre et à la culture locale. L'appartenance est une notion de base dans la culture de la révolution parce que sans appartenance à un espace physique l'identité se meurt. Cependant, le groupe sera condamné par le pouvoir autocrate qui le considère comme un mouvement terroriste. L'effort des révoltés ne peut que faillir devant la dictature coloniale qui devient à son tour l'anti-culture de la justice.

D'après les expériences racontées, les peuples colonisés subissent la plus difficile des situations : le désir de conserver la tradition et la culture devant les étrangers. Cet entre-deux rend leur situation critique, l'hégémonie et le besoin de résistance. La position d'entre-deux pose le problème de l'appartenance et de la non-appartenance, de l'identité et de la non-identité. Qui suis-je ? Comment vaincre sa peur de résister au colonisateur et comment récupérer le courage de refuser l'injustice ? Comment accepter de se désidentifier par rapport à la culture traditionnelle qui est vecteur de l'identité nationale des peuples ?

Ce contexte politique et social prépare la voie à l'ingérence culturelle qui réside dans la diffusion de la culture du colon déterminée par deux marqueurs : la force et la suppression de la culture de l'autre, l'indigène, par le changement de ses modes de vie et de ses modes de penser. Dans cette optique, les romans en question se focalisent sur ce phénomène qui est la conséquence de la domination géographique et politique du colon. Sous prétexte de moderniser les tribus primitives, les colonisateurs adoptent un comportement marqué par l'exclusion des particularités physiques, sociales et culturelles. Wangari Maathai ne manque pas de renseigner le lecteur sur la transformation des habitudes culinaires que subit la tribu Kikuyu, pour que cette dernière s'aligne à la prétendue modernisation sociale : « la culture du millet fit place à celle de maïs et la bouillie de millet, boisson préférée des Kikuyus, fut détrônée par le thé, si prisé des Anglais » (p.23). Ainsi, les Kikuyus introduisent dans leur cuisine des plats exotiques, à goût nouveau, souvent riches en sel, en sucre et en huile. Or, cette nouvelle culture alimentaire favorise l'apparition de nouvelles maladies. Les colons procèdent par remplacement culturel, par suppression et par l'introduction de nouveaux produits qui sont étrangers à la terre africaine. Maathai écrit à ce sujet que « les européens ont introduit au Kenya des savoirs, des technologies, des modes de perception, des orientations religieuses et culturelles qui nous étaient totalement étrangers » (p.250).

Rigoberta Menchu se trouve elle aussi victime de la culture de la suppression, voire de la conquête des traditions culinaires par la modernité. Au Guatemala, l'ethnie Ladinos représente un exemple majeur. Cette ethnie change ses modes de vie au niveau de l'art culinaire traditionnel. Elle adopte de nouvelles méthodes qui contribuent à effacer son particularisme culturel. Le remplacement de la pierre pour moudre le maïs, base de l'alimentation des indiens, par le moulin marque la dégradation de l'art primitif de moudre les graines qui mène à l'oubli de l'identité ethnique. La politique du colon vise l'effacement du particularisme ethnique dans le but d'imposer par la force sa propre

---

5 Les Mau-Mau est l'une des tribus Kikuyu du Kenya, connue sous le nom de l'armée de la Terre et de la Liberté.

culture étrangère, prétendue culture de la civilisation et du développement.

Nous nous demandons, dans cette perspective, à quel point l'éducation et l'ouverture à l'autre peuvent être une nouvelle forme de résistance contre la culture de l'exclusion.

## **2. La résistance à la colonisation par l'éducation**

L'éducation représente un pilier de la culture populaire et traditionnelle, c'est le véhicule par lequel les écrivaines valorisent la richesse du savoir et de la diversité socioculturelle et linguistique. Dans quelle mesure l'éducation de la femme indigène éveille-t-elle sa conscience aux droits de l'homme et de la nature ?

L'éducation autorise aux indigènes le dépassement des frontières géographiques, culturelles et sociales afin de s'ouvrir au monde, mettant en valeur les langues et les cultures autochtones en perspective de la culture de l'autre. En 1960, le vent de liberté balaye tout le continent noir et commence également à souffler sur le Kenya. Les universités américaines accueillent dans leurs différents établissements six cents étudiants africains boursiers de la fondation Joseph Kennedy, appelée le « pont aérien Kennedy ». Wangari Maathai bénéficie de cette opportunité et n'hésite pas à franchir le seuil d'un nouveau monde. Elle écrit à ce sujet : « moi, la petite paysanne des Hautes Terres, aller en Amérique ! Quelle aventure ! » (P. 113). Après de longues années d'études supérieures, la femme indigène, Maathai, rentre dans son pays natal, armée de savoir et de connaissance, elle est la première femme africaine à avoir obtenu un doctorat en science de l'anatomie vétérinaire. L'Amérique lui ouvre un vaste champ des possibles qu'elle espère transplanter au Kenya. Elle écrit à ce sujet que « la culture et l'éducation si elles sont bien comprises, ne devraient pas éloigner l'individu de la terre mais au contraire lui inspirer plus de respect encore pour la nature » (p. 202). L'éducation joue un rôle important en ce qui concerne l'éveil aux droits des peuples colonisés, à la démocratie politique et au développement durable de l'environnement et de l'économie. La démocratie représente le régime politique dans lequel le peuple exerce le pouvoir ; cependant, le système politique établi au Kenya accorde le pouvoir absolu aux gouvernants.

Wangari Maathai revendique le droit à la démocratie en vertu duquel sont réaffirmés les droits de la femme et de l'environnement. L'éducation en Amérique sollicite l'éveil de la conscience écologique et la lutte contre les dangers qui ne cessent de s'aggraver en raison des enjeux économiques des autorités. Consciente de la crise verte et de la régression de l'environnement qui engendre évidemment la régression de l'homme et de sa culture, elle postule pour la nécessité d'humaniser le regard sur la terre de ses ancêtres, les Kenyans. C'est ainsi que l'expérience de l'Amérique incite Maathai à prendre des initiatives pour atténuer la crise du vert et pour élaborer une éthique environnementale constructive. Wangari Maathai entreprend une résistance à la colonisation basée sur la modernisation de l'agriculture qui conserve les plantations traditionnelles du Kenya, contrairement à la politique exclusive et destructive de l'agriculture traditionnelle, adoptée par les Anglais. Maathai envisage une révolution où s'allie le moderne au primitif. Son parcours pour sauver la terre est extraordinaire et son succès n'est pas le fruit du hasard. L'initiative du mouvement de la « Ceinture Verte » connu dans le monde entier sous le nom de GBM, acronyme anglais du « Green Belt Movement », coïncide avec l'essor des mouvements féministes et s'inscrit dans la droite ligne de la conférence de Mexico, entre les années 1975 et 1985, première décennie de la femme. L'objectif de Maathai est de sensibiliser les femmes aux dangers qui menacent l'environ-

nement ainsi qu'à la culture du sol et de les conscientiser à la nécessité de sauver leur pays de la désertification. La disparition des forêts millénaires au profit de l'industrie du bois de construction sonne le glas de la nature. La déforestation engendre le déséquilibre écosystémique.

L'éducation de Maathai aux Etats Unis lui offre de nouvelles perspectives lui autorisant de mettre en question les conditions politiques, sociales et économiques de son pays. Le projet de reboisement fait partie des racines Africaines de Maathai, mais il s'est nourri d'autres sources de connaissances et d'actions. L'éveil de Maathai réside dans la capacité de sélectionner les valeurs étrangères qui peuvent servir son propre pays et non pas à se laisser aller aveuglément à une culture étrangère sans pour autant la remettre en question. Savoir distinguer le bien du mal est un aspect de l'esprit cultivé et éclairé. Dans cet esprit, Wangari incite les femmes indigènes à planter les arbres pour répondre à leur besoin, pour améliorer leur condition et pour lutter contre l'apparition des jungles de béton, de la pollution et de la régression du sol. Au sujet des arbres, Wangari écrit que « chaque arbre est le symbole vivant de la paix et de l'espoir. Avec ses racines profondément ancrées dans la terre et ses branches qui s'élancent vers le ciel, il nous dit que pour aspirer à aller toujours plus haut, nous devons être bien enracinés au sol » (p. 402). La femme indigène puise ses forces de ses racines ethniques et culturelles ; les arbres lui inspirent la force de se régénérer, de résister et de se renouveler.

La prise de conscience environnementale de Wangari Maathai concerne l'avenir de l'individu, de la société et de l'espèce humaine. Il s'agit du renouvellement des pensées et d'un changement de perspective pour améliorer les rapports et les interconnexions de l'homme avec son environnement. Le militantisme féminin représente la voie de l'espoir et de l'espérance. Wangari Maathai proteste contre les régimes autoritaires, les violences politiques, les accidents volontaires et les incarcérations arbitraires. Elle souligne dans tous ses discours la nécessité de rétablir partout la démocratie et les droits de l'homme et de mettre fin à la corruption érigée en système politique. La politique établie au Kenya ne tolère que la voix de la violence. Wangari Maathai prône dans son pays la culture de la paix et de l'égalité dans l'espoir de résoudre les problèmes de l'environnement naturel, social et politique et d'améliorer l'avenir de l'Afrique.

Au Guatemala, le pouvoir vise par le biais de l'éducation à orienter les pensées et les opinions du peuple. Il s'agit d'une forme de manipulation mentale. Rigoberta Menchu raconte à ce propos : « même s'il s'agit des personnes qui savent lire et écrire, il ne faut pas accepter cette mauvaise éducation qu'ils donnent au peuple » (p.363). L'éducation imposée par le pouvoir est au service de la politique du colon espagnol qui vise à regrouper les communautés indiennes autour des valeurs étrangères et à reconditionner le raisonnement libre et la logique des indigènes en faveur de sa politique. Rigoberta affirme que « nos parents n'ont pas non plus accepté quelqu'un, une école dans notre communauté, pour effacer ce qui nous appartient » (p.362). L'éducation est au service de l'ingérence politique du gouvernement.

Sur un autre plan, la diversité ethnique des langues parlées empêche l'union et le dialogue entre les indigènes. Pour cette raison, Rigoberta entretient sa résistance par le moyen de la langue et de l'éducation pour assurer l'organisation des communautés et l'union des indigènes. Elle raconte à ce sujet : « ils disent toujours : pauvres Indiens, ils ne savent pas parler, alors beaucoup de gens parlent à leur place ; c'est pour ça que je me suis décidée à apprendre l'Espagnol » (p.338). La langue de l'opresseur s'avère une arme propice à la défense et à l'union contre la cupidité du système politique. Apprendre la langue de l'ennemi prend le sens d'un acte de résistance dans le

sens où un acte fait changer le cours de l'Histoire. L'éducation est au service de la sauvegarde d'un environnement culturel différent.

Rigoberta, comme Wangari Maathai, met l'accent sur le rapport entre la femme et la terre : « la terre nourrit et la mère donne vie » (p.449). L'éducation de la femme éveille sa conscience à l'égard de la terre conçue comme étant la mère nourricière. Le rapport entre la femme et la terre semble être fondamental. Rigoberta Menchu affirme que « tout ce qui fait partie de notre culture vient de la terre. Le caractère religieux de notre peuple, ça vient de notre culture, de notre récolte de maïs, de haricots qui sont deux éléments très importants dans une communauté » (p.65). La terre natale n'est pas un simple milieu physique où vivent les êtres vivants, elle possède une valeur propre, une valeur intrinsèque. L'individu est le produit de l'interaction entre son héritage culturel et son milieu naturel dans lequel il évolue. Il est le fruit des contextes historique, politique, naturel, social et culturel. Rigoberta Menchu est une femme autodidacte qui fait preuve d'une figure emblématique quant à la défense des droits des Indiens et de l'environnement. L'oppression et la discrimination auxquelles elle est soumise éveillent sa conscience et orientent sa volonté vers un meilleur contrôle de ses rapports et de ses interconnexions avec l'environnement naturel, notamment la terre natale : « la vie d'un arbre et la vie de toute chose qui existe dans la nature, ça signifie beaucoup » (p.364). Les deux romancières réussissent à allier le moderne au primitif et à créer le troisième espace, dont parle Homi Bhabha dans son ouvrage *Les Lieux de la culture* (2007), une théorie postcoloniale par l'espace intermédiaire entre le colonisateur et le colonisé où les constructions binaires sont abolies.

Le lien entre l'homme et la nature met en exergue le passage du « je » au « nous », le « je », désignant l'individu social et le « nous », désignant la nature holistique. C'est dans cette perspective que le rapport entre l'homme et l'environnement naturel souligne le rapport entre la partie et le tout et c'est dans cet esprit que l'éducation de la femme indigène éveille sa conscience à l'égard de son lien intrinsèque avec le monde environnant et aiguise également sa volonté à défendre et à revendiquer ses droits à l'égalité et à la liberté intérieure.

## Conclusion

La littérature mondiale permet le dépassement des frontières géographiques et temporelles, transmettant l'héritage culturel de l'humanité. Wangari Maathai et Rigoberta Menchu sont deux femmes présentant au travers leur témoignage unique et leur écriture singulière la voie d'accès à des mondes différents et à des valeurs culturelles ouvertes à l'autre. L'expérience humaine entre l'Amérique latine et l'Afrique, à l'époque postcoloniale est quasiment similaire. L'expression du militantisme féminin traduit les effets durables de la domination du pouvoir. La résistance du peuple est également une prise de conscience de la souffrance et du droit à la liberté, à l'éducation et à l'égalité parallèlement aux droits de l'environnement et de l'écosystème.

## Bibliographie :

### Œuvres

- BURGOS Elisabeth (1983), *Moi, Rigoberta Menchu, une vie et une voix, la révolution au Gua-*



*temala*, traduit de l'espagnol par Michèle Goldstein, Editions Gallimard, Paris.

- MAATHAI Wangari (2007), *Celle qui plante les arbres*, traduit de l'anglais par Isabelle Taudière, Editions Héloïse d'Ormesson.

### Ouvrages critiques

- AFFERGAN Francis (1987), *Exotisme et altérité*, Presses universitaires de France, Paris.
- BRUNEL Pierre et CHEVREL Yves (1989), *Précis de littérature comparée*, Presse universitaire de France, Paris.
- BHABHA Homi (2007), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Editions Payot Paris.
- SAID Edward (1980), *L'orientalisme, l'orient créé par l'occident*, Editions Seuil, Paris.

### Sitographie

- Théorie postcoloniale, philologie et humanisme, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-118.htm>, consulté le 10-6 -2020
- Théorie en traduction : Homi Bhabha et l'intervention. [www.cairn.info › revue-littérature-2009-2-page-149](http://www.cairn.info/revue-litterature-2009-2-page-149), Consulté le 12- 7 -2020
- Études postcoloniales – Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tudes\\_postcoloniales](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tudes_postcoloniales), consulté le 20-6-2020.

# Espace migratoire et construction de l'identité interculturelle dans quelques romans francophones postcoloniaux : de l'insularité à la béance.

**Frédéric DIFFO**

Université d'Artois, France

## Résumé

Cette communication vise à montrer que la littérature dite de l'immigration constitue un cadre éprouvette à la construction de l'identité interculturelle. Parce qu'elle suppose la mobilité et le contact entre les protagonistes, l'immigration, véritable obstacle à l'enracinement des identités nationales, construit autour d'elle un vaste réseau de circulation des identités, des cultures et, de *facto*, prédispose le sujet-mobile à dialoguer avec l'altérité. À cet égard, le *corpus* narratif francophone de l'immigration, de par sa texture poreuse, se donne à lire comme un lieu de rencontre et de dialogue des cultures et des identités. Cette réalité interculturelle trouve terrain fertile dans les paysages romanesques esquissés par Fatou Diome, Tahar Ben Jelloun, Léonora Miano, Chimamanda Ngozi Adichie et Fawzia Zouari, où les personnages opèrent des mues identitaires impulsées par une conjoncture migratoire de crise. Au gré des contacts et des rencontres inopinées, les identités et les cultures prétendument nationales et monolithiques basculent au métissage, au rhizome et à l'hybridation. Au demeurant, les personnages immigrés, manifestement voués aux adversités culturelles du fait de leur excentricité, passent désormais pour des « sujets culturels » qui gardent la trace interculturelle grâce au dialogue et aux échanges culturels.

**Mots clés** : Interculturalité, immigré, sujet culturel, insularité/béance, altérité/identité.

## Abstract

This paper aims to show that the so-called immigration literature provides a testing ground for the construction of intercultural identity. Because it presupposes mobility and contact between the protagonists, immigration, a real obstacle to the rooting of national identities, builds around it a vast network of circulation of identities and cultures and, de facto, predisposes the mobile-subject to dialogue with otherness. In this respect, the French-speaking narrative corpus of immigration, because of its porous texture, can be read as a place of encounter and dialogue between cultures and identities. This intercultural reality finds fertile ground in the romantic landscapes sketched by Fatou Diome, Tahar Ben Jelloun, Léonora Miano, Chimamanda Ngozi Adichie and Fawzia Zouari, where the characters undergo identity changes driven by a migratory crisis. Through contacts and unexpected encounters, identities and cultures that are supposedly national and monolithic are transformed into crossbreeding, rhizome and hybridization. Moreover, the immigrant characters, obviously devoted to cultural adversities because of their eccentricity, are now seen as "cultural subjects" who keep the intercultural trace thanks to dialogue and cultural exchanges.

**Keywords:** Interculturality, immigrant, cultural subject, insularity/opening, otherness/identity.

## ملخص

يهدف هذا البحث إلى تبيان أن ما يعرف بأدب الهجرة يشكل إطاراً إختبارياً لهوية متعددة الثقافات. فالهجرة، التي تفرض التنقل و الإتصال بين الأشخاص الرئيسيين و التي تشكل عقبة حقيقية أمام ترسيخ الهويات الوطنية، تبني حولها شبكة واسعة من تداول للهويات و الثقافات و تهيء الشخص المتنقل للحوار مع الآخر. و في هذا الصدد، يمكن اعتبار مجموعة من الروايات المكتوبة بالفرنسية و التي تتحدث عن الهجرة كمكان لالتقاء الثقافات و الهويات و الحوار فيما بينها. يجد هذا الواقع المتعدد الثقافات أرضاً خصبة له في المشاهد الواردة في روايات فاتو ديوم و طاهر بن جلون و ليونورا ميانو و غيرهم حيث تعمل الشخصيات على تغيير هويتها مدفوعة إلى ذلك بسبب أزمة الهجرة. فمع اللقاءات المفاجئة و التواصل غير المتوقع، تتحول هذه الهويات و الثقافات المعروفة بأنها وطنية و متجانسة إلى التهجين و التداخل فيما بينها.

**كلمات مفتاحية:** التداخل الثقافي، المهاجر، العزلة / الإنفتاح، الآخر / الهوية.

## Introduction

Un constat empirique sur l'évolution de la société contemporaine donne à déduire que les différents événements qui secouent le monde actuellement incitent l'Homme à s'interroger sur son existence et son rapport à l'Autre. Paradoxalement, notre époque, qui est marquée par la mondialisation, l'internationalisation et l'ouverture progressive des frontières, se caractérise aussi par un regain d'intégrisme, de nationalisme et d'ethnocentrisme. Dans beaucoup de cas, la diversité culturelle est pointée du doigt comme étant à l'origine de tous les maux : frustrations, intolérances, replis identitaires ou communautaires, racisme, etc. Cette réalité socio-anthropologique est, à bien des égards, complexifiée par les mouvements migratoires mondiaux sous la bannière d'un monde désormais globalisé. Systématiquement ramenée dans le champ de la littérature de l'immigration, la problématique de l'identité interculturelle connaît dorénavant un singulier traitement au sein de la fiction. En effet, de par son universalité et son enracinement dans une culture spécifique, la littérature est l'une des voies les plus efficaces qui permet la connaissance de l'Homme, du monde et surtout son rapport à la culture et à l'altérité (culturelle). Ce soulignement étant fait, la question centrale reste à savoir comment la littérature dite de l'immigration peut constituer un vecteur de la construction d'une identité interculturelle. Les expériences individuelles et collectives (contacts altéritaires) des personnages immigrés mis en texte sont-elles favorables à la définition d'un « sujet culturel »<sup>1</sup> en contexte d'interculturalité ? En optant pour une démarche sociocritique telle que théorisée par Edmond Cros avec en soubassement la question du « sujet culturel », nous voulons poser un regard à la fois descriptif et interprétatif sur *Americannah (AH)* de Chimamanda Ngozi Adichie, *Au pays (AP)* de Tahar Ben Jelloun, *Tels les astres éteints*

1 C'est un concept recteur de la sociocritique développée par Edmond Cros qui considère le sujet/personnage comme une manifestation de l'inconscient culturel qui se traduit par son déploiement dans un espace d'énonciation « géré par un plurisystème », c'est-à-dire, ici, multiculturel. Le sujet culturel se retrouve donc à l'articulation de trois formations (sociales, idéologiques et discursives), qui possèdent leur propre rythme d'existence, induisant phasage et déphasage successif en fonction des époques et des lieux.

(TAE) de Lionora Miano, *Le Ventre de l'Atlantique (LVA)* de Fatou Diome et *Ce pays dont je meurs (CPDJM)* de Fawzia Zouari pour cerner les contours de la construction de l'identité interculturelle en contexte d'immigration.

## 1. L'altérité dans un monde métissé : prémices d'une identité créolisée

Dans les romans de l'immigration, l'illusion de la distance et de l'éloignement a tendance à créer un écart abyssal entre les personnages. Mais grâce à l'immigration effective des protagonistes, cette illusion s'estompe pour rendre possible les contacts plus intégrés entre les étrangers et les autochtones. En nous appropriant le regard sociologique initié par Georg Simmel au sujet du proche et du lointain, la corrélation entre l'immigration et la distance devient assez claire, étant donné que l'immigration en elle-même porte les germes de l'éloignement et de la rencontre entre les sujets mobiles. Pour lui :

*L'unité de la distance et de la proximité, présente dans toute relation humaine, s'organise ici en une constellation dont la formule la plus brève est celle-ci : la distance à l'intérieur de la relation signifie que le proche est lointain, mais le fait même de l'altérité signifie que le lointain est proche (Georg Simmel 1999 (1908), p. 54.)*

À travers les récits et les témoignages de parcours des personnages, cette translation n'a de sens que lorsque, au comble des luttes de positionnement et d'intégration, ils finissent par aboutir à des consensus culturels. Dans ce champ d'action, les infiltrations identitaires provoquées par des contacts parfois violents fragilisent les dynamiques de résistance mises en mouvement qui ont pour prétention de reconquérir l'identité - l'identité racine notamment - à travers des principes raciaux et des mouvements culturels. L'instant névralgique qui marque de manière significative cette approche est la brusque apparition d'une fragmentation graduelle de l'identité-souche du personnage. Au fil du temps, des micro-identités se greffent à cette identité dite « identité-racine » pour former une entité tentaculaire qu'Édouard Glissant appelle rhizome (Édouard Glissant, 1990).

En effet, rendre compte des représentations du métissage dans le roman de l'immigration relève d'un défi inouï, étant donné la pluralité des langues, des identités et des cultures qui circulent et s'imbriquent dans le champ migratoire. Dans la configuration interne de ce champ, à bien y voir, on aperçoit un dilatement des identités-souches qui s'ouvrent résolument aux identités venant d'ailleurs autrement appelées identités d'emprunt. À cet égard, le monde de l'immigré est et reste sensible aux mélanges, à la perspective de la mosaïque et à l'agrégation des identités altéritaires. C'est à juste titre que, dans presque tous ses ouvrages, Édouard Glissant montre que le monde vit une conversion de l'être, à savoir que :

*Le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémissibles, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire... que les humanités aujourd'hui sont en train d'abandonner quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis long-*

*temps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles. (Edouard Glissant, 1996, p. 14.)*

Chez Ngozi Adichie, la volonté de souscrire à cette identité créolisée est visible et constante, puisqu'elle ne se limite pas à décrire le métissage<sup>2</sup> comme faisant partie intégrante de la reconfiguration de l'identité des personnages, mais bien plus comme une valeur qui se situe au cœur des représentations. Une attention particulière sur l'évolution du personnage Genika dans *Americanah (AH)* fait ressortir deux visages des aperceptions et des représentations que les immigrés ont du métissage, à savoir le métissage mélioratif qui confère des privilèges et le métissage péjoratif qui est dévalorisant. Ce passage du récit qui rappelle quelques instants de sa scolarisation au Nigéria illustre ce double regard sur le métissage :

*Et peux-tu croire que « métis » est péjoratif dans ce pays ? Quand j'étais en première année à l'université, je racontais à un groupe d'amis que j'avais été élue la plus jolie fille à l'école au Nigéria. Tu te souviens ? Je n'aurais jamais dû gagner. C'est Zainab qui aurait dû gagner. C'était uniquement parce que j'étais métisse. C'est encore pire ici. Il y a des trucs que vous disent les Blancs que je ne supporte pas. Mais quoi qu'il en soit, comme je leur disais que chez moi tous les garçons me couraient après parce que j'étais métisse, ils ont répliqué que je me dévalorisais. Alors maintenant je dis biraciale, et je suis censée me sentir insultée quand quelqu'un dit métisse. J'ai rencontré ici une quantité de gens qui ont des mères blanches, et ils ont plein de problèmes, eh. Je ne savais même pas que j'étais supposée avoir des problèmes avant de venir en Amérique. Franchement, si quelqu'un veut avoir des enfants biraciaux, qu'il le fasse au Nigéria (AH, p. 143).*

Ce récit dévoile clairement que les représentations que l'on a du métissage et du métis sont surréalistes et assorties des avantages dus à la stature de celui qui incarne cette identité. Sinon, comment comprendre que Genika remporte le prix du concours de la beauté pour le simple fait qu'elle est métisse. Ainsi, grâce à son caractère manifestement exotique, la configuration biologique métissée de Genika est séduisante et dégage un charme à la limite corruptible et irrésistible. Plus tard, c'est avec stupéfaction qu'elle se rend compte que l'identité métissée n'a pas la même connotation partout dans le monde. Arrivée en Amérique comme étudiante, ses rapports avec ses camarades de faculté réorientent significativement l'idée qu'elle a de son identité. Si donc au Nigéria le métis est adulé et privilégié, notons par contre qu'il l'est moins en Amérique puisque,

---

2 Le métissage étant ici considéré comme une étape beaucoup plus globale, large et intégrée de la construction identitaire, contrairement à l'identité créole ; Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Barnabé dans leur ouvrage *L'Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, semblent vouloir exclure le reste du monde de leur conception de la créolité lorsqu'ils déclarent dans leur manifeste que : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles ». L'on n'hésite pas à croire que l'identité créole est une identité régionale, nationale et, par conséquent, géographiquement limitée, contrairement à l'identité métissée qui est plus ouverte et accepte en son sein le brassage de plusieurs identités. Cette orientation que nous donnons au créole ne rejette pas fondamentalement le fait que le créole - le créole antillais notamment - soit inspiré du mélange de plusieurs langues et cultures venant d'ailleurs. Cependant, il demeure qu'il marque beaucoup plus un repli identitaire contrairement au métissage dont l'une des prétentions est de faire de l'individu un citoyen du monde.

comme l'a déjà relevé Genika, être métis est péjoratif et dévalorisant. C'est pourquoi, dit Genika, les Américains préfèrent le mot biracial qui, pour eux, est affecté d'un contenu mélioratif.

Jusque-là, le débat de fond reste limité au métissage biologique qui est la matérialisation la plus optimale et visible du brassage identitaire. Cette étape du métissage met en évidence un contact plus prononcé entre les races dont la preuve est l'apparition du sujet métissé qui porte une identité remarquable, à savoir la couleur de sa peau qui se situe à la frontière de deux ou plusieurs races. D'ailleurs, pour cerner les dynamiques de cette identité métissée chez le personnage, nous restons attentifs aux propos de François Laplantine et d'Alexis Nouss sur les différents visages du métissage au sens transdisciplinaire du terme :

*La notion (métissage) se forme dans le champ de la biologie pour désigner les croisements génétiques et la production de phénotypes, c'est-à-dire de phénomènes physiques et chromatiques (couleur de peau) qui serviront de supports à la stigmatisation et à l'exclusion. La première question posée par le métissage est celle du déplacement et de l'extension de cette notion même à l'extérieur de la discipline (la biologie) au sein de laquelle elle s'est constituée. Si elle semble être acceptée par la linguistique (les langues créoles) et l'étude des religions, elle fait une entrée beaucoup plus timide dans le champ anthropologique (les croisements culturels), paraît hésiter dans celui de l'art (pour désigner, par exemple, le baroque) et devient problématique. (François Laplantine, Alexis Nouss, 2011, p. 3.)*

En temps réel, comme le martèlent ces essayistes, les traits physiques (couleur de la peau, des yeux, des cheveux etc.) constituent des critères discriminatoires, bien plus lorsqu'on se trouve dans un champ migratoire marqué qui repose sur un socle multiculturel et multiracial. Dans cet environnement, les ressentiments interraciaux sont très accentués et constituent une entrave majeure à l'acceptation d'une altérité raciale intermédiaire qui est le métis. C'est d'ailleurs avec pertinence que l'on retrouve chez Adichie, grâce à l'exemple patent de la médiation raciale<sup>3</sup> incarnée par Genika, une résistance bien structurée initiée par la mère d'Emeka, le cousin d'Ifemelu, qui s'oppose à ce que son fils épouse une Américaine et, à travers cet acte, elle se montre défavorable à l'idéologie du métissage :

*Emeka dit que sa mère lui dit que s'il se marie avec une Américaine elle se tue, dit Aisha.*

*- Ce n'est pas bien*

*- Mais moi, je suis africaine (AH, p. 54).*

Cependant, la réplique d'Aisha semble opposer une résistance à la génitrice d'Emeka qui reste repliée sur l'idée de la race pure, puisqu'en interdisant le mariage interracial, elle réfute logiquement toute aspiration au métissage biologique. Bien au contraire, l'adhésion d'Aisha et de Genika aux essences métissées renseigne mieux sur l'idée que le processus de créolisation identitaire construit autour de l'immigration ne fait pas l'unanimité, puisqu'il se donne à voir que l'identité

---

3 Cette médiation raciale tient de ce que l'identité métisse relève d'une double dérivation, orchestrant au passage une identité intermédiaire incarnée par le métis. Elle emprunte à deux identités distinctes et ne se revendique non plus de l'une ou de l'autre, mais se situe plutôt à la frontière des deux. C'est la version fusionnée des deux identités, l'une pouvant être dominante ou non.

créole est une identité problématique. Ce processus qui passe très souvent par des mariages interracialisés et les échanges linguistiques laisse émerger un consensus implicite sur les représentations du métissage puisque, dès les premières pages d'*Americanah*, il est prescrit qu'Ifemelu deviendra une « véritable Americanah » (AH, p. 118). Cet adjectif obtenu par dérivation du mot anglais « American » désigne en effet une identité fondamentalement créole, traduit la rencontre entre une identité africaine et une identité américaine, les deux fusionnées dans un seul personnage qu'est Ifemelu. Dans ce cas précis, il ne s'agit plus d'un métissage biologique soutenu par des traits différentiels inhérents à la pluralité des races en interaction dans le champ migratoire, mais plutôt d'une identité culturelle adossée au métissage. Tout au long du processus narratif ayant conduit Ifemelu de son Lagos natal jusqu'en Amérique, elle ne cesse de défendre et de se prévaloir de sa nouvelle identité qui est rendue possible grâce à l'immigration.

Dans le même élan de réflexion, Léonora Miano s'intéresse aussi à la question du métissage et semble plutôt préconiser un métissage culturel sélectif qui est en rupture avec la conception occidentale. Dans *Tels des astres éteints* (TAE), elle le fait valoir à travers Shrapnel qui récuse la thèse dominatrice et impérialiste du métissage occidental qui n'a pour but que de servir leurs propres intérêts. À l'inverse, et de concert avec le conférencier de la circonstance, il propose un métissage culturel afro-centré qui serait bénéfique aux Africains qui ont par ailleurs subi la colonisation :

*Il avait saisi l'occasion d'en parler, un jour où ils avaient justement assisté à une conférence sur le métissage culturel. Le conférencier avait insisté sur le fait que le Nord n'approuvait ce concept que quand il signifiait son intrusion dans les autres cultures. Le Nord trouvait tout à fait normal que le monde entier le prenne pour référence et veuille vivre comme lui, quand il était dorénavant clair que son mode de vie était mortifère. [...] le conférencier avait invité l'assistance à remettre en cause ce métissage-là. Il n'était pas allé jusqu'à prôner l'inverse, un impérialisme culturel issu du Continent, mais on avait compris. Les générations n'ayant pas subi la colonisation devaient se comporter autrement que ne l'avaient fait leurs aînés aliénés. Elles devaient connaître les fondements de leurs cultures originelles, en faire un gouvernail. Les subsahariens avaient une chance que le destin avait refusé aux natifs de la cordillère des Andes, comme à d'autres (TAE, p. 313).*

Au bout du compte, les convergences et les divergences qui sous-tendent les représentations du métissage chez Ngozi Adichie et chez Léonora Miano s'adaptent parfaitement à l'environnement migratoire qui est avant tout celui des conflits identitaires. À travers le truculent parcours d'Ifemelu, le récit rend plausible, selon Achille Mbembé, la concrétisation du « rêve d'une polis universelle et métisse » (Achille, Mbembé, p. 85.) qui est, pour sa part, « le fait central le plus marquant de notre époque qu'est la globalisation » (Achille, Mbembé, p. 80.), c'est-à-dire la confluence des cultures et des identités dont le métissage est l'une des manifestations. L'identité métissée est ainsi désignée pour être une caractéristique structurante du champ de l'immigration. Parce qu'elle décrit une dynamique de mixage et de fusion, le métissage tisse une toile particulièrement expressive autour des personnages métis et leur donne la latitude de se positionner en faveur ou contre l'un ou l'autre constituant de son identité. C'est pourquoi, dans une perspective dialectique, l'identité du métis est tantôt célébrée, tantôt rejetée selon que les personnages immigrés,

issus majoritairement des sociétés dites postcoloniales<sup>4</sup>, cherchent à s'intégrer durablement dans un nouvel environnement appelé « cité universelle métisse » (Bernard Emmanuel Aliana, 2015.) qui passe pour être celle du décloisonnement et de la fusion des identités.

## 2. Les visages du sujet multiculturel : des identités hybrides assumées

À la lecture de *Tels des astres éteints* et *Le Ventre de l'Atlantique*, la possibilité de voir émerger un sujet multiculturel apparaît comme une utopie, parce que l'espace narratif laisse peu de place à la diversité culturelle. Cette apparente carence narrative témoigne bien évidemment du manque d'intérêt que Miano et Diome accordent à cette problématique dans la mesure où le sujet multiculturel, entendu comme un personnage aux multiples identités dont la particularité réside dans sa capacité à transcender les frontières culturelles les plus étanches, reste déterminé par le rejet d'une identité unique au bénéfice d'une identité multiple, c'est-à-dire du rhizome au sens de Glissant (*Op. cit.*). Les transits territoriaux et la propension à la sédentarisation permettent aux immigrés de reconnaître et d'assumer en temps réel la diversité culturelle devenue structurellement déterminante dans leur parcours. Dans son essence, la pensée multiculturelle, selon Axel Honneth, se présente comme une remise en cause d'une identité unique qui serait commune aux groupes sociologiques en cohabitation. Pour lui d'ailleurs, le multiculturalisme est « une sorte d'idéologie qui bat en brèche l'idée d'une identité commune et rejette la possibilité d'un ensemble commun de valeurs aux diverses cultures partageant un espace déterminé » (Axel Honneth, 2002, p. 91.). Le sujet multiculturel est de ce point de vue sollicité pour juguler la complexité des différentes identités qui s'offrent à lui en préservant, dans l'intérêt de son identité de base, le substrat identitaire sur lequel viendront s'agréger d'autres identités.

Chez ces deux écrivaines, la société du texte s'offre à lire comme un maillage de cultures incarné par des personnages qui garantissent une lisibilité certaine du fait multiculturel. De ce fait, le texte, bien que relatant des parcours d'immigré et relayant des témoignages de parcours, reste une porte ouverte à la rencontre des multiples cultures qui foisonnent dans l'espace migratoire. Les différents pays d'accueil des personnages sont perçus comme des espaces du pluralisme, non seulement de changements, mais aussi de reconnaissance des multiples modes de vie qui caractérisent les individus et les communautés en présence. Ainsi, dit Milena Doytcheva,

*Le multiculturalisme devient un programme, un concept de changement institutionnel, qui non seulement reconnaît l'existence et admet la valeur de collectivités et de modes de vie historiquement particuliers, mais se propose de l'inscrire dans les institutions et les normes politiques. De pluralisme idéologique ou social, il devient normatif.* (Milena Doytcheva, 2011, p. 10.)

On le verra chez Fatou Diome où la perspective multiculturelle est enclenchée par un questionnement consécutif sur l'identité hybride des immigrés, l'hybridité étant ici la forme basique de la pensée multiculturelle. Dans *Le Ventre de l'Atlantique* en effet, parvenue au terme de son périple

---

4 Postcoloniale : ce concept va au-delà des sociétés ayant connu l'expérience coloniale pour désigner tous les pays ayant connu une certaine forme de domination, surtout culturelle, à cause d'une consommation non sélective d'un discours de domination. Achille Mbembé, *Op. cit.*; Jean-Marc Moura, Littératures francophones et théorie postcoloniale, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2007.



exilique entre l’Afrique et l’Europe, Salie apparaît à la fin du récit, non pas comme porteuse d’une volonté multiculturelle, mais bien plus comme une victime d’une multiple appartenance qui au demeurant devient problématique. Aussi bien chez elle que chez l’Autre, être hybride en situation d’exil participe de la mise en route d’un dilemme existentiel en ce sens qu’elle est vouée à une nouvelle identité qui vacille entre son continent d’origine (l’Afrique) et son continent d’adoption (l’Europe). C’est la raison pour laquelle elle tente de contextualiser, en rapport avec son statut d’exilée, l’identité hybride dont elle se réclame en ces termes :

*Chez moi ? Chez l’Autre ? Être hybride, l’Afrique et l’Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. Je suis l’enfant présenté au sabre du roi Salomon pour le juste partage. Exilé en permanence, je passe mes nuits à souder les rails qui mènent à l’identité (LVA, p. 294-295.).*

À partir de l’expérience de Salie, et surtout de la définition somme toute confuse de son hybridité, l’on peut percevoir et se représenter un environnement migratoire prédisposé à la diversité culturelle qui est une donnée de base du multiculturalisme au sens de Patrick Savidan qui préconise que : « [...] dans le cadre d’une politique de la reconnaissance, on puisse promouvoir l’idée d’une nécessaire prise en compte [...] de la diversité culturelle qui caractérise sa population » (Patrick Savidan, 2009, p. 3.). Si Salie semble assumer sa nouvelle identité hybride pour avoir immigré, c’est aussi parce que les contingences existentielles liées à ses ambitions de survie lui auraient insidieusement imposé la prise en compte de la pluralité des cultures qui abondent dans son entourage immédiat pendant son séjour en France. Elle hérite donc d’une nouvelle identité par agrégation de plusieurs cultures.

Cependant, il est intéressant de faire remarquer qu’au-delà de la propension des immigrés à adopter les valeurs culturelles de leurs différents pays d’accueil, l’idée de la pensée multiculturelle dans son essence est le refus d’une univocité culturelle qui consiste à définir le personnage à partir d’une culture unique. D’ailleurs, au sens où l’entend Vincent Latour :

*L’expression « univocité culturelle », [est] le refus de l’hybridité culturelle, le « monolithisme culturel », c’est-à-dire l’identification prétendument exclusive à une culture donnée, dont des manifestations familières sont la crispation identitaire, le repli communautaire et l’essentialisme. « Univocité » peut donc être assimilée à un antonyme d’ « hybridité. (Vincent Latour, 2007.)*

Par contre, en contestant toute initiative visant à légitimer une vision culturelle monolithique et univoque avec ses corollaires que sont le repli identitaire et l’essentialisme culturelle, Salie, en réponse aux interrogations de ses membres de famille dans ses rapports avec les traditions locales, prône plutôt une stabilité dans le brassage culturel qui, selon elle, est enrichissant à bien des égards. Cependant, au cours de ses multiples séjours au Sénégal, elle est régulièrement confrontée à des contradictions culturelles qui, bien que laissant les siens indifférents, font vaciller Salie entre deux cultures, notamment celle de ses origines et celle de la France, son pays d’accueil. C’est dans ce sens qu’elle exprime de manière allégorique le tourbillon du brassage culturel qui ébranle sa vie en ces termes : « Menhirs sur le socle de la tradition, le tourbillon du brassage culturel qui me faisait vaciller les laissait indemnes » (LVA, p. 69). Ce malaise identitaire inhérent au brassage culturel traduit une conscience culturelle qui va au-delà de l’identité du personnage pour capter,

voire échanger avec l'altérité dans un rapport, soit d'homogénéisation, soit de différenciation des valeurs culturelles. C'est d'ailleurs le sens que prend l'hybridation identitaire communément partagée par les immigrés chez Fatou Diome. Que ce soit Salie qui est la face visible de l'exil, que ce soit l'homme de Barbes qui passe pour être le visage emblématique de l'immigré déchu, la quête d'une identité hybride se présente tout au long de leurs différents parcours comme une nécessité vitale.

Dans le propos de Salie au sujet du brassage culturel qu'elle incarne désormais, il ressort en filigrane une double contestation, à savoir le refus de se définir à partir d'une culture unique - l'homogénéisation culturelle - d'une part, et de l'hyper-différenciation d'autre part. C'est ce que semblent justifier les propos de Sherry Simon au sujet des principes de l'hybridité :

*Le moment de l'hybridité est un mouvement contestataire. Il refuse deux réactions à la diversité mondiale : d'une part l'aplatissement des différences (l'homogénéisation) mais aussi le mouvement inverse d'hyper-différenciation (la ré-ethnisation, l'intégrisme ou la xénophobie). (Sherry Simon, 1999, p. 32.)*

En ramenant ces rudiments théoriques sur l'hybridité dans le champ migratoire, qui est par défaut un champ multiculturel, l'on peut se heurter aux dangers liés à l'homogénéisation - qui est une autre forme d'assimilation culturelle - et de l'hyper-différenciation dont les effets induits sont l'intégrisme et la xénophobie qui sont des pratiques décriées aussi bien chez Léonora Miano que chez Fatou Diome. L'espace migratoire étant systématiquement ouvert aux valeurs multiculturelles, il va de soi que les personnages immigrés soient confrontés, autant dans *Le Ventre de l'Atlantique* que dans *Tels des astres éteints*, à des postures d'hybridation en fonction de leurs rapports à la société d'accueil. Sauf que, contrairement à Fatou Diome qui excelle dans la mise en récit des personnages immigrés qui sont victimes de l'hybridité à la fois culturelle et identitaire, Léonora Miano met en scène des sujets multiculturels et hybrides qui assument leur hybridité.

Dans *Tels des astres éteints*, Amok assume tout au long du récit son statut d'être hybride à l'égard du monde noir de l'Ouest dont il se réclame. Pour lui, les initiatives prises par la communauté noire pour se rapprocher des Noirs de l'Ouest leur confèrent une identité hybride dont il est lui-même la référence. Pour son cas, fraterniser avec d'autres Noirs du monde est non seulement compatible à son statut identitaire, mais facilite aussi la réappropriation de sa culture ancestrale peu connue jusque-là. Comparativement à la communauté noire de l'Ouest - l'Europe - Amok dira, en rapport avec son hybridité, que :

*La musique outre-Atlantique leur arrivait un peu en différé, mais ce n'était pas grave. Avec ses idoles noires, elle participait d'un monde inconnu à leurs parents. Ils pouvaient se l'approprier. Pour eux, faire des battles de smurj dans la poussière, en dévorant des beignets mais, ce n'était pas la même chose qu'adopter le mode de vie colonial. C'était fraterniser avec d'autres déshérités. C'était affirmer avec eux qu'il y avait de la grandeur à être soi-même. Pour Amok, c'était trouver une appartenance compatible avec son statut identitaire hybride. Lui qui ne parlait pas la langue des ancêtres, trouvait chez les Noirs de l'Ouest, un univers proche du sien (TAE, p. 76-77).*

En réalité, le rapport ambigu de la communauté noire à la culture Outre-Atlantique à travers les référents culturels tels que la musique étrangère et les *battles*, loin de constituer un obstacle à la promotion d'une culture noire dans le monde, participe plutôt au raffermissement d'un statut hybride qu'incarne Amok en tant qu'immigré. Les actions entreprises pour se rapprocher à la fois de la culture Outre-Atlantique et de celle des Noirs de l'Ouest traduisent de manière éloquente une conscience identitaire qu'il assume et fait valoir en temps réel. Étant légalement intégré dans une société d'accueil à plusieurs colorations raciales et culturelles, Amok connaîtra, au fil du temps, une mutation identitaire, allant d'une identité homogène à une identité hybride. Cette identité hybride socialement acquise est ainsi convoquée pour relater les transformations de sa personne qui s'opèrent par le biais d'une appropriation graduelle des référents culturels de son pays d'accueil et, dans son cas, de sa propre culture qui ne lui est pas du tout familière.

### 3. L'identité nationale à l'épreuve de la transcontinentalité : l'hégémonie des cultures transfrontalières

La conscience identitaire, lorsqu'elle est bien entretenue, confère généralement au personnage l'attachement à un espace géographique précis. Elle s'exprime également en termes de nationalité, de territorialité, de géolocalisation qui, mis en commun, constituent un réseau thématique qui s'oppose fondamentalement à la mondialisation, au cosmopolitisme et à l'ouverture sur d'autres cultures. Il s'agit clairement des formes de revendications territorialistes de l'identité théorisées depuis bien longtemps à travers le concept du « retour aux sources » (Barthélémy Kotchy, 1970, p. 143-1975.) qui milite pour un ancrage territorial des identités. D'ailleurs, c'est à Frantz Fanon d'attirer l'attention sur les querelles inhérentes à l'émergence des identités nationales lorsqu'il écrit :

*La montée de l'identité nationale implique un développement de la conscience. L'unité nationale, c'est d'abord l'unité d'un groupe, la disparition des vieilles querelles, et la liquidation définitive des griefs non exprimés [...] en entreprenant cette marche en avant, le peuple légifère, se trouve lui-même, et veut sa propre souveraineté. (Frantz, Fanon, 1968, p. 135-136.)*

À la suite de Fanon, ajoutons que face à ce repli territorial de l'identité, l'immigration, grâce à sa capacité à faire circuler les identités d'un espace à l'autre, se présente comme un obstacle majeur à la cristallisation d'une identité nationale, à défaut de fondre dans la multitude des identités qui n'échappe pas au champ migratoire.

À travers les péripéties de parcours des personnages immigrés, il est aisé de constater que l'immigration constitue à elle seule un obstacle majeur à l'épanouissement des identités nationales. Parce qu'elle induit la mobilité, l'immigration favorise le déplacement des hommes d'un pays, d'un continent à l'autre. En même temps, elle se présente comme un solide promontoire propice à la traversée des identités d'un continent à l'autre, remettant en cause l'ancrage fondamental de l'identité de l'immigré sur son territoire national. Au sujet de l'Afrique, c'est-à-dire du continent souche, la posture ambivalente de Shrapnel dans *Tels des astres éteints* augure une nouvelle vision de la transcontinentalité en ce sens qu'il (Shrapnel) préconise sans restriction la mobilité des Africains et ne trouve aucun inconvénient à ce qu'ils élisent domicile hors du continent. Seulement, il reste formel sur l'idée que les immigrés subsahariens doivent rester viscéralement

attachés à leurs identités nationales en préservant leurs racines :

*Aussi Shrapnel ne voyait-il aucun inconvénient, à ce que les Subsahariens et leur descendance élisent domicile hors du continent souche. Pour lui, l'essentiel était de conserver l'origine en soi, de vivre pour panser les plaies de la matrice. Le Nord, en particulier, se devait à eux. Le sang et la dignité des leurs avaient servi à son édification. Leurs douleurs encore tues et leurs errances méconnues continuaient de figurer en bonne place, parmi les composantes de son développement. (TAE, p. 80.)*

Pour avoir servi à l'édification du Nord (Occident), dit-il, les Subsahariens ont un argument recevable pour s'y installer. Au fait, le défi de la transcontinentalité réside, non pas dans la capacité du personnage d'aller d'un continent à l'autre, mais bien plus dans la possibilité de régénérer l'identité nationale d'origine de l'immigré dans un espace autre que celui dans lequel elle s'épanouit habituellement. Dans la suite du récit, cette volonté manifeste pour la traversée transcontinentale des identités portée par Shrapnel est remise en cause par le narrateur qui récuse toute prétention des Kémites à demeurer à Babylone (Europe). Pour lui,

*Il n'y avait aucun sens à demeurer à Babylone, pour y former une société parallèle qui serait toujours le ban de l'autre. Babylone ignorait que le ban était, dans toutes les sociétés du monde, ce qui renseignait le mieux sur les valeurs. La périphérie dévoilait le centre. Ici, le meilleur des cas, les Kémites pourraient s'organiser, créer leurs entreprises, y faire travailler les leurs. Certains accéderaient à une prospérité relative, devraient s'en contenter, ce pays ne se donnerait jamais à eux. Ils n'y seraient qu'une minorité, plus ou moins visible, plus ou moins écoutée. On leur accorderait quelques faveurs, pour qu'ils cessent d'embêter le monde. On leur dirait que ces petites concessions requéraient d'eux une chose. Une seule : l'abandon de la moindre attache à la Terre Mère. Toute manifestation de solidarité avec les Kémites natifs, serait qualifiée d'acte communautariste. S'ils ne pouvaient se résoudre à cela, parce que ce n'était pas humain de prendre la mémoire de ses racines, on leur dirait qu'on ne pouvait rien faire. Qu'ils devaient, puisqu'ils le prenaient comme ça, quitter le territoire. Les kémites ne devaient pas attendre ce jour. Il leur fallait partir la tête haute, tourner le dos de leur plein gré, ne pas se laisser chasser, ne pas se laisser hurler lorsqu'ils étaient jetés, menottés aux poignets, dans un avion en partance pour Kemet (TAE, p. 193-194).*

Cette posture retentit comme un hymne à la renaissance d'une identité kémite sur son propre terroir. Le continent africain est ainsi paré de tous ses atouts économiques, culturels et symboliques pouvant inciter les jeunes à la sédentarisation, à la constitution d'une mémoire collective autour des valeurs communes. Toutefois, il paraît qu'en s'opposant, pour les uns, ou en admettant, pour les autres, l'immigration et la sédentarisation des Africains hors du continent, les protagonistes semblent vouloir mettre en exergue l'hypothèse que l'immigration, puisqu'elle favorise la mobilité des personnes, contribue à la fragilisation de l'identité de base de l'immigré au moyen du brassage et du métissage. Ils sont bien conscients que leurs identités ne sauraient résister dans un processus de déterritorialisation puisqu'elle met en péril l'enracinement national de l'identité

en question. Il s'agit là d'un autre visage, souvent voilé, de l'immigration que Saskia Sassen révèle en ces termes :

*Grâce à l'immigration, une prolifération de cultures fortement localisées à l'origine a eu lieu dans de nombreuses grandes villes [...] Ces cultures se trouvent territorialisées dans quelques endroits [...] C'est pourquoi l'immigration ne peut se ramener au seul problème de l'altérité. [...] la comprendre comme un ensemble de processus à travers lesquels les éléments globaux se localisent, les marchés de l'emploi internationaux se constituent et les cultures du monde entier se déterritorialisent [ce qui] a pour effet de les remettre au-devant de la scène au même titre que l'internalisation des capitaux comme un aspect fondamental de la globalisation aujourd'hui. (Saskia, Sassen, 2009, p. 130-131.)*

En admettant que le monde est dorénavant globalisé et que l'Afrique et l'Europe en font partie intégrante, l'on comprend mieux la perspective fusionnelle et universelle de l'identité explorée par Carminella Biondi qui, dans la mouvance de la mondialisation, parle d'une identité-monde (Carminella Biondi, 2010) qui met en berne tout attachement au territoire, à une nationalité entièrement à part. Cette perspective identitaire, globalement partagée par les écrivains de la migration, reste pertinente en ce sens qu'elle conteste toute forme d'identité territoriale. En lisant Fatou Diome dans *Le Ventre de l'Atlantique* sous ce prisme, l'on peut comprendre la trajectoire identitaire qu'elle assigne à Salie, entre son départ en France et son retour au Sénégal, dans la mesure où son double attachement à ces deux pays ne lui a pas permis de se constituer une identité métissée. Au reste, c'est la raison pour laquelle au terme de son séjour en France elle éprouve, malgré une intégration réussie, un vide existentiel qui l'oblige à rechercher de manière perpétuelle un autre monde où son identité sera reconnue dans sa pluralité. Son rêve d'une société ouverte aux identités hybrides se traduit clairement dans cet extrait :

*Je cherche mon pays là où on apprécie l'être additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. Je cherche mon pays là où les bras de l'Atlantique fusionnent pour donner l'encre mauve qui dit l'incandescence de la douleur, la brûlure d'exister et la joie de vivre. Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. Alors, partout où je pose mes valises, je suis chez moi (LVA, pp. 295-296.)*

Salie émet, à cet effet, le vœu d'un monde global où chacun peut se sentir partout comme étant chez lui et intégrer à volonté d'autres identités. La propension au cloisonnement et à l'étanchéité des frontières identitaires est ainsi réquisitionnée pour servir de soubassement au dépassement des identités nationales. L'ouverture des frontières géographiques favorise donc, à travers l'immigration, la circulation des identités dans un environnement ouvert au métissage. Parlant de l'Afrique des migrations et de l'avènement de la cité métisse, Achille Mbembé écrit :

*L'Afrique n'est plus un espace circonscrit dont on peut définir le lieu, ou qui cacherait par-devers lui un secret ou une énigme, ou encore que l'on peut border. Si le continent est encore un lieu, il s'agit bien souvent et pour beaucoup d'un lieu de passage ou de transit. C'est un lieu en train de se*

*dénouer autour d'un modèle nomade, transitaire errant ou asilaire. La sédentarité tend à y devenir l'exception. Les États, là où il en existe, sont des nœuds plus ou moins juxtaposés que l'on cherche à enjamber.* (Achille, Mbembé, 2010, p. 22.)

Par-là, il reconnaît, au même titre que Fatou Diome et Léonora Miano, qu'un pont transcontinental est désormais établi entre le continent africain et le reste du monde au moyen de l'immigration. L'Afrique, dit-il, n'est plus un espace de réclusion, de sédentarité et d'asile, mais celui du nomadisme et de transit. Dans cette reconfiguration spatiale et idéologique, l'identité s'en trouve portée au-delà des frontières dans une sorte de travestissement des barrières liées à l'attachement au territoire. C'est la raison pour laquelle les personnages, notamment Salie (LVA), Shrapnel (TAE) et Amok (TAE), ne cachent pas leur volonté de s'affranchir et d'enrichir leur identité grâce à l'expérience de l'immigration. Ici, l'attachement excessif à l'identité nationale, considérée comme une autre dynamique du repli identitaire, est perçu par les immigrés comme le refus de la mondialisation incarnée, dans ce cas précis, par l'immigration transcontinentale. Cette perspective globalisante est analogue aux enjeux identitaires transfrontaliers décrétés par Léonora Miano qui, dès l'incipit de *Tels des astres éteints*, consigne sous forme épigraphique : « Pour les identités frontalières » (TAE, p. 7). À elle seule, cette affirmation traduit une vision de plus en plus revendiquée par l'écrivaine qui clame, au moyen de la narration des mouvements des personnages à travers les pays et les continents, une authenticité culturelle et historique du peuple émite (Africain).

#### **4. De la béance identitaire : entre assimilation et résistance**

L'immigration, doit-on le rappeler, est la manifestation la plus authentique de la béance, c'est-à-dire de l'ouverture. Parce qu'elle favorise le déplacement des personnes et la rencontre entre les cultures, l'immigration permet surtout aux hommes de fraterniser et de rendre compte de la diversité des cultures qui entre en jeu dans la re-construction de l'identité du migrant. Toutefois, cette ouverture met en relief un double enjeu que sont l'assimilation d'une part et la résistance d'autre part. Sous l'angle de sa conception idéale et pratique, l'immigration porte en elle les germes de la béance si tant est que l'acte d'immigrer traduit déjà l'ouverture sur l'altérité qui peut être culturelle, anthropologique, etc. bref, sur le monde de manière globale. Suivant les postures identitaires adoptées par les personnages, cette articulation, aux dires d'Abderrahman Beggar, « [...] examine les multiples facettes du concept de Béance qui est central à la pensée et à l'écriture [francophone de la migrance] » (Abderrahman Beggar, 2009, p. 307.) pour en ressortir les implications sur leurs destins. En observant de près les postures de la béance dans *Au pays (AP)*, tout comme dans d'autres romans, l'on s'aperçoit qu'elles sont beaucoup plus représentées comme un risque à la fixation et à la consolidation de l'identité culturelle de base de l'immigré. Pendant leur séjour en Europe, plusieurs immigrés, à l'instar du jeune Ben Abdallah, n'échappent pas à la tentation de la compromission identitaire. Au bout d'une intégration difficile en France, il entreprend, de manière stratégique, de modifier son identité onomastique pour échapper au lynchage, à la stigmatisation et à l'exclusion. Mais, bien que stratégique et salutaire pour son intégration dans la société française, cette falsification identitaire hautement controversée est systématiquement réprouvée par Mohamed qui ne se prive pas d'occasion pour mettre en garde son jeune compatriote en ces termes :

*N'oublie jamais d'où tu viens, mon fils. Dis-moi, c'est vrai que tu te fais*

*appeler Richard ? Richard Ben Abdallah ! Ça va pas [ça ne va pas] ensemble, tu maquilles le prénom mais le nom te dénonce, Ben Abdallah, fils de l'adorateur d'Allah ! C'est lourd ! Comment t'as fait ? Tu as changé aussi le nom ? Ah, tu as supprimé l'adorateur d'Allah et tu as juste laissé Ben, oui, on pourrait te prendre pour un juif, c'est ça, tu veux effacer tes origines et trouver un bout de place, un petit tabouret chez les francois, juifs de préférence, dis-moi, est-ce que ça marche ? (AP, p. 55.)*

Dans le cas de Ben Abdallah, c'est l'identité religieuse qui est falsifiée pour asseoir une aisance sociale au sein de sa société d'accueil. Ainsi, l'identité nominale de base est enrichie par substitution à une autre identité nominale contextuelle dont la désignation est « Richard ». Le risque et la crainte de Mohamed résident bien dans la logique de l'assimilation qui consiste à atténuer une identité dite primaire pour adopter une identité secondaire. Cette dynamique assimilationniste est bien celle que préconise Yann Merkado dans un discours adressé aux immigrés non-européens résidant en France :

*L'assimilation est une volonté d'atténuer son identité d'origine pour se fondre dans le peuple autochtone, ses coutumes, ses lois, son héritage culturel et ses gènes. Ce n'est pas au peuple autochtone de changer pour s'adapter aux nouveaux arrivants, mais c'est aux individus de s'adapter corps et âmes au pays désiré. (Yann, Merkado, 2017.)*

Les failles de l'assimilation apparaissent également dans *Americanah* sous le signe du conformisme linguistique. Selon que l'impose la configuration sociolinguistique de la société d'accueil, les étrangers qui arrivent pour la première fois en Amérique sont séduits par une façon assez particulière d'articuler la langue anglaise par les autochtones. C'est pourquoi, bien qu'ayant l'anglais comme langue maternelle, Ifemelu, au bout de quelques semaines seulement en Amérique, se trouve dans l'obligation de se conformer aux codes linguistiques américains, malgré leur caractère fruste et familier :

*Elle avait parlé anglais toute sa vie, aimé le club de débat au lycée, et toujours pensé que l'accent nasal américain était fruste, elle n'aurait pas dû se raidir ainsi, mais c'est ce qu'elle fit. Et dans les semaines qui suivirent, tandis que tombait peu à peu la fraîcheur de l'automne, elle s'entraîna à prendre un accent américain. (AH, p. 155.)*

Il faut cependant remarquer que l'objectif de cette accommodation linguistique va au-delà de l'intégration linguistique pour traduire la volonté de jouissance des valeurs culturelles spécifiques à l'Autre. Là, les enjeux de l'assimilation sont assez importants dans la mesure où la possibilité de substituer de manière inconsciente sa structure tonale à celle de l'anglais dit américain est grande. Il n'est donc pas étonnant de constater que certains personnages avertis, c'est le cas de Wambui, se situent aux antipodes de cette acclimatation un peu précoce à l'altérité linguistique (Cécile, Gauthier, 2016, p. 15-30.), même s'il est convenu que les rapports de force sont globalement défavorables à l'immigré au sens de la fixation et de la re-contextualisation d'une identité désormais mouvante. Au cours d'une réunion de la communauté estudiantine africaine en Amérique, il ironise et remet en cause l'attitude de ses frères Africains qui, pour des raisons d'accommodation, adoptent l'accent américain pour se mettre à l'abri de la marginalisation et de

la stigmatisation. On peut lire à ce sujet que :

*Wambui cria quelque chose en swahili. « Vous allez très vite adopter l'accent américain, parce que vous ne voulez pas que les gens du service clients au téléphone vous demandent sans arrêt : « Quoi ? Quoi ? » Vous commencez à admirer les Africains qui ont un accent américain parfait, comme notre frère Koffi (AH, p. 162.)*

En récusant toute propension à la béance linguistique, Wambui propose inversement une dynamique de résistance et de résilience dont l'objectif est la préservation du substrat identitaire de base de l'immigré, l'intention primordiale étant l'assouvissement de ses besoins primaires (nutrition, sécurité, logement, etc.) et de fraterniser avec l'autochtone. Si le risque de compromission semble de plus en plus grand aux yeux de ce dernier, c'est bien parce qu'il y a dans l'assimilation l'idée de dilution et de fonte de l'identité originelle qui finit par dépersonnaliser l'immigré.

Au même titre que Wambui, le narrateur de *Ce pays dont je meurs (CPDJM)* prône avec détours la résistance qui est le refus de subir un modèle identitaire dominant pour préserver l'identité de base. Amira, la sœur de Samira, est présentée dans le récit comme un personnage pris entre deux identités. Elle est incapable de s'identifier ni à sa culture et à sa langue d'origine, encore moins à la société française où elle n'a jamais su relever le défi de l'intégration :

*Elle ne connaissait pas assez la culture et la langue de ses origines pour y trouver un refuge. Et la France ne lui ouvrait pas les bras. Alors, elle vomissait tout. Le passé de ses parents et son propre avenir (CPDJM, p. 132).*

« L'entre-deux » se présente ici comme un autre visage de la résistance, puisqu'il décline tout attachement fondamental à une identité entièrement à part pour incarner l'équilibre dans les rapports identitaires. Encore que, cet autre exemple, contrairement à ceux révélés dans *Americanah*, met en relief la langue française qui est considérée comme un vecteur de l'identité dominante qui, au moment de l'intégration de l'immigré dans son espace d'accueil, atténue incontestablement son identité primaire. Dans son cinglant discours aux immigrés non-européens, Yann Merkado revient une fois de plus sur l'assujettissement des étrangers à la langue française comme mode d'intégration en France en ces termes :

*Apprendre à parler (correctement) Français, donner des prénoms français à ses enfants, respecter à la lettre les lois françaises, s'éloigner de sa communauté sans chouiner à la moindre contrariété, au moindre rejet de la part des autochtones. Rejet qui est naturel dans n'importe quel peuple, et particulièrement peu présent chez les Français qui sont parmi les moins xénophobes du monde. (Yann Merkado, 2017.)*

En effet, en convenant avec lui que la langue est un élément fondamental de l'identité de tout être humain, l'on comprend pourquoi l'inscription textuelle de l'enracinement linguistique resurgit chaque fois où les récits de l'immigration rendent compte d'une certaine revendication identitaire. Bien plus, cette mission, assignée aux écritures migrantes et à la littérature en général, fait de l'ancrage linguistique du personnage immigré un déterminant pour la redéfinition de l'identité



dans un contexte d'excentricité<sup>5</sup>. En s'attachant plutôt à la définition de la littérature nationale, Marcelin Vounda reconnaît tout de même que :

*Pour la littérature, on le sait, l'inscription dans un pays, c'est avant tout l'enracinement dans la langue [...] la sincérité veut donc que nous considérions [l'immigration] aujourd'hui, comme un des éléments constitutifs même de cela que l'on peut, si on veut, appeler littérature nationale (Marcelin, Vounda Etoa, 2004, p. 250.)*

En quittant le pays natal, l'immigré s'expose visiblement à la dilution de son identité en s'accommodant des pratiques culturelles susceptibles de l'assimiler à une autre identité. Si chez Ngozi Adichie et Fawzia Zouari l'identité linguistique est beaucoup plus mise en exergue, c'est parce qu'au-delà du regard, elle apparaît comme un lieu de contact entre l'immigré et l'altérité.

C'est dans ce contexte que l'effet de l'assimilation, lorsqu'il n'est pas bien endigué, laisse des traces significatives sur l'immigré et le dépossède de son identité. De manière réactionnaire, les stratégies de résistance sont échafaudées par les sujets dominés pour contrarier l'identité dominante. Les cas de résistance mentionnés précédemment laissent préconiser le refus, le boycott et le rejet comme stratégies de résistance du système identitaire hégémonique. Par ce procédé de résistance, les écrivains de l'immigration convoqués au cours de cette analyse semblent suggérer la non-violence comme stratégie de contrôle et de résistance dans l'espace migratoire où tout semble se ramener aux luttes de positionnement.

## Conclusion

Au regard des dynamiques internes et externes inhérentes aux mouvements migratoires, les mutations identitaires apparaissent comme une modalité structurante du parcours du sujet migrant. Dans le roman francophone de l'immigration, cette réalité du champ migratoire se lit sous le prisme de l'insularité et de la béance incarnée par des personnages qui portent la trace de l'interculturalité. Viscéralement attachés à la préservation de la culture et de l'identité nationales, les personnages immigrés, grâce aux contacts, s'ouvrent décidément au dialogue avec l'altérité et aux cultures de l'ailleurs. La vague des personnages immigrés mis en texte par les auteurs du *corpus* cède, au gré de l'adversité culturelle structurelle au champ migratoire, à la perspective des identités multiples, à l'hybridité. À la chute de chaque récit, toutes les identités isolées fondent, s'imbriquent et s'intègrent pour donner lieu à une identité interculturelle, dorénavant plus authentique, incarnée par des « personnages interculturels ».

---

5 Par excentricité, il faut entendre l'éloignement de l'immigré de son identité de base du fait de sa présence au Centre, c'est-à-dire dans le pays d'accueil. Cette redéfinition de l'excentricité intègre nécessairement la dialectique du Centre/Périphérie selon la conception des théoriciens du postcolonialisme (Edward Said, Homi Bhabha, etc.). Dans ce cas, c'est l'identité de la périphérie, c'est-à-dire l'identité dominée, qui converge vers le Centre, c'est-à-dire vers l'identité dominante.

## Bibliographie

- Abderrahman Beggar (2009), *L'Épreuve de la Béance: L'Écriture nomade chez Hédi Bouraoui*, New Orleans, Presses Universitaires du Nouveau Monde.
- Aliana Bernard Emmanuel (2015), Déterritorialisation, exil anthropologique et anthropologie de l'exil : (re)penser les frontières identitaires dans le monde postcolonial, in *Éthiopiennes* n°95-94°. Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art. *Frontières et autres textes*. Consulté le 03/02/2019 sur <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1963>,
- Ben Jelloun Tahar (2010), *Au pays*, Paris, Gallimard.
- Biondi **Carminella** (2010), *Je est un autre. Pour une identité-monde*, Paris, Gallimard.
- Chamoiseau Patrick, Confiant Raphael, Barnabé Jean (1989), *L'Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- Chimamanda Ngozi Adichie (2015), *Americanah*, [« Americanah »], trad. d'Anne Damour, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier ».
- Diome Fatou (2003), *Le Ventre de l'atlantique*, Paris, Anne Carrière.
- Doytcheva Milena (2011), *Le multiculturalisme*, Paris, La Découverte.
- Fanon Frantz (1968), *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero.
- Gauthier Cécile (2016), L'« altérité linguistique » russe à l'épreuve de la traduction, *Revue de littérature comparée*, vol. 357, n° 1.
- Glissant Edouard (1996), *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard.
- Glissant, Edouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- Honneth, Axel, « Reconnaissance et justice », *Passant* n° 38, Janvier-février 2002, p. 91. Consulté le 06/03/2019 sur <http://www.passantordinaire.com/revue/print.asp?id=349>.
- Kotchy Barthélémy, Retour aux sources dans la littérature Négro-africaine, in *Présence Africaine*, no. 76, 1970, p. 143–165, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24348858](http://www.jstor.org/stable/24348858).
- Laplantine François ; Nouss Alexis (2011), *Le métissage*, Paris, Téraèdère.
- Latour Vincent, Entre hybridité et univocité culturelles : aspects du multiculturalisme britannique à Bristol, *Les Cahiers du MIMMOC*, n°4, 2007, mis en ligne le 20 novembre 2007. Consulté le 04 février 2019 sur URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/357> ; DOI : 10.4000/mimmoc.357.
- Mbembé, Achille (2010), *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte.
- Merkado Yann, « L'assimilation, c'est le sacrifice de son identité d'origine : Un message aux citoyens qui ont des origines extra-européennes », discours prononcé le 7 janvier 2017. Consulté le 08/01/2019 sur <https://www.suavelos.eu/l'assimilation-cest-le-sacrifice-de-son-identite-dorigine/>.
- Miano, Léonora (2008), *Tels des astres éteints*, Paris, Plon.
- Moura Jean-Marc (2007), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses

universitaires de France, « Quadrige ».

- Saskia Sassen (2009), *La globalisation, une sociologie*, Gallimard, Paris.
- Savidan Patrick (2009), *Le multiculturalisme*, Paris, PUF.
- Sherry Simon (1999), *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la Tortue.
- Simmel Georg (1999 (1908)), *Sociologie, Etudes sur les formes de socialisation* (trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller), Paris, PUF.
- Vounda Etoa Marcelin (2004), *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé.
- Zouari Fawzia (1999), *Ce pays dot je meurs*, Paris, Ramsay.



# *QUATRIÈME AXE*

---

*MANIFESTATION TRANSCULTURELLE  
EN LITTÉRATURE*



# Du « transfert culturel » au croisement : *Hernani* et les *Orientales* de Victor Hugo

Manel BELHAJALI

Université de Lorraine et Inalco - France

## Résumé

Cet article se propose d'étudier quelques extraits des traductions en arabe d'œuvres littéraires romantiques françaises, de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, pendant la Nahda ou Renaissance arabe, pour ainsi dire. À cette fin, nous entreprenons, dans une démarche comparative, à travers le concept de « transfert culturel » développé par Michel Espagne, d'analyser et d'observer comment certaines œuvres du répertoire romantique français ont été reçues en Égypte et, par extension, dans le monde arabe tout entier.

Notre conviction que le Romantisme français est porteur d'une « orientalité » intrinsèque tant au texte original qu'à sa transposition, nous amène à penser qu'il y aurait là, chez les traducteurs arabes, une propension affinitaire à cette esthétique romantique. Notre étude part d'un corpus comprenant le drame hugolien, *Hernani*, et quelques poèmes extraits des *Orientales* d'Hugo.

**Mots-clés :** romantisme, traduction, croisement, transfert culturel, Orient, Égypte, Victor Hugo, théâtre, poésie, adaptation, Andalousie.

## Abstract

This work analyses some Arabic translations of French romantic literary works from the late nineteenth and early twentieth century, during the Nahda or Arab Renaissance. To this end, and using the theory of cultural transfer developed by Michel Espagne, we will, in a comparative approach, study and observe how some works of the French Romantic repertoire have been received in Egypt and, by extension, in the entire world.

Our conviction that French Romanticism carries an "orientality" intrinsic both to the original text and its transposition, leads us to think that there would be there, among Arab translators, a tendential affinity to this romantic aesthetic. Our study starts from a corpus comprising the Hugo drama, *Hernani*, and some poems extracted from the *Orientals* Hugo.

**Keywords:** romanticism, translation, crossing, cultural transfer, East, Egypt, Victor Hugo, theater, poetry, adaptation, Andalusia.

## ملخص

تهدف هذه المقالة إلى دراسة بعض المقتطفات من الترجمات العربية للأعمال الأدبية الفرنسية الرومانسية أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، خلال عصر النهضة العربية. وإيفاءً

بهذا الغرض، سنعمل باعتماد المنهج المقارن وعبر مفهوم «النقل الثقافي» الذي طرحه ميشيل إسبانيا، على تحليل ودراسة كيفية تلقي أعمال معينة من المخزون الرومانسي الفرنسي في مصر وفي جميع أنحاء العالم العربي.

إن اقتناعنا بأن الرومانسية الفرنسية حاملة «لشرقية» متأصلة في كل من النص الأصلي ونقله، يقودنا إلى الاعتقاد بوجود مشاعر ائتلاف لدى المترجمين العرب إزاء هذه الجمالية الرومانسية. تتطرق دراستنا من مُدَوَّنَةٍ تضم مسرحية هرثاني وبعض القصائد المأخوذة من شرقيات هوغو.

**كلمات مفتاحية:** عصر النهضة العربية، النقل الثقافي، الرومانسية الفرنسية، مصر، المترجمين العرب، هرثاني و شرقيات هوغو.

## Introduction

Il est difficile aujourd'hui de considérer la littérature sans aborder ses manifestations transculturelles. La question du croisement et du transfert culturels, largement développés par Michel Espagne, rend compte d'une volonté de faire relier les littératures entre elles, notamment par le biais de la traduction.

Pont entre les cultures et les civilisations, la traduction, largement développée depuis l'Antiquité, permet de transférer des concepts et des idées d'une langue-source vers une langue-cible. Et, bien que chaque langue obéisse à un système linguistique, culturel et esthétique propre, il arrive que ces échanges permettent aux écrivains, à travers l'« activité traduisante », de revivifier leur patrimoine littéraire. Henri Meschonnic consacre son livre *Poétique du traduire* à l'activité de la traduction qu'il présente comme un acte éthique et politique permettant de révéler les enjeux qui existent entre l'identité et l'altérité. En outre, contrairement au concept d'influence, la transposition, aussi différente soit-elle de l'œuvre originale est tout autant légitime. Walter Benjamin disait à ce propos : « Aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de ressembler à l'original. Car dans sa survie, elle ne mériterait pas ce nom si elle n'était pas mutation et renouveau du vivant » (Benjamin, 2000, p. 249).

C'est dans ce contexte que nous allons voir comment, à travers la réécriture et l'adaptation, de la France vers l'Espagne en passant par le monde arabe, l'œuvre littéraire peut être envisagée comme un vecteur de diffusion de la culture dépassant tant les frontières temporelles que géographiques. Deux œuvres retiennent ici notre attention. Il s'agit d'*Hernani* et des *Orientales* de Victor Hugo. Celles-ci appartiennent au mouvement romantique français. Mais pourquoi le romantisme ?

### 1. La littérature romantique, un enjeu transculturel ?

Nous avons choisi de travailler sur ce courant car les recherches actuelles sur la littérature romantique européenne prennent acte des transformations qui inscrivent le mouvement dans ce qu'Alain Vaillant appelle une « mondialisation culturelle » (Vaillant, A. et Thérenty, M., 2010). En effet, en dépassant ce que Guillaume Bridet appelle une « étroitesse du cadre national » (Bridet, 2014), le romantisme décloisonne la littérature et transforme les cultures réceptrices. La question de la traduction implique des enjeux de la réception que Hans-Robert Jauss (1921-1997) dé-



veloppe dans son *Esthétique de la réception* (Jauss, H.-R., 1978). Ce théoricien de la littérature rompt alors avec l'esthétique traditionnelle en introduisant la dimension du lecteur, et le rôle de la réception dans la compréhension d'une œuvre littéraire. Celle-ci n'est donc plus traitée du point de vue de l'auteur, mais de celui du lecteur, et donc du monde. L'œuvre littéraire interroge ainsi les cultures puisque sa réception a un impact sur le contexte culturel, à savoir la société et la littérature réceptrices. Il s'agit d'écrire l'Histoire dans un cadre international et de dépasser les frontières géographiques littéraires et génériques auxquelles les écrivains étaient jusque-là tenus.

Le romantisme s'est en effet construit au contact d'influences étrangères et notamment orientales. Celles-ci feront l'objet de nombreux travaux initiés par le critique littéraire Edward Saïd (1935-2013). Raymond Schwab souligne comment l'orientalisme et le romantisme semblent dans l'opinion parisienne solidaires par leurs dates. Il écrit : « L'orientalisme fait ses pas décisifs dans l'opinion parisienne entre 1800 et 1820 ; années, pour notre romantisme aussi, des tout premiers pas » (Schwab, R., 2014, p. 314). L'Orient a fait naître chez Hugo et ses contemporains, comme pour les premiers romantiques, à l'instar de Novalis (1772-1801) et les frères Schlegel, une volonté de rechercher des traces originelles. Ils ont ainsi puisé de manière directe et indirecte dans la culture orientale puisqu'ils ont inscrit leurs œuvres dans cet espace, vécu ou imaginé. Hugo écrivait dans la préface des *Orientales* : « Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste » (Hugo, 1829, p. 4). Thème de prédilection chez les écrivains romantiques français, l'Orient sera pour eux ce que la Grèce était pour les Classiques, un réservoir abondant de thèmes. Les frontières littéraires sont ainsi ébranlées, et l'essor de l'orientalisme coïncide avec celui du romantisme. Les relations de voyage en Andalousie et en Espagne de Théophile Gautier, d'Edgar Quinet, de Victor Hugo et bien d'autres ont largement contribué à l'orientalisation de l'art romantique, car « l'Espagne, c'est encore l'Orient » (Hugo, 1869, p. 211), écrit Hugo. Sa pièce de théâtre témoigne aussi de cette influence orientale. Ceci nous amène à nous poser la question suivante : comment les traducteurs arabes ont-ils traduit cet aspect du romantisme dans leurs adaptations ?

## Hugo et la genèse du matériau oriental

C'est à Besançon, « vieille ville espagnole » (Hugo, 1869, p. 13) que naît Victor Hugo. De l'Espagne, il aura connu Hernani, Saint Sébastien, Tolosa et Pampelune. L'écrivain rattache l'Espagne à l'Orient. Seulement, l'ayant quittée jeune, il n'en garde que peu de souvenirs. « Une Espagne d'enfant, écrit Daniel-Henri Pageaux, faite d'émois simples, que les retrouvailles ravivent » (Pageaux, D-H., 1996, p. 287), et qui a, non seulement, forgé la personnalité de l'auteur, mais s'est dessinée dans l'ensemble de son œuvre. L'écrivain qui écrit le 17 août 1854 :

*L'Espagne est pour moi comme une patrie. J'ai passé à Madrid une partie de mon enfance ; la langue, le passé et l'histoire de l'Espagne sont mêlés à ma pensée depuis mon plus jeune âge.* (Hugo, 1950, p. 195)

Une large documentation sur l'Espagne lui est d'abord fournie à lui et à son frère Abel par leur mère. Philippe Van Tieghem écrit :

*Ils se sont bien documentés sur la géographie, l'histoire de l'Espagne. Il leur tarde de découvrir cette région d'Europe que tous les mémorialistes*

*dépeignent comme étant merveilleuse.* (Besson, 2001, p. 72.)

L'Orient est en outre un espace qu'il connaît à travers les livres fournis par Ernest Fouinet (1799-1845). En effet, les larges connaissances de Fouinet (Schwab, 1950, p. 30-351-353) sur la littérature arabe et persane sont citées par Hugo dans les notes de ses *Orientales*. Il s'agit de références à la poésie et aux poètes arabes préislamiques.

## Des Orientales d'Occident aux Orientales d'Orient

Dans ses *Orientales* publiées en 1829, Hugo présente un Orient mythique aux couleurs chatoyantes. Le recueil se construit autour de cinq thèmes : La Genèse, la Grèce, l'empire ottoman avec sa capitale « Stambul », l'Espagne musulmane et la Perse des poètes anciens, notamment dans *La captive* au chapitre IX, lorsque le poète cite le poète persan du XIII<sup>e</sup> siècle Sa'dī de Širāz (Hugo, 1829, p. 281). Et, bien que nous ayons aimé aborder l'ensemble des poèmes de ce recueil, nous n'évoquerons ici que quelques extraits, notamment le poème « Attente » traduit par Ismā'īl Sirrī al-Dahšān sous le titre « al-intizār bayn al-yās wa-l-'amal » « Attente entre désespoir et espoir ». Le poème a été publié dans la revue *Apūllū* datant du 1<sup>er</sup> février 1933. À travers les éléments que le traducteur a gardés ou supprimés, nous nous poserons les questions suivantes : Comment le traducteur s'est-il projeté dans cet Orient hugolien ? Et, peut-on émettre l'hypothèse que le traducteur a cherché, à son tour, à travers le prisme des textes littéraires français, à se réapproprier cet « Orient » dans toutes ses dimensions ?

Notons d'abord que plusieurs poèmes du recueil d'Hugo sont construits selon le modèle du *zağal* andalou. Né en Andalousie, le *zağal* contracte un statut littéraire vers 1100. Le *zağal* est la version vernaculaire du *muwaššah* (né plus tôt, vers la fin du IX<sup>e</sup> et le début du X<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> et dont le poète hispano-arabe Muqaddam Ibn Mu'āfā de Cabra serait l'inventeur). Le mot *muwaššah* dérive de *wišāh*, et désigne un ornement porté par les femmes, formé de deux séries de perles et de pierres enfilées ou réunies dans un ordre régulier. La structure même du poème renvoie à ce positionnement particulier des pierres. Cette poésie strophique, qui « constitue un pan original de la production littéraire de l'Occident musulman médiéval » » (Garcia Gomez, 1958, p. 927) est multi-rimes, et se distingue par conséquent de la *qaṣīda*. Dans sa forme la plus simple, elle se compose d'un tristique de la même rime puis d'un vers de rappel. Nous retiendrons cet exemple extrait des « Djiins » :

Les Djins funèbres,  
*Fils du trépas,*  
*Dans les ténèbres*  
*Pressent leurs pas ;*  
*Leur essaim gronde :*  
*Ainsi, profonde,*  
*Murmure une onde*  
*Qu'on ne voit pas.* (Hugo, 1829, p. 357-358)

Tandis que dans les quatre premiers vers les rimes sont croisées (abab), on note dans les quatre

---

1 Période correspondant à la fin du règne de l'émir omeyyade de Cordoue 'Abd Allāh Ibn Muḥammad Ier (844-912) et au début de celui de 'Abd al-Raḥmān III (891-961).

dernier un tristique en (ccc) avec la rime de rappel (b). Nous retrouvons cette même disposition dans le poème « Attente » :

*Et maintenant, du haut de l'arbre,  
Des flèches de la tour de marbre,  
Du grand mont, du ciel enflammé,  
À l'horizon, parmi la brume,  
Voyez-vous flotter une plume,  
Et courir un cheval qui fume,  
Et revenir mon bien-aimé ? (Hugo, 1829, p. 328)*

Néanmoins, il serait intéressant de constater qu'au-delà de la structure *zağalesque* du tristique suivi du vers de rappel, il existe dans certains poèmes des *Orientales* une référence à l'arabité dans la rime. Ainsi, dans « Les Djiins », le mot « syllabes » du premier vers, rime avec « arabes » du troisième vers :

*D'étranges syllabes  
Nous viennent encor.  
Ainsi, des Arabes  
Quand sonne le cor,  
Un chant sur la grève  
Par instants s'élève,  
Et l'enfant qui rêve  
Fait des rêves d'or ! (Hugo, 1829, p. 357)*

Nous faisons d'ailleurs le même constat dans « Grenade » :

*L'Alhambra ! l'Alhambra ! palais que les génies  
Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies,  
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,  
Où l'on entend, la nuit, de magiques syllabes,  
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,  
Sème les murs de trèfles blancs ! (Hugo, 1829, p. 370-371)*

En puisant dans leur passé des éléments susceptibles d'enrichir leur littérature, les romantiques français remettent à jour une poésie enrichie des contacts entre troubadours et hispano-mauresques.

Les traducteurs arabes quant à eux essaient de restituer un mètre musical. Lorsqu'il entreprend la traduction d'« Attente », al-Dahšān a ainsi recours au mètre lyrique le « *ramal* » et respecte par conséquent la musicalité qui existe dans le texte d'origine. En outre, le recours à l'antithèse dans le titre en arabe « *bayn al-yās wa-l-'amal* » « Entre désespoir et espoir » figure dans l'épigraphe du texte original dans la mention « *Esperaba, desperada* ». Nous observons dans la structure poétique l'influence troubadouresque issue de la poésie arabo-andalouse. En effet, notons les rimes (aa-bccc) avec la rime (b) qui devient une rime de rappel à la strophe suivante :

*Monte, écureuil, monte au grand chêne, (a)*  
*Sur la branche des cieux prochaine, (a)*  
*Qui plie et tremble comme un jonc ! (b)*  
*Cigogne, aux vieilles tours fidèle, (c)*  
*Oh ! vole et monte à tire-d'aile (c)*  
*De l'église à la citadelle, (c)*  
*Du haut clocher au grand donjon. (b) (Hugo, 1829, p. 207)*

Le poème arabe est régulier. Il est composé de trois strophes, chacune comportant sept vers. L'attente suggère un ensemble de sentiments qui se caractérisent aussi bien par l'incertitude que par le désir voire la crainte (Morand, 1914). Cette alternance entre espoir et désespoir apparaît dès la première strophe où nous pouvons lire d'un côté l'anaphore dans : « monte, écureuil, monte au grand chêne, cigogne, aux vieilles tours fidèle / Oh ! vole et monte à tire-d'aile, vieux aigle, monte de ton aire, monte, monte, vive alouette » qui s'oppose au champ lexical de la défaillance et de la fragilité que nous pouvons observer dans : « plie, tremble, tours infidèles, couche inquiète, jamais l'aube ne vit muette ». Le rythme du poème suggéré par les vers saccadés, les injonctions et les phrases exclamatives semblent mimer l'attente pressante du poète à retrouver sa bien-aimée. Cela se traduit essentiellement au dernier vers dans « Et revenir mon bien-aimé ? ». Ceci n'est pas sans rappeler ce que Nicolas Courtinat appelle « la poétique des ruines ». La posture du poète, assis sur une pierre où il vit autrefois sa bien-aimée s'asseoir n'est pas sans rappeler la rhétorique de la déploration, celle des poètes bédouins, *al wuqūf 'alā al-'aṭlāl* (Lamentation sur ce qui est déjà passé et révolu). Cette civilisation du désert, écrit Lamartine, « civilisation d'où la chevalerie nous est née, et où l'on doit la retrouver encore » (Lamartine (de), 1836, p. 284).

## De Hernani à Ḥamdān : la transposition comme enjeu culturel

La question de la projection dans un espace autre se pose aussi pour la traduction arabe d'Hernani de Hugo publiée en France en 1830 et adaptée par Nağīb al-Ḥaddād à la fin du XIXe siècle. Nous avons choisi de travailler sur cette pièce, ne serait-ce que symboliquement, d'abord parce qu'elle a longtemps fasciné les contemporains de l'auteur au cours de leurs déplacements en Espagne, mais aussi parce qu'Hugo adopte une nouvelle forme littéraire annoncée en 1827 dans sa préface de Cromwell : le drame romantique. Dans le climat tendu qui conduit à la révolution de juillet, Hugo situe sa pièce à la cour des rois catholiques, sous le règne de Charles 1er de Habsbourg, ce qui lui permet de refléter le contexte politique de la France de 1830, sans tomber sous le couperet de la censure. Hugo définit son drame romantique comme relevant d'une esthétique de la synthèse, et sa pièce Hernani semble passer en revue les chefs-d'œuvre du théâtre classique et romantique. On y retrouve la comédie qui nous rappelle le Don Juan de Molière, la tragédie, celle de Roméo et Juliette lorsque les amants boivent la fiole de poison, mais aussi un soupçon de tragi-comédie de Corneille, lorsque Don Ruy Gomez y fait référence au Cid comme un aïeul commun.

*Hernani* fut achevé en moins d'un mois en septembre 1829. La pièce est jouée pour la première fois à Paris au Théâtre-Français, le 25 février 1830, dans un climat tendu, et afin d'éviter la censure qu'a connue *Marion de Lorme*. Il situe sa nouvelle pièce dans l'Espagne castillane dans

une nation en gestation sous le règne de Charles Ier de Habsbourg (Don Carlos), qui, en 1519, est élu empereur. La pièce commence bien avant le sacre de Charles Ier qui ne devient Charles Quint qu'à l'acte IV. Revisiter le règne de Charles Ier d'Espagne permet donc à Hugo de refléter les incertitudes politiques de la France de 1830 sans tomber sous le couperet de la censure. La pièce est vivement critiquée et parodiée par les milieux hostiles au mouvement romantique. Les réfractaires l'intitulaient *Harnali ou la contrainte par cor*. (Besson, 2001, p. 213) Des tensions se font également sentir en interne puisque les répétitions se déroulent dans une ambiance glaciale en raison du conflit qui oppose Hugo à Mademoiselle Mars, choisie pour jouer le rôle de Doña Sol.

Quoiqu'il en soit, c'est grâce à la traduction que le public arabe accède à ce chef-d'œuvre de la littérature française. La traduction de Nağīb al-Ḥaddād (1867-1899), qui a par ailleurs pourvu le théâtre arabe d'environ trente pièces, fait l'unanimité du lecteur arabe mais aussi du public. L'absence de la terminologie théâtrale ainsi que celle de la date de publication, indiquent que le texte en question relève plus du livret de spectacle que d'une pièce de théâtre destinée à être lue ; en témoigne l'enregistrement sonore qui rend compte de la performance chantée de Salāma Ḥiğāzī (Salāma Ḥiğāzī, « *Hayyā ayā kamāl al-šams* » « Viens, soleil sublime », *Odéon 47234*). En agrémentant sa pièce de musique, al-Ḥaddād s'inscrit non seulement dans la « convention scénique et dramatique » (Ruocco, 2007, p. 187) de la *Nahḍa*<sup>2</sup>, mais aussi dans cette modernité voulue par les dramaturges arabes de la *Nahḍa*. Voici ce qu'on peut lire de la représentation de *Ḥamdān* :

*Ḥamdān est sauvé in extremis et convole en justes noces avec la princesse Šams, événement célébré par la qaçīda en mode nahāwand (do mineur) de Salāma Ḥiğāzī : Hayyā yā šamsa-l-kamālī (Viens, soleil sublime).* (Garfi, 2009, p. 238.)

C'est sans doute la performance chantée de Salāma Ḥiğāzī et de l'actrice syrienne Labiba Manolli qui aura d'ailleurs sans doute favorisé le succès de *Ḥamdān*.

*De la cour des rois catholiques à celle des émirs omeyyades de Cordoue, al-Ḥaddād adapte Hernani qui devient Ḥamdān. En effet, al-Ḥaddād déplace les personnages de sa pièce de la cour des rois catholiques, en l'occurrence, celle de Charles Quint, petit-fils de Ferdinand et Isabelle, à celle des émirs omeyyades de Cordoue, en l'occurrence celle de 'Abd al-Raḥmān II, arrière-petit-fils de 'Abd al-Raḥmān Ier. Nous relevons ces deux répliques, d'abord celle de la scène 3 de l'acte IV :*

Texte en arabe

يا أصحابي، إنَّ عبد الرحمان الثاني يطمع في الخلافة. (Haddād (al-), p. 42)

Retraduction en français du texte arabe

Ô compagnons, 'Abd al-Raḥmān II prétend au califat. (Ma traduction)

En outre, en comparant le cadre spatio-temporel, les éléments extratextuels et la structure de la

2 L'occurrence *Nahḍa* apparaît pour la première fois dans la revue *al-Muqataf* et renvoie au mouvement de modernisation qui s'est développé le long des XIXe-XXe siècles. Le terme a été forgé en référence au terme français Renaissance. Le Mot est construit sur la racine n, h, d qui signifie « éveil, élan et renaissance » (Haşan, (2006), p. 15.)

pièce, à savoir le découpage en scènes et actes, nous avons fait le constat d'un réel travail de réécriture. D'abord, parce que l'arabisation d'al-Haddād revêt toutes les caractéristiques d'un livret de représentation chanté. En outre, les personnages secondaires, hérités des *comedias* espagnoles et nécessaires donc au déroulement de l'intrigue, font office d'accessoires dans la traduction arabe, et enfin à la fin tragique du héros hugolien se substitue une fin heureuse. Ainsi, à la scène 5, Šams/Doña Sol arrache la fiole à Ḥamdān/Hernani, et à partir de là, à la fin tragique composée par Hugo se substitue une fin heureuse. En effet, au lieu de boire la moitié de la fiole empoisonnée, Šams implore la miséricorde du calife, et 'Abd al-Raḥmān/Don Carlos est présenté comme un calife miséricordieux et juste. Nous pouvons lire dans la traduction :

Texte en arabe

الملك: أيها الأمير لقد أعطيتك عروسك فلا يقدر أحد أن ينزعها منك فقد عفوت  
عني فلا يقدر أحد أن يسطو عليك وقد كفلت حياتك فلا ينزعها أحد عنك إلا الله  
فكن لعروسك ولتكن عروسك لك وأنا أشكر الله على أنه أرسلني لخلص الجميع  
وإعادة العرس عرسا بعد أن كاد ماتم بكاء.

أما أنت أيها الأمير العاجز ألا يخجل لسانك أن يدر عليك لفظ الغرام وألا يخجل  
قلبك أن تحركه كف الصبابة والهيام ألا تعلم أنك عاجز شيخ وأن شيب رأسك يجب  
أن يطفى نيران قلبك يطفىء برد الثلج لهيب الضرام قبيح بالشيخ أن يزاحم الفتى  
ويغازل المهى ويجمع بين أول العمر وآخره حتى تكون حياته كلها سواء لقد كنت  
أهواها أيضا فسلوت عنها بالخلافة وهي عرش زائل فاسلمها أنت بالشيب والكبر  
فهو ولي عهد الموت ومقدمة إقباله ولا تكن أحرق في زي عاقل. إخلع هذا البوق  
من عاتقك وردة لصاحبه وخذ بما ينفعك في أخراك وعاقبة أيامك فالآخرة خير  
لك من الأولى والسلام على من اتبع الهدى. (Haddād (al-), p. 55- 56)

Retraduction en français du texte arabe

*Le Roi :*

*Prince, je t'ai donné ton épouse, nul ne saurait te l'arracher. Je t'ai accordé mon pardon et nul ne peut t'en priver. J'ai pris ta vie sous ma protection. Seul Dieu est à même de te l'arracher. Toi et ton épouse, soyez l'un pour l'autre. Je remercie le Seigneur de m'avoir envoyé pour la délivrance et d'avoir rendu le mariage à sa vocation après avoir failli se transformer en cérémonie funèbre.*

*Quant à toi, prince impotent, n'as-tu pas honte de porter à tes lèvres le mot amour, et ton cœur n'a-t-il point honte d'être animé par une ardente passion.*

*Ne sais-tu pas que tu es un vieillard impuissant et que tes cheveux blancs devraient étouffer les flammes, telle la neige éteignant l'incendie. Il ne sied pas à un vieillard de rivaliser avec un jeune homme, de courtoiser une tendre jeune fille, de confondre les étapes de l'existence.*

*Je l'aimais, moi aussi, mais je m'en suis détaché en me consacrant aux*

*affaires du califat, lequel est un trône éphémère. Oublie-la à ton tour, en te souciant de ton grand âge, qui est le préposé annonciateur de la mort. Ne sois pas un imbécile sous des dehors d'un homme sensé.*

*Enlève ce cor que tu portes en bandoulière, rends-le à son propriétaire, fais œuvre pie de tes vieux jours, pense à un Au-delà supérieur à l'ici-bas. Paix à celui qui suit le droit chemin. (Ma traduction.)*

Dans *Hernani*, Hugo fait éclater l'unité de lieu. « Toute action, souligne Hugo dans sa préface de *Cromwell*, a sa durée propre comme son lieu particulier ». L'action se déroule à plusieurs endroits, comme le souligne la didascalie initiale de la liste des personnages : « La scène est à Saragosse aux premier, second et cinquième acte ; dans les environs de Saragosse au troisième ; à Aix-la-Chapelle au quatrième ». Le parti-pris n'est pas le même pour al-Ḥaddād qui ne donne aucun renseignement sur les lieux de la pièce, donnant ainsi au lecteur l'impression que toute la pièce se déroule au même endroit.

Dans un autre contexte, nous relevons un anachronisme dans l'adaptation arabe de la pièce. Lorsque, dans la version française, *Hernani* déclare, à la scène 4 de l'acte VI :

*Je suis Jean d'Aragon, grand-maître d'Avis, né  
Dans l'exil, fils proscrit d'un père assassiné  
Par sentence du tien, roi Carlos de Castille. (Hugo, 1830, p. 118)*

Ḥamdān, pour sa part, se prévaut de l'ascendance des 'Abbārides, une dynastie qui a régné à Séville durant la première période des Taifas. Il dit :

Texte en arabe

الأمير الظافر ابن المصطفى      نسل الإمارات من بني عباد  
وأنا الشريف ابن الشريف الوارث      الأحكام عن أهلي وعن أجداد.  
(*Haddād (al-), p. 46*)

Retraduction en français du texte arabe

*Je suis le prince al-Zāfir fils d'al-Muṣṭafā, descendant des 'Abbārides, et je suis le noble fils de Ṣarīf, tenant le pouvoir de mes parents et de mes ancêtres. (Ma traduction.)*

'Abd al-Raḥmān, émir omeyyade de Cordoue a vécu entre 792 et 852. Or les 'Abbārides, dont Ḥamdān serait un descendant lorsqu'il déclare : « Je suis le prince al-Zāfir fils d'al-Muṣṭafā, descendant des 'Abbāride », sont une dynastie qui s'est formée suite au démembrement du califat omeyyade de Cordoue, soit au début du XIe siècle, de 1023 à 1091. Al-Ḥaddād fait donc coexister deux personnages qui n'auraient pas pu se rencontrer. Nous pouvons alors émettre plusieurs hypothèses quant à cette discordance. Cet anachronisme peut être volontaire. Ou bien, s'il ne l'est pas, nous pouvons émettre l'hypothèse, que contrairement à Hugo qui a emprunté à la Bibliothèque royale plusieurs livres sur la littérature et le théâtre espagnol<sup>3</sup> pour élaborer sa pièce, al-Ḥaddād se serait peu renseigné sur l'histoire de l'Espagne musulmane. En effet, arrê-

3 Anne Ubersfeld en fait l'inventaire.

tons-nous un instant sur les terminologies arabes des prénoms. Dans l'historiographie arabe, le premier émir omeyyade de Cordoue est 'Abd al-Raḥmān al-Dāḥil<sup>4</sup>, *ṣaqr Qurayš*<sup>5</sup>. Le quatrième émir de Cordoue est 'Abd al-Raḥmān al-Awṣaṭ<sup>6</sup>. Or, dans la traduction arabe, les noms de ces monarques sont écrits à la manière de l'historiographie française en ayant recours à l'abréviation des ordinaux, c'est-à-dire, 'Abd al-Raḥmān Ier pour 'Abd al-Raḥmān al-Dāḥil, et 'Abd al-Raḥmān II pour 'Abd al-Raḥmān al-Awṣaṭ. Nous relevons aussi une autre digression. En effet, al-Ḥaddād réécrit la fin de la pièce. Dans la réplique créée par le traducteur, 'Abd al-Raḥmān II, s'adressant à Ḥamdān/Hernani, dit :

Texte en arabe

المملك: بآرك الله فيك ايها الأمير فقد ساعدتني على مجد الخلافة وسعد أيامها  
فاسألوا الله ان اختمها بفرح كما افتتحتها بفرح وعودوا الى افراحكم بسلام.  
(Haddād (al-), N. p. 56)

Retraduction en français du texte arabe

*Dieu te bénisse, Prince ! Tu m'as aidé à sauvegarder l'éclat du califat et à prolonger ses jours heureux. Priez Dieu, pour que j'achève mon règne dans la joie comme je l'ai commencé. Retournez en paix à vos festivités.*  
(Ma traduction)

Le mot « califat » est un anachronisme puisqu'au temps de 'Abd al-Raḥmān II, l'Espagne mauresque est un émirat. Le califat sera proclamé en 929 par 'Abd al-Raḥmān al-Nāṣir.

En adaptant ainsi sa pièce, al-Ḥaddād s'inscrit dans cet esprit de fin du XIXe siècle dans lequel les traducteurs arabes mettent en scène un passé glorieux, en s'adaptant aux besoins de leur public récepteur, sans oublier de raviver leur patrimoine littéraire classique. « Il était d'usage, souligne Francine le Clec'h, de déplacer l'intrigue, de lui donner pour cadre un lieu qui ne dépayserait pas le public [...] Cette transposition entraînait le changement des noms de lieux et de personnages » (Le Clec'h, 1965, p. 99.)

## Conclusion

À la lecture de ces traductions, maillon important dans la modernisation littéraire, l'analyse des adaptations dans des contextes historiques différents nous permettent dans un sens d'appré-

- 
- 4 Al-Dāḥil est le participe actif du verbe « *daḥala* » qui signifie « entrer » et par déduction, le premier. Aigle de Qurayš, tribu dans laquelle est naît le prophète de l'islam Mahomet.
  - 5 Eminemment lettré et mécène, 'Abd al-Raḥmān Ier a en effet développé durant son règne la civilisation andalouse, l'art et la poésie.  
Dernier héritier de la dynastie omeyyade, exterminée par les fondateurs de la dynastie abbasside, 'Abd al-Raḥmān Ier (731-788) réussit à atteindre les rivages de l'Espagne musulmane et y reconstituera en 756 la défunte dynastie de ses parents. Au cours du siècle suivant, Cordoue devient une métropole. Il s'y développe une culture originale, caractéristique d'al-Andalus, fondée selon certains historiens sur la fructueuse cohabitation des musulmans, des chrétiens et des juifs.
  - 6 Al-Awṣaṭ signifie en arabe intermédiaire. Il apparaît également comme un grand bâtisseur. Durant son règne et fuyant Bagdad où il était jaloué, le musicien Ziryāb (789-857) était musicien attiré de l'émir, c'est lui qui a implanté la première école de musique et a importé en Europe du Sud le raffinement de la culture bagdadienne.



hender d'un côté, la circulation des modèles à travers l'approche textuelle, mais aussi l'évolution du rapport social puis politique dans des sociétés en gestation devant des publics différents. Au-delà d'une esthétique, les diverses transpositions arabes de ces textes rendent compte des goûts d'une époque, à travers le lien du traducteur avec le texte qu'il s'approprie, mais aussi avec son lecteur. En témoignent les changements opérés, qu'il s'agisse d'ailleurs d'ajouts ou de suppressions. Ces traductions se présentent comme un champ d'expérimentation dans lequel le traducteur transforme le texte-source à partir d'éléments locaux et étrangers. Tandis que les textes traduits littéralement amènent à une meilleure connaissance des écrivains étrangers, leur arabisation permet d'enrichir la langue arabe, libérée ainsi des formes anciennes, sans pour autant tourner le dos de façon radicale au patrimoine littéraire classique. Il s'agit de souligner, pour reprendre l'expression de Kadhim Jihad Hassan, la façon qu'a la traduction « de toucher la totalité de l'expérience humaine ».

Il est désormais nécessaire de valoriser ces œuvres et de les publier afin de les voir sous un nouvel angle à partir des différentes sources étrangères et locales qui les composent. Il serait également important de faire les liens nécessaires à la compréhension de la circulation des modèles et de leur intégration d'une culture à l'autre en l'envisageant pour reprendre l'expression de Jean-Loup Amselle comme un « espace de branchements » (Amselle, 2005).

## Bibliographie

- AMSELLE Jean-Loup, (2005), *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- BENJAMIN Walter, (2000), *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 249.
- BESSON André, (2001), *Victor Hugo, Vie d'un géant*, Paris, éd. France-Empire.
- BRIDET Guillaume, (2014), *L'Événement indien de la littérature française*, Grenoble, ELLUG.
- ESPAGNE Michel, « La Notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [Online], 1 | 2013, Online since 01 May 2012, connection on 06 January 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/219> ; DOI : 10.4000/rsl.
- GARCIA GOMEZ, Emilio, (1958), *La Poésie lyrique hispano-arabe et l'apparition de la lyrique romane, (s. i)*.
- GARFI Mohamed, (2009), *Musique et spectacle, : le théâtre lyrique arabe, esquisse d'un itinéraire (1847-1975)*, Paris, L'Harmattan.
- ḤADDĀD (al-) Nağīb, (s.d.), *Riwāyat Ḥamdān*, Miṣr, al-Maktaba al-Saīdiyya, (S. d).
- HASAN, Kadhim Jihad, (2007), *La Part de l'étranger : la traduction de la poésie dans la*

*culture arabe*, Arles, Sindbad-Actes Sud.

- ḤIĠĀZĪ Salāma, « *Hayyā ayā kamāl al-šams* » « Viens, soleil sublime », *Odéon* 47234
- HUGO Victor, *Les Orientales*, Paris, Libraire Arthème Fayard.
- —, (1830), *Hernani ou l'Honneur castillan*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée.
- —, (1829), *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin.
- —, (1869 a), *Les Orientales*, Paris, Houssiaux.
- —, (1869 b), « Ce siècle avait deux ans », *Les Feuilles d'Automne*, Paris, Houssiaux.
- —, (1950), *Correspondance (1849-1866)*, Paris, Albin Michel.
- JAUSS Hans Robert, (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- LAMARTINE (de) Alphonse, (1836), *Œuvres de Lamartine*, Bruxelles, Meline.
- LE CLEAC'H Francine, (1965), *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- LARCHER Pierre, (2014), « Autour des *Orientales* : Victor Hugo, Ernest Fouinet et la poésie arabe archaïque », *Bulletin d'études orientales*, LXII.
- MORAND, (1914) « Qu'est-ce que l'attente », in *L'année psychologique*, p. 1-10.
- PAGEAUX Daniel-Henri, (1996), *Le Bûcher d'Hercule, histoire, critique et théories littéraires*, Champion, Paris.
- RUOCCO Monica, (2007) « La *Nahḍa* par l'*Iqtibās* : naissance du théâtre arabe », *Histoire de la littérature arabe moderne 1800-1945*(dir. Boutros Hallaq/Heidi Toëlle), Arles, Sindbad-Actes Sud.
- SAĪD Edward , (2005), *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, éd. du Seuil.
- —, (2014), *Dans l'ombre de l'Occident et autres propos*, Paris, Payot & Rivages.
- —, (1996), *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, éd. du Seuil.
- —, (2000), *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard.
- SCHWAB Raymond, (2014), *La Renaissance orientale*, Paris, Payot.
- VAILLANT Alain et THERENTY Marie-Ève, (2010), *Presse, nations et mondialisation au XIXe siècle*, Paris, éd. Nouveau monde.

# À l'Orient de Muriel Barbery

**Khadidja GRICHE**

Université Badji Mokhtar, Algérie

## Résumé

Penser, écrire et interroger l'Orient, tient presque de la gageure. Que la démarche se réclame du voyageur empirique qui foule le territoire de sa/ses culture(s), ou d'une géographie/des géographies que seul l'imaginaire sous-tend et sustente ; il demeure pour ainsi dire, une terra à flottement, car assiégée par des généralisations condescendantes ou des clichés triomphalistes. Grand lieu commun occidental, la culture extrême-orientale intrigue autant qu'elle divise. Qu'en est-il dès lors des représentations de la culture japonaise dans *L'Élegance d'un hérisson* de Muriel Barbery? Bien que le texte se déploie dans l'espace physique français, la veine nipponne s'exporte, s'invite et se coule dans le corps de l'écriture barbérienne, y édifiant une polyphonie des cultures qu'incarnent les personnages. Ce faisant, nous nous interrogerons dans cet article sur la facture de ce Japon que nous livre l'écrivaine, ainsi que sur le dialogue qu'il engage vis-à-vis de l'Autre. Pour ce faire, la sémiologie s'attardera sur cette culture qui caracole comme signe nippon depuis la première de couverture : une faune/flore taoïste, en lieu et place du « hérisson » de l'intitulé. L'imagologie littéraire se chargera de son côté, d'étudier l'image du personnage japonais en tant qu'étranger, comme tremplin/réципиентаire de sa culture et comme puissant révélateur des options/opinions de la culture regardante, française en l'occurrence.

**Mots-clés :** Clichés triomphalistes, culture extrême-orientale, culture japonaise, écriture barbérienne, polyphonie des cultures, imagologie littéraire.

## Abstract

Thinking, writing and questioning the Orient is almost a challenge. That the approach is claimed by the empirical traveler who treads the territory of his / her culture (s), or of a geography / geographies that only the imaginary underlies and sustains; it remains, so to speak, a floating terra, because it is besieged by condescending generalizations or triumphalist stereotypes. A great Western commonplace, Far Eastern culture intrigues as much as it divides. What about the representations of Japanese culture in *The Elegance of a Hedgehog* by Muriel Barbery?

While the text unfolds in the French physical space, the Japanese vein invites itself and flows into the body of the Barberian writing, building there a polyphony of cultures that the characters embody. In doing so, we will question ourselves in this article about the invoice of this Japan that the writer delivers to us, as well as about the dialogue that he engages with the Other. To do this, semiology will focus on this culture, which displayed as a Japanese sign from the front cover: a Taoist fauna / flora, instead of the «hedgehog» of the title. Literary imagology will take care of studying the image of the Japanese character as a foreigner, as a springboard / recipient of its culture and as a powerful revealer of the options / opinions of the viewing culture, in this case

French.

**Keywords:** Barberian writing, polyphony of cultures, condescending generalizations or triumphalist stereotypes, Taoist fauna / flora, literary imagology.

## ملخص

إن التفكير و الكتابة والتساؤل عن ماهية الشرق يكاد أن يكون تحدياً. أن يكون نهج البحث عن هذا الشرق قائماً على المسافر التجريبي الذي يسير على أراضي ثقافته / ثقافته، أو جغرافيا يقوم عليها الخيال فقط ويعززها، فإنه سيظل، إذا جاز التعبير، أرضاً عائمة، لأنها محاصرة بتعميمات متعالية أو كليشيهات منتصرة. تعتبر ثقافة الشرق الأقصى من الأمور الشائعة في الغرب، وهي مثيرة للاهتمام بقدر ما هي مثيرة للجدل. فماذا عن تمثيلات الثقافة اليابانية في «أناقة القنفذ» لمورييل باربري؟ على الرغم من أن النص يتبلور في الفضاء الفرنسي، إلا أن الوريث الياباني يدعو نفسه ويتدفق إلى جسد الكتابة الباربرية، مما يؤدي إلى بناء أصوات متعددة للثقافات التي تجسدها الشخصيات. لذلك، سوف نتساءل في هذا المقال عن ماهية اليابان الذي تقدمه لنا الكاتبة، وكذلك عن الحوار الذي تطلقه الشخصية اليابانية مع الآخر في النص. فمن خلال قراءة سيمائية، سوف نلقي الضوء على هذه الثقافة، التي تظهر، بدءاً من الغلاف الأمامي للكتاب، كعلامة يابانية خاصة: صورة حيوانات/ نباتات طاوية، بدلاً من «القنفذ» وعنوان الرواية. و سيقوم التصور الأدبي، من جهته، بدراسة صورة الشخصية اليابانية الأجنبية، باعتبارها منصة انطلاق/تلقى لثقافتها وكاشفاً قوياً عن خيارات/آراء الثقافة المشاهدة و المتلقية، أي الثقافة الفرنسية.

**كلمات مفتاحية:** تعميمات متعالية أو كليشيهات منتصرة، ثقافة الشرق الأقصى، الكتابة الباربرية، الشخصية اليابانية، أصوات متعددة للثقافات، القراءة السيمائية.

## Introduction

De même que Lévi-Strauss est venu au continent japonais depuis le promontoire d'une collection juvénile d'estampe d'Hiroshige, Muriel Barbery se découvre en résidence d'artiste à la villa Kujoyama (Kyoto) « [...] une forte attirance pour ce pays, surtout la vaste esthétique japonaise [et] la perfection surhumaine des jardins zen » (Barbery, 2015). Quelle représentation en livre-t-elle dès lors dans son roman ? Cette fascination, l'écrivaine l'a miniaturisée et l'a cultivée à l'échelle de la première de couverture de sa fiction, faisant du paratexte une mise en scène prématurée où se rejoignent et cohabitent deux cultures, chacune reproduite depuis ses spécificités. Ce paratexte qui nous interpelle se joue en l'occurrence entre le titre *L'Élegance du hérisson* et l'illustration dont il est assorti, ou disons plutôt, en déphasage. Et pour cause, aux diverses parutions du roman à la collection Folio chez Gallimard, les premières de couvertures oscillent invariablement entre cette double représentation tantôt féline tantôt florale, comme autant de « signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur » (Aron et al, 2002, p. 432), tendant vers un double horizon de réception que nous aurons à déployer à travers une double approche titrologique et sémiologique.

## Le liminaire nippon en filigrane



En tant que syntagme ramassé qui constitue une antichambre au romanesque, le titre anticipe, prépare éventuellement au texte où « il vaut pour le livre, [le] représente [...] le titre est la porte d'entrée du livre » (Compagnon, 1979, p.251). Bien que ce dernier se présente comme un élément prééminent/prééminent dans l'appareil paratextuel hétérogène de Genette, l'illustration accompagnant la première de couverture n'est pas en reste, car elle est partie prenante, à part entière, aux « seuils et signifiants que j'appelle paratexte [...] versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde » (Achour/Bekkat, 2002, p.70). En cela, elle est discours sur le monde, n'étant pas gratuite ou superfétatoire, comme elle se fait par ricochet médium entre le lecteur et ce même monde dont elle se saisit et qu'elle diffuse. C'est d'ailleurs cette articulation de l'intitulation et de l'illustration chez Barbery qui nous interpelle comme signe linguistique/iconographique sous-tendant signaux culturels pertinents, révélateurs d'un choix non moins significatif.

En matière de typologie titrologique selon la grille d'analyse d'Hoek<sup>1</sup>, *L'Elégance du hérisson* est un titre évènementiel à opérateur actoriel : il est question d'un état-situation statique, posé là en traduisant un constat (l'élégance), conjugué à un acteur-sujet incarné par un animal (le hérisson). Ainsi, désigné comme « micro texte » (Hoek) portant les germes du roman, *L'Elégance du hérisson* fait patente référence au protagoniste Renée qui allie à travers cet intitulé « oxymorique », un abord extérieur rébarbatif et répulsif à l'image du « mammifère insectivore [...] capable de se rouler en boule, présentant alors au contact son dos, hérissé de poils épineux et piquants » (Lexis, 2002, p. 896), et une intériorité secrètement distinguée :

*Je m'appelle Renée. J'ai cinquante-quatre ans. Depuis vingt-sept ans, je suis la concierge du 7 rue Grenelle, un hôtel particulier [...] je suis veuve, petite, laide, grassouillette, j'ai des oignons aux pieds et [...] une haleine*

1 Prolongeant et augmentant les travaux de ses prédécesseurs C. Duchet et G. Genette, les travaux d'Hoek instaurent une taxonomie plus poussée en matière de titrologie romanesque. Il répartit le titre en types : actoriel, objectif, évènementiel, temporel et spatial. Cf. L. H, Hoek, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Moutan Publishers, Paris, 1981.

*de mammoth. Je n'ai pas fait d'étude, ai toujours été pauvre, discrète et insignifiante [...] et pourtant, elle [Renée] s'efforce, hein, ça se voit qu'elle fait tout son possible pour paraître débile. Mais moi [Paloma], je l'ai déjà observée quand elle parlait à Jean Arthens [...] quand elle regarde les dames de la résidence qui passent devant elle sans la saluer. Mme Michel a l'élégance du hérisson : de l'extérieur, elle est bardée de piquants, une vraie forteresse mais j'ai l'intuition qu'à l'intérieur, elle est aussi simplement raffinée que les hérissons, qui sont des petites bêtes faussement indolentes, farouchement solitaires.* (Barbery, 2011, p. 7-122).

Le nerf solide de ce texte est l'apparence, ce qu'elle implique comme stéréotypes et préjugés faciles et dociles à tout esprit critique. La concierge-hérisson en est l'incarnation, l'artefact social, le préconstruit bourgeois parisien demeurant inamovible dans son approche des êtres et des choses. Concierge de son état, elle ne doit être que désespérément inculte et incurablement asociale, car définitivement ravalée à une condition de bas étage qui impose ce genre de correspondance, alors que « Je suis à mon archétype une trahison permanente (Barbery, 2011, p.18). Titre et illustration se font à cet effet, tremplin lisible et visible où se cristallise et se neutralise ce jeu des apparences humaines et sociales que porte le texte, tout en se faisant aussi tremplin où se révèle l'en-jeu culturel qui départage l'univers mental français du japonais.

En établissant d'emblée un parallèle symbolique entre l'intitulé et le protagoniste qui l'assume, à savoir la concierge effacée et laconique mais fine philosophe hautement cultivée ce confort de lecture épouse une limpidité culturelle très française où « Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement, Et les mots pour le dire arrive aisément » (Boileau, 1815, p.6). Cette ligne droite de la raison raisonnable, de la rectitude prévisible sans l'iota de traverse est presque *Discours de la méthode* cartésienne dont procède *L'Élégance du hérisson*, faisant en sorte que « C'est dans le titre que se manifeste déjà le sens du texte » (Hoek, 1981, p.2), mais elle est concurremment canevas régulant/réglant l'existence de l'ensemble des résidents huppés de l'hôtel particulier, sauf sa concierge. Or, il y a dans cette posture du prévisible en matière de lisibilité titrologique qu'offre la sémantique/la symbolique du titre, ses « signes et les représentations mentales qu'ils suscitent » (Hoek, 1981, p. 29), un contraste indéniable avec l'invisibilité qu'affiche l'iconographie sur la première de couverture. Alors que le titre annonce un hérisson, l'illustration reproduit et campe tantôt une autre faune, tantôt une flore : un chat ou des fleurs de cerisier, en lieu et place de l'animal initial. En cela, la photographie se joue et déroute les diverses fonctions du titre, étant donné que titre et image n'entretiennent aucune « réciprocité déictique [...] «se montrant» l'un l'autre » (Melakhessou, 2016, p.124). C'est d'ailleurs à travers cette absence de symétrie que se trace une frontière culturelle entre deux pratiques : le vraisemblable français et le distant japonais.

Avant de nous engager plus avant dans la sémantique symbolique de la composition illustrative, foncièrement nipponne, ainsi que ses projections textuelles, explicitons en premier lieu cette distanciation iconographique. A l'évocation de sa fascination pour le jardin zen en amont de notre article, nous avons descélé chez Barbery les échos et les harmoniques de Malraux pour le « Jardin-Sec » (Malraux, 1973, p.1214) et l'art japonais, pareillement puisés chez ce dernier à Kyoto. Dans le contexte de ce « Monde minéral formé par le sable et les quinze pierres disposées de telle façon qu'on ne peut les voir toutes à la fois, s'oppose [le] monde végétal du jardinet » (Khé-

miri, 2009, p.390) occidental, saturé de verdoisement, donc d'omniprésence qui empêche une communion avec le vide. Vision du jardin pétrie des préceptes du bouddhisme zen, la posture religieuse est identiquement répercutée au sein de la vision artistique, dès lors où « Dans leur littérature comme dans leur art [...] les japonais font de l'évocation ou de la suggestion, un principe esthétique » (Binyon, 1968, p. 17). Cette retenue est motivée par « [...] Une crainte instinctive de l'étalage, une grande confiance dans la puissance féconde de la suggestion, de cet élément subtil qui doit pénétrer dans l'esprit du spectateur ou du lecteur pour s'y compléter ensuite [...] une pareille opinion nous semble étrange, tellement elle s'éloigne de toutes nos traditions » (Binyon, Id.). Nullement incommodée par ces deux visions opposées du monde environnant, Barbery assure ce heurt culturel entre l'engorgement du titre où pointe explicitement la concierge bardée de son ilotisme intellectuel, de ses manières patibulaires, et une figuration se refusant à tout ancrage solidaire du titre pour cultiver la distance et la profondeur. Ainsi, à cheval entre ce double continent du démonstratif et de la fadeur éminemment allusive, l'auteur calque d'une part l'univers mental des évidences et des raccourcis qui charpentent le microcosme étriqué de ses personnages où « [...] La croyance sociale a aggloméré en paradigme de la concierge d'immeuble que je suis un des multiples rouages qui font tourner la grande illusion universelle selon laquelle la vie a un sens qui peut être facilement déchiffré » (Barbery, 2011, p.7). Tandis que de l'autre, elle reproduit et affranchit le protagoniste du poids du sujet et du discours, comme pensée orientale à rebours de la première. Le titre «français» de l'écrivaine est intrinsèquement centrifuge, en cela qu'il se porte et rapporte tout au sujet (Renée), au moi du protagoniste « Point de départ obligé de toute réflexion philosophique [occidentale] de toute entreprise de reconstruction du monde par la pensée » (Lévi-Strauss, 2011, p.51). N'est-ce pas que Mme Michel est le hérisson du titre, le hérisson de l'immeuble aux dires de Paloma, qu'elle est à travers la métaphore systémique « rouages », l'indispensable à cette mécanique bourgeoise/parisienne des jugements à l'emporte-pièce ? Elle en est ferment et totem. Sur la même couverture, mais de l'autre versant culturel du paratexte, l'image japonaise entre faune et flore contrecarre/contrarie le discours intitulant qui coïncide avec le profil ambivalent de la concierge, attendu qu'elle s'installe dans une inadaptation manifeste. Cette figuration contraire épouse la conception orientale, japonaise en l'occurrence, qui considère que tout discours ou support de discours « [...] Est irrémédiablement inadéquat avec le réel. La nature dernière du monde, à supposer que cette notion ait un sens, nous échappe » (Lévi-Strauss, Ibid, p. 50-51). C'est pourquoi l'illustration chez Barbery se désolidarise de l'opérateur actoriel de l'évidence (le hérisson) pour charrier d'autres sémantiques/symboliques moins à la surface de l'interprétation (le chat/la fleur du cerisier).

Nous pensons que cette absence de connivence texte/image n'a rien de gratuit. Elle serait plutôt la combinatoire paratextuelle antithétique, sinon déphasée, par le biais de laquelle l'écrivaine tente de restituer son voyage-découverte du Japon, vécu comme un véritable décentrement culturel au même titre que Malraux en 1958, ou que Lévi-Strauss entre 1977 et 1988. Ce dernier considérait ses séjours comme un moment fort dans sa trajectoire d'anthropologue, à tel point qu'il en dit : « [...] Les cultures sont par nature incommensurables » (Lévi-Strauss, Ibid, p. 15) tant il est invalide de se saisir de la culture de l'Autre à l'aune de la sienne propre, en l'occurrence, rendre la culture japonaise observée, tributaire du prisme français observateur. Installée dans l'intérêt de Malraux, Barbery semble restituer sa sidération artistique nipponne par-delà les limites signalées par Lévi-Strauss, en faisant de son paratexte le lieu où se manifeste librement l'originalité ainsi que l'irréductibilité japonaise. A cet effet, nulle congruence ne s'établit par le signe

iconographique qui s'affranchit entièrement du signe linguistique, un écartèlement que nous mettons sur le compte de cette philosophie du vide-sérénité nodale dans le taoïsme/bouddhisme zen, perçue d'ailleurs chez notre écrivaine à travers l'expérience du jardin zen comme lieu de perfection. Partant, s'agit-il d'une culture du vide qui se pratique à l'échelle de ce paratexte singulier ? Potentiellement dirons-nous. Barthes aurait vu dans cet agencement dissymétrique micro-texte/images

*Une technique séculaire [qui] permet au paysage ou au spectacle de se produire dans une pure signifiante, abrupte, vide, comme une cassure. Empire des Signes ? Oui, si l'on entend que ces signes sont vides et que le rituel est sans dieu [...] mais de telle sorte que la figuration (fleurs, arbres, oiseaux, animaux) soit enlevée, sublimée, déplacée loin du front de la vue. (Barthes, 1970, p.91-92)*

A l'image de l'un de ses « cabinets des signes » qu'il retrace dans son essai dédié exclusivement à ce Japon, culturellement « incommensurable » (Lévi-Strauss), nous pensons que, par-delà l'implication culturelle significative de la double figure du chat/fleur de cerisier, cette dernière incarne le signe vide, étant chez Barbery un signifié distant, dans « Aucun vouloir-saisir » (Barthes, *Ibid*, p.148) car se dérochant à l'emprise du discours intitulant. Elle ne dessert en déversoir aucune morale ou vérité lestée par le titre, puisqu'elle caracole sans contrepartie, sans écho. Signe fort de cette distanciation vis-à-vis d'une « sémiocratie occidentale » (Barthes, quatrième de couverture) obnubilée par l'enjeu du Centre, archi-lieu supposé du Sens qui aurait voulu une correspondance immédiate et décidée entre texte et image, le signe japonais de la double icône faune/flore est ce pli auctorial/éditorial forgé en lieu où s'inscrit l'altérité. Que charrie donc cette double image en termes d'altérité ?

## **La mise en perspective culturelle à travers l'iconographie**

Le chat porté en illustration sur la première de couverture a son pendant au sein du texte puisqu'il s'agit de Léon, le chat de la concierge : « Je vis seule avec [...] un gros matou paresseux » (Barbery, 2011, p.7). Cependant, nous nous n'arrêtons pas à une convergence du visible et du lisible, d'autant que le chat en image surmonte une pile de livres, ceux-là même que dérobe et dévore discrètement sa maîtresse dans sa loge. A l'image du chat de Schrödinger, nous postulons une autre lecture, sans renier à la première sa viabilité.

En effet, dans une claire référence à l'écrivain russe Léon Tolstoï, dont Mme Michel ponctue réflexions et appréciations en connaissance pointue de son univers romanesque, Léon le chat est le hérisson dévolu dans l'intitulation à Renée, à savoir, une identité où se croise une affinité symbolique entre les personnages et leurs miroirs bestiaires. Léon comme sa maîtresse étant censés forger et asseoir l'imaginaire préconstruit sur la concierge et ses attributs, puisqu' « [...] Il est écrit quelque part que les concierges sont vieilles, laides et revêches, il est aussi écrit au même fronton du même firmament imbécile que lesdites concierges ont de gros chats velléitaires qui somnolent tout le jour sur des coussins recouverts de taies au crochet » (Barbery, *Id*). Il s'agit en l'occurrence d'un recoupement de portrait où le repoussant qui hérisse rejoint le vautré qui traîne. Or, le chat installe une configuration autre que celle d'être uniquement « [...] Ellipse du langage et condensation de tout un ineffable » (Barthes, 1957, p.150) stéréotypique. Il est l'incarnation nippone par excellence.



Le chat est omniprésent dans le paysage culturel japonais : du bouddhisme où il sert métaphoriquement « [...] D'enseignement secret pour la pratique du Zen » (Dürkheim, 2004, p.76) aux tendances mangas ou l'univers du kitch, l'animal se décline diversement. C'est ce qui alimente d'ailleurs le symbolisme dont il est investi : tantôt bénéfique, tantôt maléfique :

*[...] Ce qui peut s'expliquer simplement par l'attitude à la fois douce et sournoise de l'animal. Car au Japon, c'est un animal de mauvais augure, capable, dit-on, de tuer les femmes et d'en revêtir la forme. Le célèbre et paisible chat de Jingorô, à Nikko, paraît n'avoir de valeur autre que décorative. Dans le monde bouddhique, on lui reproche, d'avoir été le seul avec le serpent, à ne pas être ému à la mort de Bouddha, ce qui pourrait être toutefois d'un autre point de vue, être considéré comme un signe de sagesse suprême. (Chevalier/Gheerbrant, 1982, p.214)*

Différemment appréhendé, le chat nippon de Barbery pourrait trouver écho dans cet aspect de double figuration au sens ornementale/accessoire qu'incarne l'animal : n'est-il pas élément décoratif de la première de couverture tout en étant le chat «décoratif», alangui sur les cousins de Mme Michel ? En matière de déploiement par le double, la concierge dite/faite hérisson pourrait éventuellement se faire chat dont l'ambivalence nipponne, « à la fois douce et sournoise », se donne à lire dans ce jeu de change auquel se livre Renée, constamment sur le qui-vive pour tromper son monde, entre intelligence en sourdine et inintelligibilité aiguisée par l'ornière domestique :

*Que peuvent comprendre les masses laborieuses à l'œuvre de Marx ? La lecture en est ardue, la langue soutenue, la prose subtile, la thèse complexe. Et c'est alors que je manque de me trahir stupidement.*

*- Devriez lire L'Idéologie allemande, je lui dis à ce crétin [fils de son employeur] en duffle-coat vert sapin. (Barbery, 2011, p.7).*

La symbolique féline japonaise n'est pas pour autant que dédoublement et enjolivure. Il est également question dans ce pays de la figure populaire et incontournable du Maneki Neko, littéralement le chat qui invite. Statue représentant un chat assis, levant l'une de ses pattes, ce dernier est placé à l'entrée des magasins pour attirer fortune et bonheur, en fonction de la patte dressée. Le chat illustratif alias Léon ou Renée l'hiératique dans sa posture surmontant sa pile livresque telle une statuette, cohabite dans le texte avec ses congénères, Kitty et Lévine, les chats du nouveau locataire : le riche M. Ozu. Bien que cette communauté féline soit placée sous le signe explicite de la littérature russe en référence renouvelée à *Anna Karénine* de Tolstoï, cette dernière s'imprègne d'une perspective nipponne étant le Maneki Neko de la concierge, le porte-bonheur croisé de Mme Michel et M. Ozu. Car c'est sur ce territoire conjoint du bestiaire médium et de la porte d'entrée de sa loge, qu'un *fiat lux* sur la nature véritable de la concierge se fit, aussi furtivement que sûrement :

*[...] j'ai sursauté au pallier à ça au moment même où M. Quelque Chose sursautait aussi, tandis que nos regards se croisaient. Depuis cette infinitésimale portion de temps où, j'en suis certaine, nous avons été frères de langue dans la souffrance conjointe qui nous transperçait et, faisant tressaillir notre corps, rendait visible notre désarroi, M. Quelque Chose me*

*regarde avec un œil tout différent.*

*Un œil à l'affût.*

*Et voilà qu'il me parle.*

— *Connaissez-vous les Arthens ? On m'a dit que c'était une famille bien extraordinaire, me dit-il.*

— *Non, réponds-je sur mes gardes, je ne les connaissais pas spécialement, c'était une famille comme les autres ici.*

— *Oui, une famille heureuse, dit Mme Rosen, qui s'impatiente visiblement.*

— *Vous savez, toutes les familles heureuses se ressemblent, je marmonne pour me débarrasser de l'affaire, il n'y a rien à en dire.*

— *Mais les familles malheureuses le sont chacune à leur façon, me dit-il en me regardant d'un air bizarre et, tout d'un coup quoique de nouveau, je tressaille.*

*Oui, je vous le jure. Je tressaille — mais comme à mon insu. Cela m'a échappé, c'était plus fort que moi, j'ai été débordée.*

*Un malheur ne venant jamais seul, Léon choisit cet instant précis pour filer entre nos jambes, en effleurant amicalement au passage celles de M. Quelque Chose.*

— *J'ai deux chats, me dit-il. Puis-je savoir comment s'appelle le vôtre ?*

— *Léon, répond pour moi Jacinthe Rosen. (Barbery, 2011, p.113-114).*

En décidant de considérer et de prospecter Renée par-delà ce qu'elle affiche, par-delà l'aune à laquelle on l'appréhende ordinairement dans ce microcosme parisien bourgeois, le personnage japonais « [...] Qui cherche les gens et qui voit au-delà » (Barbery, Ibid, p.123) fait de l'intertexte russe, du seuil félin comme territoire de rencontre, tremplin vers l'Autre, dépassant les apparences ou les évidences. En cela, le chat à mi-chemin du slave (Léon, Kitty, Lévine) et du japonais (Maneki Neko) diffuse subtilement ce refus du Centre porteur de vérité ou de morale, en tant que « sémiocratie occidentale » (Barthes), pour le déplacer vers la périphérie des personnages, faisant du savoir clandestin et inapprécié de Renée le lieu même du bonheur et de la fortune humaines que le personnage Ozu réussit à faire sourdre. L'argent qui obnubile et régule les relations au sein de l'immeuble parisien se voit donc complètement déclassé par l'animal lieu/lien bénéfique.

La flore est également de la partie. Convoquée à travers le motif floral du cerisier, elle représente l'une des manifestations esthétiques les plus associées à la culture japonaise, en l'occurrence, en poésie ainsi qu'en peinture de portraits, qui témoignent de cette contiguïté, voire enchevêtrement scripto-pictural qui laissa Barthes interrogateur : « Où commence l'écriture ? Où commence la peinture ? » (Barthes, 1970, p. 23). L'affinité entre l'homme et la nature est davantage mise en relief dans le traitement étroit du personnage représenté, féminin idéalement, et de la fleur. Appelée Sakura, la fleur du cerisier « [...] Est un symbole de pureté, et c'est la raison pour laquelle elle est le symbole du bushi, de l'idéal chevaleresque [...] éphémère et fragile, bientôt emportée par le vent [elle] symbolise aussi au Japon une mort idéale, détachée des biens de ce monde, et de la précarité de l'existence » (Chevalier/Gheerbrant, 1982, p.199). De cette fleur délicate se livre ce contraste au contact abrasif qu'énonce l'animal du titre et que compense en partie l'état de l'élégance. L'iconographie qu'offre la première de couverture est par contre

entièrement acquise au personnage. Incarnée dans la floraison épanouie d'un Sakura, le protagoniste anciennement dérobé et enrobé dans sa gangue d'inculture et d'effacement se révèle au grand jour sous la fine impulsion perspicace de M. Ozu. Cette représentation de la fleur éclos et livrée au dehors, suite à « Cette curiosité d'effraction » (Bachelard, 1948, p.18) littéraire d'Ozu, est sustentée par cet esprit naturaliste nippon, par le biais de la fusion de l'être et d'un élément de la nature. Ainsi, davantage qu'une partie de la nature, l'écrivaine exprime par la fleur-icône l'essence même de la dialectique bachelardienne du dedans et du dehors qu'exemplifie Renée « [...] Princesse clandestine et érudite » (Barbery, 2011, p.123) telle que la désigne le personnage Ozu, l'initiateur même de cette révélation. Epanouissement allégorique du protagoniste qui n'est pas sans rappeler que « La floraison des cerisiers [...] est l'un des spectacles naturels les plus prisés au Japon—et qui représente effectivement l'une des manifestations les plus attachantes qui soient de la beauté à l'état pur » (Chevalier/Gheerbrant, Id). La figuration par le Sakura propulse dans ces conditions la laideur atavique, rattachée dans l'imaginaire collectif à l'endroit des concierges, au comble et au cœur de l'esthétisme japonais, celui-là même qu'avoue le distingué et sensible Ozu à Renée, dans ce réseau d'association subtil unissant la beauté au pluriel de l'être « [...] Vous avez des goûts, des lumières, des qualités ! [...] elles ne vous ont jamais vue, me dit-il. Moi, je vous reconnaîtrais en n'importe quelle circonstance » (Barbery, Ibid, p. 198-270).

Outre ce déloyement d'éclat symbolisé par la fleur du cerisier, l'existence et la philosophie de vie du protagoniste est tournée, comme par héliotropisme, vers une sobriété lucide et recherchée que seul le savoir et l'appréciation des menues choses de la vie compensent. Nullement troublée par le train de vie des locataires de son immeuble, Renée les mesure à leur juste toise, à leurs attitudes au quotidien. Le chose pécuniaire n'y étant aucunement à ses yeux baromètre, seul l'intéresse ou la repousse l'humain, ses tenants et ses aboutissants. D'où d'ailleurs cette amitié exclusive avec le richissime mais simplissime et clairvoyant Ozu, ainsi que la benjamine des Josse, Paloma, que Renée réussit à détourner de son projet de suicide. En sauvant cette adolescente d'une fin tragique qu'elle a voulue à la japonaise, par *seppuku* à la manière des samourais ou de Yukio Mishima, la concierge-Sakura se fait l'incarnation même de la fleur du cerisier « [...] Emblème classique d'une action héroïque » (Binyon, 1968, p. 19).

## **Le Cabinet des signes : stéréotypie orientale et contre sémiocratie occidentale**

En s'installant dans cet hôtel particulier parisien, le personnage Ozu y implante son Japon natal où l'incommensurable Lévi-straussien trouve tout son sens. L'incommensurable révèle certes une impossibilité objective à se saisir de l'étoilement culturel que charrie ce pays, mais cette non-préhension exhaustive et fiable se trouve peu ou prou palliée par le littéraire qui réussit en dépit de tout à abolir les frontières, qui en l'occurrence chez Barbery, rapprochent et opposent sur le plan sémiologique l'Orient d'Ozu et l'Occident du reste des personnages dans l'immeuble.

Aux ancrages iconographiques, faisant de la première de couverture un « discours d'escorte » culturel (Aron et al, 2002, p. 432) à part entière, se greffe une structure dont la prégnance dans le texte se signale par son caractère figé et synthétique : le stéréotype. Ce terme désigne « [...] Une association d'élément, qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématique-narratif (scénario, schéma argumentatifs, actions, personnages, décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales » (Dufays, 1994, p. 77). En effet, lorsqu'il s'agit de restituer la dimension nipponne dans le texte, l'écrivaine s'installe

dans une double posture où l'image du personnage japonais en tant qu'étranger, est faite tremplin/réceptacle de sa culture, comme puissant révélateur des options/opinions de la culture regardante, française en l'occurrence. Il s'agira dès lors dans un premier temps, de l'évocation d'une pesanteur stéréotypique, invariablement pugnace, dans la reproduction de la culture japonaise dans le texte. Dans un second temps, un contrepied explicite pousse Barbery à mettre en exergue certains répondants majeurs de la culture japonaise, comme autant de manières d'être nippon dans le monde et à travers ce texte.

Nous pensons que la question de la stéréotypie est indépassable dans la lecture/restitution du monde, en l'occurrence en littérature. Chez Barbery, elle traduit l'attitude des personnages, œil occidental dans leur majorité, face à l'avènement dans leur vie d'un événement japonais appelé à bouleverser, en tant que nouveauté/curiosité, l'horizon coutumier au sein de l'immeuble au point que « Toutes les dames se seraient damnées pour être à ma place » (Barbery, 2011, p.121) surrenchérit Paloma en croisant le Japonais dans l'ascenseur. En cela, le personnage Ozu, « le Nouveau, n'est pas une mode, c'est une valeur, fondement de toute critique » (Barthes, 1973, p. 65) dont la mise en mot/en image stéréotypée livre le culturel regardé depuis la rive française, pour se décliner en l'occurrence au travers les axes précités : le thématique-narratif et l'idéologique.

Afin de rendre et de signaler le caractère étrange-r du personnage, l'écrivaine le dilue dans l'anthroponymie du flou propre à cet inconnu lointain, donc inaccessible. Pour ce faire, le Japonais est constamment désigné dans les premiers temps par « Monsieur Quelque Chose », doublé de la particule de l'inintelligible étrangeté orientale : « Chou, Pschou ». Ainsi, afin de suggérer l'exotisme dépaysant du personnage, ce dernier est relégué au raccourci onomatopéique de l'approximatif, comme manifestation de l'étranger dont on s'épargne l'altérité du nom par « [...] Une formule simplifiée comme condensation d'une réalité plus complexe » (Dufays, 1994 : Id). Ozu s'en trouve également reproduit depuis une description que Philippe Hamon qualifierait de mimétique et de mathésique, au sens où elle rapporte l'objet/sujet décrit tel quel, tout en délivrant un savoir sur ce dernier. Le personnage Ozu est perçu, restitué dans le texte à l'aune du Japonais archétypal, étant donné que « Le nouveau est un monsieur d'une soixantaine d'année, fort présentable et fort japonais. Il est plutôt petit, mince, le visage ridé mais très net [...] Rien chez lui ne trahissait d'autres sentiments que la courtoisie et une indifférente bienveillance. » (Barbery, Ibid, p. 112-125). En puisant son onomastique romanesque dans l'intertexte cinématographique japonais qui essaime dans le texte, dès lors où Ozu est référence transparente au réalisateur Yasujiro Ozu, Barbery abonde dans cette perspective de platitude uniformisatrice en convoquant son personnage

*[...] sous la pure abstraction de sa race [...] ; entre ces très rares corps japonais, [elle] ne peut introduire aucune différence ; bien plus : après avoir unifié la race japonaise sous un seul type, [elle] rapporte abusivement ce type à l'image culturelle qu'[elle] a du Japonais [...] : c'est un être menu, [...] sans âge, au vêtement correct. (Barthes, 1970, p. 81-82).*

Stéréotypie physique qui alimente le poncif de l'Asiatique à la complexion réduite au regard d'un européen, à la longévité atavique, à la mise soignée et à l'abord réservé, le portrait du riche japonais est davantage lesté par « l'ostentation dans les travaux de décoration, l'achat de matériel hi-fi ou l'abus de mets de traiteur » (Barbery, 2011, p. 124). Dans ces conditions, tout ce faste oriental que ponctuent ces détails luxueux, place *de facto* le personnage sous le signe de « la

charge au sens caricatural du terme [...] comme forme d'exagération de l'image » (Melakhessou, 2020). Le même traitement est réservé à l'espace dans lequel évolue le personnage, puisque ce dernier constitue une sorte de prolongement physique au Japonais : bonsaïs, portes coulissantes, table basse de laque, stores en bambou...etc. L'ensemble de ce décor d'intérieur épouse et reconstitue sans heurts ni dissonance l'univers domestique japonais et le mimétisme descriptif de Ph. Hamon y est garanti, notamment depuis les parallèles que Renée dresse entre ce nouveau locataire éponyme et les extraits filmiques d'Yasujiro Ozu dans le texte.

Cependant, cette identification de la chose japonaise, meublant un imaginaire collectif monolithique largement diffusé par les locataires de l'immeuble au point de penser qu'à la lecture d'un manga « Elle croit que je m'abreuve de sous-culture » (Barbery, Ibid, p. 13), est contrebalancée par une sorte de lecture analytique où Barbery dissout ses poncifs premiers. En ce revirement, sinon positionnement nuancé, nous voyons une prégnance barthésienne palpable où s'écrivent la chose et son autre versant méconnu. N'est-ce pas d'ailleurs le cas aussi de Lévi-Strauss, qui parle de « L'autre face de la lune » à l'évocation du Japon ? La culture japonaise se reconnaît certes à ces traits que cultivent la fréquence et la lignification du stéréotype, or dans le contexte postmoderne, ce dernier a tendance à privilégier « [...] Une écriture ambivalente, oscillatoire, qui table sur les deux faces du stéréotype, le rend à son caractère double, indécidable » (Dufays, 1994, p. 84).

En s'étalant à force de détails sur l'appartement redéfini par les soins d'Ozu, l'auteure s'attache à la spatialité domestique nippone comme fragment de tout ce continent ayant pris racine au cœur de Paris. Ainsi, de même que son personnage revisite littéralement l'ancien intérieur pour « Tout cassé, tout refaire » (Barbery, 2011, p.127), Barbery module la vision de l'espace à l'aune de l'esprit de son nouvel occupant. L'action qui caractérise cette table rase spatiale est la déconstruction : « Ce n'est plus le grand mur continu qui définit l'espace, c'est l'abstraction même des morceaux de vue (des « vues ») qui m'encadrent ; le mur est détruit [...] s'abolit avant que n'importe quel signifié ait eu le temps de prendre. » (Barthes, 1970, p.90-91). Défaire pour décloisonner la perspective puisqu' « Ils abattent les murs à coups de masse » (Barbery, Id), telle est la seule préoccupation d'Ozu qui ne veut plus être assiégé par les anciens remparts afin de sentir et vivre encadré du seul vide, de la seule absence recherchée d'un encadrement. Dès lors qu'il n'y a plus de mur, il n'y a plus besoin d'un signifié et l'appartement se trouve « [...] Sans conséquence du haut et du bas, de la droite et de la gauche » (Barthes, Ibid, p. 92). Cette scène interpelle particulièrement Manuela, la femme de ménage qui la rapporte à Renée. Non seulement en signe fantaisiste d'aisance pécuniaire, mais pour s'interroger sur le dessein même de l'action : pourquoi ? La poussée interrogative chez la première, trouve singulièrement une percée interprétative chez la seconde, ainsi « A-t-on jamais eu connaissance de bonnes et de concierges qui, devisant à l'heure de la pause, élaborent le sens culturel de la décoration d'intérieur ? (Barbery, Ibid, p.139). Dans ces conditions, de Manuela à Mme Michel, le démantèlement sémiologique ne quittera plus les deux femmes qui se reportent sur d'autres éléments ayant rompu le paysage architectural intérieur de cet immeuble typiquement haussmannien :

*Il a fait changer toutes les portes [...] maintenant, elles coulissent. Eh bien, croyez ça, c'est beaucoup plus pratique. Je me demande pourquoi on ne fait pas pareil. On gagne beaucoup de place et c'est moins bruyant [...] vous m'y faites penser, ce n'est pas que pour les lampes, reprend Manue-*

*la [...] En fait, il n'y a pas deux choses pareilles chez M. Ozu. » (Barbery, 2011, p. 128-138).*

Coulées dans cette maison déconstruite, les portes ne sont plus au même titre que les murs. Rien ne tient plus dans ses fonctionnalités antérieurement réglées, celles de circonscrire et de distribuer. Rien n'est plus dans l'efficacité voulue d'antan, car à compter de cette nouvelle répartition spatiale chez Ozu

*[...] J'avais été fascinée par l'espace de vie japonais et par ces portes coulissantes refusant de **pourfendre** l'espace et glissant en **douceur** sur des rails **invisibles**. Car, lorsque nous ouvrons une porte, nous transformons les lieux de bien mesquine façon. Nous **heurtons** leur pleine extension et y introduisons une **brèche malavisée** à force de **mauvaises** proportions. Si on y réfléchit bien, il n'y a rien de plus **laid** qu'une porte ouverte. Dans la pièce où elle se trouve, elle introduit comme une **rupture**, un **parasitage provincial** qui **brise** l'unité de l'espace. Dans la pièce contiguë, elle engendre une **dépression**, une **fissure béante** et néanmoins **stupide**, perdue sur un bout de mur qui eût préféré être entier. Dans les deux cas, elle **perturbe** l'étendue sans autre contrepartie que la licence de circuler, laquelle peut pourtant être assurée par bien d'autres procédés. La porte coulissante, elle, **évite les écueils** et **magnifie** l'espace. (Barbery, 2011, p. 129)*

A travers ses impressions analytiques qu'elle égrène, Renée nous livre une lecture de la spatialité métamorphosée par les portes coulissantes, où s'objectent les brisures provoquées par les béances occidentales et l'unité/continuité harmonieuse prodiguée par les portes orientales. Emaillée d'une association de mots antithétiques, ce passage départage le roboratif coulissant, invite à considérer l'omniprésence du bouddhisme zen comme quête inlassable de sérénité, et l'effraction qui cherche constamment à tailler dans le vif de l'espace comme signe d'emprise sur ce dernier.

Il en va de même pour cette particularité japonaise pour la chose dépareillée. Fort singulière aux yeux de l'univers objectal occidental saturé par la « Tautologie majestueuse [du] jeu sériel » (Baudrillard, 1968, p.127), la concierge l'incrimine comme redondances déroband consciemment ou inconsciemment une peur de la privation compensée par le cumul, le trop-plein et le débordement du même. A ce constat amer dont elle pointe la dépendance et l'inanité, elle se réfugie dans la pensée nippone qui cultive d'autres valeurs sûres où l'être et ses principes déteignent ainsi l'un sur l'autre dans une sorte de réciprocité quasi-organique

*Ainsi, sommes-nous civilisations si rongées par le vide que nous ne vivons que dans l'angoisse du manque ? Ne jouissons-nous de nos biens ou de nos sens que lorsque nous sommes assurés d'en jouir plus encore ? Peut-être les Japonais savent-ils qu'on ne goûte un plaisir que parce qu'on le sait éphémère et unique et, au-delà de ce savoir, sont-ils capables d'en tisser leur vie. (Barbery, Ibid, p. 139-140)*

## Conclusion

En tant que singularité exprimée dans un texte voué à l'universalité, le roman de Barbery traduit cette articulation où s'invite la culture japonaise et sa/ses réception.s multiple.s. Des éléments paratextuels aux échos scripturaux, *L'Élegance du hérisson* traduit le double enjeu de dire l'Autre, y compris à travers les lieux communs qu'on cultive peu ou prou à son endroit, et de faire le choix, à l'image de notre auteure, de démanteler le discours et le regard regardant, au profit d'un discours qui se remet en question. A cet effet, l'image de l'observé, japonais en l'occurrence, s'en ressent indéniablement. Révélateur de la composante nippone aux prises de la culture occidentale, la part française se met réciproquement à l'école de la découverte et de la méditation de l'Autre.

## Bibliographie

- ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina (2002), *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II*, Du Tell.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (2002), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- BACHELARD, Gaston (1982), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti.
- BARBERY, Muriel (2011), *L'Élegance du hérisson*, Folio, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1957) *Mythologie*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_, (1973) *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_, (1974), *L'Empire des signes*, Paris, Seuil.
- BAUDRILLARD, Jean (1968), *Le Système des objets*, Paris Gallimard.
- BINYON, Laurence (1968), *Introduction à la peinture de la Chine et du Japon*, Paris, Flammarion.
- BOILEAU, Nicolas (1815), *L'Art poétique*, « Chant I », Aug. Delalain.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris.
- COMPAGNON, Antoine, Compagnon, *La seconde main ou le travail de l'écriture*, Seuil, Paris, 1979, p.251.
- DUFAYS, Jean-Louis (1994), « Stéréotype et littérature. L'Inéluctable va et vient », In *Stéréotype*, Presse Universitaire de Caen. Disponible sur : <https://books.openedition.org/puc/9702?lang=en>. Consulté le 10 août 2020.
- DÜRKHEIM, Karlfried Graf (2004), *Merveilleux chats et autre récits Zen*, Paris, Le Courrier du Livre.
- HOEK, Leo H (1981), *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Moutan Publishers, La Haye, Paris, New York.
- KHEMIRI, Moncef, (2008), « André Malraux et l'art japonais », In *Travaux de littérature, La Littérature française au croisement des cultures*, Actes du colloque des 5-8 mars, Université

Paris-Sorbone, ADIREL, Droz, Genève.

- LEVIS-SRAUSS, Claude (2011), *L'Autre face de la lune. Ecrits sur le Japon*, Seuil.
- MALRAUX, André (1973), *Le Miroir des limbes*, In Œuvres Complètes, Paris, Gallimard.
- MELAKHESSOU, Fateh, (2016) « Texte et image dans le discours publicitaire : parfaite symbiose d'une relation déictique », *Scientific Journals of USPU*, N° 5.
- \_\_\_\_\_, (2020) « Esthétique de la démesure dans la caricature francophone », proposition de participation adressée à la revue *Quêtes littéraires*, N° 10.
- PITARD, Florence, (13/03/2015), Muriel Barbery, 9 ans d'évasion après le Hérisson, Ouest France Livres Disponible sur: <http://www.france-ouest.fr/livres/livre-muriel-barbery-9-ans-apres-le-herisson-3248727>. Consulté le 13 août 2020.



# *CINQUIÈME AXE*

---

*LA LITTÉRATURE, UN MOYEN DE DIFFUSION  
CULTURELLE*



# Les traditions religieuses et les normes sociales: entre reproduction, remise en question et élargissement identitaire dans le roman féminin au Maroc.

**TAOUKI Saadia**

Université Hassan II, FLSH Aïn Chock, Maroc

## Résumé

Dans cet article, nous mettons en avant les formes de subversion des traditions religieuses et des normes sociales dans le roman féminin, à partir des expériences multiples et parfois contradictoires des différentes femmes, et selon les étapes évolutives de l'histoire de chacune d'elles. Il est question d'élargir le champ des normes sociales en mettant en relief leurs limites et leur mise en pratique subjective et contextuelle. Il convient d'ailleurs d'avancer l'hypothèse selon laquelle, dans le roman féminin marocain, les traditions religieuses et les normes sociales sont reprises et reproduites dans leur caractère pluriel. L'objectif est d'élargir le champ des normes sociales en démontrant leurs défaillances, leurs limites et leur mise en pratique complexe, voire contradictoire.

**Mots-clés:** Roman féminin, normes sociales, identité, subversion

## Abstract

In this article, we showcase the subversion of religious traditions and social norms in the feminine novel through multiple examples of different women and the evolution of their respective stories.

It is a question of widening the field of social norms by highlighting their limits and their subjective and contextual application.

Consequently, the objective is to broaden the field of social standards by demonstrating their failings, their limits and their complex, even contradictory, implementation.

**Keywords:** Feminine novel, religious traditions and social norms, identity, subversion.

## ملخص

في هذا المقال نعرض أثر التقاليد الدينية والأعراف الاجتماعية في الرواية النسوية من خلال أمثلة متعددة لنساء مختلفات وتطور قصص كل منهما.

إنها مسألة توسيع مجال الأعراف الاجتماعية من خلال إبراز حدودها وتطبيقها الذاتي والسياقي.

وبالتالي، فإن الهدف هو توسيع مجال المعايير الاجتماعية من خلال إظهار إخفاقاتها وحدودها وتنفيذها المعقد، وحتى المتناقض.

## Introduction

Les traditions et les normes sociales constituent le cœur de toute culture et le moteur qui lui permet de se propager, de se pérenniser et de contrôler celles et ceux qui en font partie. Ce processus conduit à une homogénéisation des identités individuelles. Nous précisons d'ailleurs que notre usage des termes «normes» et «normatif» est entendu selon la conception de Judith Butler qu'elle a mise en avant dans son ouvrage *Trouble dans le genre*:

*Dans ce livre, j'utilise souvent le terme « normatif » dans deux sens principaux, généralement pour décrire la violence qu'exercent [perform] certains idéaux de genre. Le plus souvent, j'utilise le terme « normatif » comme un synonyme pour dire « relevant des normes qui gouvernent le genre. Mais le terme « normatif » relève aussi de l'ordre de la justification éthique. (Butler, 2006, pp. 43-44)*

Dans l'univers romanesque, les normes sociales sont reprises et reproduites différemment, car elles prennent corps historiquement et s'inscrivent dans le contexte précis des personnages qui les incarnent. Cet usage est une arme à deux tranchants qui, soit reproduit le système social et culturel et défend une vision unique voire idéologique de l'identité individuelle et collective, soit élargit le champ de ce système pour englober d'autres possibilités d'être et de vivre au sein de la société.

Le roman féminin marocain s'inscrit d'ailleurs dans cette optique de remise en question et d'élargissement identitaire du corps social. Trois types de noyaux identitaires sont mis en avant dans ce genre romanesque: le noyau identitaire individuel qui constitue la base du système affectif, psychologique et comportemental de l'individu ; le noyau identitaire communautaire qui forme les racines du système de socialisation et d'appartenance au groupe; le noyau culturel qui constitue la base de la culture en termes de normes, valeurs, représentations, coutumes, mœurs, etc. (Mucchielli, 2011, p. 29)

Il convient d'avancer dans cet article l'hypothèse selon laquelle, dans le roman féminin marocain, les traditions religieuses et les normes sociales sont reprises et reproduites dans leur caractère pluriel à partir des expériences multiples des femmes, parfois contradictoires et différentes selon des étapes évolutives dans l'histoire de la même personne. L'objectif était d'élargir le champ des normes sociales en démontrant leurs défaillances, leurs limites et leur mise en pratique complexe, voire contradictoire.

Nos romancières ont envisagé les normes dans l'objectif de mettre à nu les formes de pouvoir et de domination qui les sous-tendent. Cette stratégie est, à notre avis, butlerienne dans la mesure où, selon Butler, «[...] penser les normes qui nous définissent amène à reformuler la question de la domination, pour la poser en matière de pouvoir. Le pouvoir ne réprime pas seulement; il fait exister. Il produit autant qu'il interdit.» (Butler, 2006, p. 15)

Les formes d'existence et de production que permet le pouvoir patriarcal sont bien saisies dans notre corpus romanesque féminin, dans la mesure où les normes de genre répriment l'individualité de la femme, dans un contexte de répudiation par exemple (Rachida dans *Ma Vie, mon cri*,

Khadija dans *Cérémonie*), alors qu'elles lui permettent de réaliser son individualité et sa liberté par le biais d'une prise de conscience de son identité dans un contexte de célibat et d'adolescence (Laïla dans *Une femme tout simplement*).

L'enjeu était donc de déconstruire par la prise de parole des personnages féminins les normes et les traditions patriarcales à caractère religieux qui les empêchent de s'individualiser et d'être autonomes face au collectif et au communautaire. Cette remise en question du système patriarcal défaillant vise en effet une construction du sujet féminin, autonome et conscient des enjeux de pouvoir qui se camouflent derrière le discours normatif et sont légitimés par le poids des traditions.

Dans cet article, nous mettrons en avant les formes de subversion des traditions et des normes sociales dans le roman féminin, à partir des expériences multiples et parfois contradictoires des différentes femmes, et selon les étapes évolutives de l'histoire de chacune d'elles. Il est question d'élargir le champ des normes sociales en mettant en relief leurs limites et leur mise en pratique subjective et contextuelle..

Pour ce faire, nous allons étudier quelques romans constituant notre corpus, à savoir *Une femme tout simplement* de Baha Trabelsi (2002), *Ma Vie, Mon cri* de Rachida Yaacoubi (1995), *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi (1997), *Cérémonie* de Yasmine Chami Kettani (1999) et *Oser vivre* de Siham Benchekroun (1999).

## 1. Être ordinaire et être normative: entre le mouvant et le figé

L'identité subjective est la conscience que l'individu a de ses différentes identités. Elle représente la volonté de se connaître et de se construire en dehors des normes établies, une prise de conscience non de sa différence mais de son existence dans laquelle la différence et la ressemblance deviennent deux faces de la même pièce: celle de la vérité d'être femme.

C'est dans cette perspective que s'inscrit le roman de Trabelsi qui met en avant cette pluralité identitaire qui émane de sa prise de conscience. La subjectivité consciente se traduit chez son personnage principal (Laïla) par une sorte d'identité qui 'va de soi' en matière de disposition, spontanéité et d'épanouissement :

*À travers la vitre fumée, mon reflet ne cesse de m'interpeller. Je m'observe longuement dans ce miroir improvisé, dans le miroir de ma vie. [...], une même phrase me revient et finit par s'imposer à moi, à la fois ironique et grave: je suis une femme ordinaire. (Trabelsi, 2002, p. 7)*

Dans ce sens, être une femme ordinaire consiste à vivre son identité dans sa pluralité en procédant à une réappropriation individuelle et à une incorporation de la norme sociale, associées à une marge de liberté personnelle au sein même du système social et culturel.

Par contre, être une femme normative, revient à reproduire la norme sociale telle qu'elle est dans sa dimension monolithique et homogène: c'est une identification au modèle culturel sans une prise de conscience de sa propre liberté. «[...] Elle (Nada) souhaitait reproduire le modèle de sa mère et de sa grand-mère. Et c'est cela que je n'arrivais pas à comprendre, ce désir de demeurer infantile, dépendante d'un homme.» (Trabelsi, 2002, p.74).

Cette incompréhension de Laïla est due à sa propre expérience existentielle qui lui permet de se libérer mentalement tout en ayant conscience des mécanismes de pouvoir sous-jacents du système social et culturel.

*J'étais rebelle à toute attitude dominatrice. Nous passions notre temps à nous battre à coups de mots. La violence des mots s'est inscrite dans mon être. J'en ai gardé une marque indélébile.* (Trabelsi, 2002, p.29)

Ainsi, Laïla ne se montre pas confuse parce que Nada joue le rôle social de «mère», car cette attitude dépend de notre existence au sein d'une société (normes), et nous ne pourrions guère vivre, comme Butler le pense, en dehors des normes sociales (Marzano, 2007, p. 82). Par contre, ce qu'elle ne parvient pas à comprendre, c'est cette absence de conscience de soi indépendamment de l'autre (homme), cette naïveté première qui fait que sa propre identité se réduit à une sorte de conformité totale et exclusive aux normes sociales.

Trabelsi a réussi, par le biais de ces personnages féminins pluriels et différents dans leur manière de concevoir et vivre leur identité, à mettre en avant ces diverses possibilités d'être femme et de vivre son identité féminine.

## **2. Être femme et devenir femme: processus de ritualisation et/ou transgression de la norme**

Selon Butler, la question du corps n'est pas liée à une réalité préalable, mais aux enjeux des ritualisations sociales et des assignations normatives (Butler, 2006, p. 10). Cette réalité normative est saisie dans *Une femme tout simplement*, par une mise au point de cette dynamique normative dans laquelle le corps se ritualise pour être en pleine conformité avec la norme sociale:

*Quand j'ai eu onze ans, nous sommes partis nous installer à Rabat. Juste avant ce départ, Rachid a été circoncis, et j'ai eu mes premières règles. Deux événements capitaux qui ont fait de moi une jeune fille et m'ont éloignée définitivement de mon frère. Mama m'avait longuement parlé de ce jour où je deviendrais une femme, et je n'ai pas eu peur. Quand j'ai vu le sang que je perdais, j'étais émue, attendrie sur moi-même.* (Trabelsi, 2002, p. 24)

Cette ritualisation du corps est pleine de sens et touche d'autres dimensions de la vie sociale. De ce fait, un changement de rapports et d'interactions avec autrui s'opère (entre la fille et son frère). «Avoir ses règles» et «devenir femme» sont des événements indissociables. La mise en scène de cette relation causale produit une transformation de comportements et d'attitudes chez la fille qui commence à incorporer de nouvelles règles de conduite qui la séparent de son enfance: «Tu dois penser à ton apparence maintenant que tu n'es plus une enfant.[...] Une jeune fille doit être douce, discrète et obéissante.» (Trabelsi, 2002, p.25).

Ce changement n'est pas toujours néfaste, car dans le cas de Laïla, il lui permet de bénéficier de quelques avantages; comme le fait d'avoir sa propre chambre, et ainsi de jouir d'une marge de liberté spatiale au sein du système normatif : «J'avais une chambre et une salle de bain attenante pour moi toute seule. J'ai pu, pour la première fois, aménager mon espace.» (Trabelsi, 2002, p.29).

La transgression de la norme sociale n'est donc pas possible sans passer par l'autre, car l'incarnation d'une personne n'est envisageable qu'à travers le regard de l'autre. D'ailleurs, c'est dans ce regard que l'image de soi se construit en dehors du contrôle social et moral afin de se libérer de la norme en transgressant ses règles:

*Quand il me déshabillait des yeux, je me sentais légère et délicatement frivole. Il semblait avoir l'âge de mon père. J'étais très excitée à l'idée de lui plaire. J'avais l'impression de transgresser toutes les règles qu'on m'avait inculquées. (Trabelsi, 2002, p. 35)*

Chez la femme, cette impression de transgression constitue un autre aspect d'une construction sociale du rapport au corps, qui doit être voilé et devenir privé. En outre, c'est le signe d'un dépassement des limites établies, car depuis toujours, le corps est un enjeu de pouvoir s'inscrivant dans un processus de modelage et de socialisation, et le corps féminin est la manifestation concrète de cette volonté de dressage et de normalisation du corps.

Le fait que le personnage de Trabelsi (Laïla) ait conscience des limites imposées par le système social le met dans l'embarras: il s'agit de passer du collectif au profit de l'individuel. Dans ce sens, le dépassement de soi trouve son ultime libération dans la transgression sexuelle socialement contrôlée par une orientation culturelle et dont le mariage incarne la forme légitime: « Cette sensation de dépassement de soi et d'aventure me troublait. » (Trabelsi, 2002, p. 36).

Ce dépassement de soi est toujours contrôlé socialement, et l'une des manifestations de ce contrôle et de cette surveillance est saisie dans le rapport sexuel interdit pour être réservé au futur mari. Cette sorte de chosification du corps féminin qui fait de lui une marchandise et une propriété de l'autre et non de soi, le transforme en un mystère, voire un obstacle à franchir:

*J'avais le droit d'avoir des flirts mais l'acte sexuel m'était interdit. Je devais me préserver pour mon mari. Cependant, je n'accordais aucune valeur à ma virginité, contrairement à tous les principes qu'elle me prêchait. L'hymen ne représentait pour moi qu'un obstacle à franchir pour accéder au monde des adultes. (Trabelsi, 2002, p. 67)*

Ce rite de passage à la vie adulte n'est possible que dans le cadre du mariage, ce cadrage culturel n'est légitime que dans une dé-légitimation des autres possibilités dont font partie les rapports antérieurs au mariage:

*[...] il n'était jamais question pour une femme de vivre seule. Cela supposerait qu'elle est libre de disposer d'elle-même, de son corps, de l'orientation qu'elle veut donner à sa vie. Ce sont des prérogatives qui reviennent à son père, à son mari ou à son frère. Il n'y a pas de place pour une femme célibataire et libre. L'existence d'une vie sexuelle n'est pas concevable en dehors du mariage. J'avais l'effroyable impression d'effectuer toutes sortes de retours, le retour chez moi, le retour à l'oppression. La lutte s'annonçait rude. (Trabelsi, 2002, p. 166)*

Dans cet univers du mariage, la femme n'a pas d'identité, elle n'est qu'un élément dans l'édifice identitaire de la société; elle est plutôt au service d'un projet identitaire plus large, celui de la

norme sociale. Cette représentation normative de la femme en tant qu'objet et moyen pour servir l'autre, fait que la féminité est le lieu de la naissance des autres sans qu'elle ait pour autant une propre identité en soi: la femme n'est reconnue qu'à travers sa fonction maternelle.

Dans le cas de Nadia dans *Oser vivre*, le paraître identitaire caractérise sa quête de soi avant qu'elle puisse aller au-delà de cette identité de façade afin de se réconcilier avec son être intérieur et profond. Plaire aux autres constitue la pierre de touche de ce paraître trompeur et son image de soi n'est pas transparente par elle-même, mais le reflet de celle de l'autre. L'autre devient constitutif de son identité et c'est le regard de l'autre (Ali) qui détermine son regard sur elle-même: «Il l'aimait disait-il, pour son humeur rayonnante et douce. Elle aimait à son tour cette image d'elle qu'il admirait et se promettait de toujours lui ressembler.» (Benchekroun, 1999, p. 20)

Les traditions et les normes sociales font partie de cette construction identitaire extérieure, et le poids de sa famille affecte, par son image positive, ses propres sentiments envers la personne qu'elle aime: «Bref, sa famille le trouvait sérieux et digne de confiance.» (Benchekroun, 1999, p. 53)

Le véritable visage d'Ali va être dévoilé par le biais de Nadia dans la vie conjugale et intime. Pourtant, l'attachement de départ à l'autre fait qu'elle entre dans une logique erronée pour trouver des explications et des justifications à cette réalité face à son mari:

*Par un obscur mécanisme de défense, elle s'acharnait à se convaincre que les prises de positions têtues et radicales d'Ali reflétaient un caractère entier et exigeant, que ses excès de violence n'étaient que passion, ne tenait-elle pas en horreur toute forme de tiédeur et de mollesse - que sa rationalité tatillonne n'était pas avarice et que les règles de bonne conduite qu'il édifiait régulièrement n'étaient que goût prononcé pour la perfection.* (Benchekroun, 1999, p. 16)

Cette autojustification de la soumission et de la domination émane du degré d'attachement à l'autre qui devient l'image de soi, et ce stade de projection psychologique de soi vers l'autre constitue une phase décisive dans la construction de son identité féminine. Elle dispose de deux options: soit elle prend de la distance pour subjectiver son identité et devenir consciente de sa propre individualité, soit elle demeure soumise au modèle imposé par la société qui tue toute individualité pour rendre l'identité féminine objective et froide selon un système social et culturel préétabli.

*Oser vivre*, est d'ailleurs un roman qui trace le processus de subjectivation de l'identité féminine qui passe du collectif à l'individuel dans la construction de sa propre identité. Lahsen Bougdal souligne ainsi que ce roman de Siham Benchekroun retrace l'émergence d'un «je» libre et conscient de lui-même:

*Le roman de Siham Benchekroun Oser vivre[...] retrace l'émergence d'un «je» dans un regard croisé avec l'autre. La force du livre est condensée dans le verbe «oser» qui implique le rejet de l'interdit et le franchissement du seuil tolérable. Mais l'originalité de l'œuvre est plutôt dans la finalité de l'entreprise et non dans l'acte lui-même qui n'a rien de nouveau. La libération de la femme ne se réduit pas ici à un simple discours féministe cher-*



*chant à abattre le patriarce responsable de tous les maux et les asservissements de celle-ci. En refusant cette peau de chagrin, l'écrivaine (Médecin de métier) dresse un diagnostic complet et pertinent du malade. Oser vivre, c'est dire non, d'une part, aux structures sociales et économiques qui consolident la soumission de la femme et, d'autre part, se révolter contre les habitudes qui finissent par détruire tout goût de vie. Chemin faisant, la narratrice dénonce également la participation souvent consciente de la femme à la consolidation de cette situation. (Bougdal, 2010, p. 78)*

Choisir son destin après vingt ans de soumission et sortir du cadre traditionnel de l'identité féminine (le paraître) pour construire sa propre vision de son identité (l'être) constitue le passage vers l'émancipation de la femme par un nouveau cogito de l'identité féminine subjective : j'ose dire non, donc je suis, je vis et je m'épanouis.

### **3. La religion et ses valeurs: une arme à double tranchant**

La religion est en soi une potentialité que la norme sociale peut reproduire selon les contextes et situations. Ainsi, cette reprise peut revêtir des formes plurielles variant entre le dialogue et le choc, la permission et l'interdiction, l'ouverture et la fermeture.

Le roman féminin marocain met en avant les stratégies culturelles et sociales qu'adopte la religion et leur impact sur le corps des femmes ainsi que sur la construction et la conception de leur identité féminine.

Dans *Une femme tout simplement*, Trabelsi a saisi la stratégie de la norme sociale pour que la religion soit à son service. Cela dit, l'un des moments où l'identité collective exprime sa différence est celui des fêtes religieuses dont la célébration, rendue ludique et plaisante, est un signe d'affirmation de son identité.

Quand la coïncidence réunit deux fêtes religieuses (musulmane et chrétienne) au sein de la même société et lorsque la coexistence entre deux identités prend place, cela rappelle le caractère ouvert de son identité, refoulé au sein d'un système social monolithique et hégémonique:

*Nous recevions beaucoup. Cette année-là, le soir du réveillon de Noël a coïncidé avec le dernier jour du ramadan, la veille de l'Aïd el-fitr, et nous avons célébré les deux fêtes. Longtemps, je me suis sentie concernée par toutes les fêtes, aussi bien musulmanes que chrétiennes, car mon père et mama ne rataient jamais une occasion d'organiser des réceptions. (Trabelsi, 2002, p. 18)*

Ce moment de rencontre entre deux identités différentes, est celui où les femmes se reconnaissent dans un espace commun caractérisé par l'accueil, la célébration, le contentement, l'ouverture et l'amour. Et être concerné par cette pluralité est une question d'éducation, de mentalité et de marge de liberté laissée aux individus en dehors de la norme sociale exclusive, close et répressive.

La célébration n'est plus, pour la norme sociale, un moment de joie et de plaisir, elle devient une stratégie d'incorporation de prescriptions religieuses; on passe alors de la célébration à la normalisation et de la ritualisation à l'incorporation: «Pour la première fois j'avais jeûné, et mama en

avait fait un jour de réjouissances.» (Trabelsi, 2002, p. 19)

Il s'agit donc d'une stratégie d'attraction pour la norme sociale, constituant une manière de la pérenniser dans le temps et dans l'espace sans résistance et en la rendant effective (en tant que mode de vie) à travers l'affectif et ses côtés fictifs (regorgeant d'émotions, de joies et de jouissance): «Elle m'avait expliqué que, la première fois qu'une petite fille jeûnait, on la parait comme une mariée, et qu'elle n'avait jamais eu droit à ce privilège.» (Trabelsi, 2002, p. 20)

Réunir l'action de jeûner et le fait de se marier n'est pas anodin, il s'agit de deux faces de la même pièce: jeûner à l'encontre de ce désir de manger et de boire est l'autre face de refouler ses désirs sexuels et se réserver à son futur mari.

Le contrôle du corps féminin qui franchit l'étape de la puberté n'est que répressif et correctif (interdiction, censure, pression...), et est aussi basé sur la motivation, la récompense et le compliment. L'usage de l'une ou l'autre stratégie est lié au contexte de l'individu: avant l'attachement à la norme, toute sorte d'encouragement et de privilège est proposée; mais dès que la norme est incorporée, toute volonté d'en sortir se retrouve condamnée. En d'autres termes, vous avez le choix d'y adhérer, mais pas la possibilité de vous en libérer.

Les moments de célébrations identitaires sont ceux où les traditions religieuses s'infiltrèrent discrètement et sont aisément acceptées sans résistance. Dans *Cérémonie*, le cas de Malika en est un autre exemple, dans la mesure où elle s'est mariée selon les « règles de la tradition » (Chami-Kettani, 1999, p. 15) afin de célébrer le moment de sa vie le plus fantastique et légendaire selon la norme sociale incorporée et reproduite. Ce moment a aboli toute forme de résistance aux traditions qui ont parfois des répercussions sur la réalité de la femme et son avenir qui devient incertain dans un monde régi par des lois patriarcales et dominantes.

D'ailleurs, dans *Rêves de femmes*, Mernissi insiste sur la réception plurielle jusqu'à la contradiction de la religion qui joue un triple rôle: d'abord elle donne un sens à la vie personnelle et collective des gens (au niveau spirituel), ensuite elle propose un plan d'action unique et clair en matière d'oppositions et d'ordres au niveau social (faites ceci et ne faites pas cela), et enfin, elle apaise la tension existentielle de l'être humain en lui promettant une seconde vie dans l'au-delà (au niveau psychologique et émotionnel). Ces trois niveaux interviennent afin de donner un sens aux conduites sociales sans aucune objection ni remise en question, même si elles sont inégales et injustes:

*Quand Allah a créé la terre, disait mon père, il avait de bonnes raisons pour séparer les hommes des femmes [...]. L'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les hudud. Toute transgression entraîne forcément anarchie et malheur. (Mernissi, 1997, p. 7)*

Parfois, cela devient un refuge contre des formes d'inégalités et de domination des plus faibles, mais toujours, d'après les femmes elles-mêmes, dans une volonté de respecter les hudud :

*Tante Habiba, qui a été répudiée et renvoyée sans aucune raison par un mari qu'elle aimait tendrement, prétendait qu'Allah avait envoyé les armées du nord pour punir les hommes d'avoir violé les hudud qui protègent les faibles. (Mernissi, 1997, p. 9)*

Les hudud n'ont donc pas de sexe, selon Mernissi, et toute personne qui les transgresse, que ce soit un homme ou une femme, sera punie, car il s'agit des frontières divines que tout le monde doit respecter.

Cette conception neutre des hudud à caractère divin, fait appel à une égalité totale entre les hommes et les femmes en matière de respect des hudud; c'est en fait un souhait d'égalité en matière de respect des hudud, hormis que ces hudud ne sont pas données comme le pense tante Habiba; mais, il s'agit d'une construction historique et sociale, voire d'une vision masculine des rapports sociaux. De ce fait, la vision masculine du harem soutient cette conception, dans le sens où le système du harem garantit le maintien de l'identité culturelle et toute transgression de celui-ci constitue une atteinte à l'identité de la société:

*Mon père répondait que les frontières protégeaient l'identité culturelle, et que si les femmes arabes commençaient à imiter les Françaises, se mettaient à porter des vêtements indécents, fumer des cigarettes et se promener tête nue, il n'y aurait plus qu'une seule culture. (Mernissi, 1997, p. 227)*

Or, le harem est devenu, selon Mernissi, une identité culturelle qui concerne les deux sexes sans pour autant les rendre égaux; c'est un révélateur d'asymétries situant les rapports hommes/femmes: «Le harem avait un rapport avec les hommes et les femmes, c'était un fait certain.» (Mernissi, 1997, p. 62).

#### **4. Fragilité identitaire et impact des valeurs religieuses**

Dans *Une femme tout simplement*, la conception de l'identité n'est pas une essence, il s'agit d'un état qui change, et ce changement produit chez l'individu une sorte de fragilité et de manque. Cette fragilité remet en question l'image de soi et fait douter de son identité conçue comme immuable et stable: «Qu'était devenue la jeune femme pleine de vie et d'espoir que j'étais? Était-ce moi, cette figure pâle et défaite, ce regard terne, cette impuissance pétrifiée.» (Trabelsi, 2002, p. 176)

Cet état identitaire est contextuel, il est lié au cadre social, culturel et éducatif; ainsi, la prise de conscience de sa situation et le fait de vouloir la dépasser sont toujours présents chez l'individu en tant que potentialité et envie: «L'envie de reprendre le dessus émergeait en moi.» (Trabelsi, 2002, p. 198).

L'enjeu et la complexité de cette envie résident dans les formes qu'elle peut revêtir socialement, dont celle de la religion est la plus dominante, étant donné ses prescriptions simples et pratiques dans un cadre sacré et transcendant.

Ce caractère absolu et divin de la religion au sein de la société fait d'elle un refuge et un abri pour toute personne vivant des moments de fragilité psychologique et sociale, et quand les conditions objectives d'endoctrinement sont prêtes, le lâcher prise total prend le dessus:

*(Aïcha parlant) Soumaya est une vieille amie. Nous nous sommes rencontrées à la faculté. A l'époque, je passais par une période difficile. [...], elle m'avait sauvé de Satan. Elle m'a ouvert les yeux et, Dieu merci, je me sens en paix avec moi-même et avec Dieu maintenant. (Trabelsi, 2002, pp. 195-*

Cette rencontre entre Aïcha et Soumaya ne pouvait pas ne pas laisser de traces sur le corps de la femme, et le voile représente l'entrée dans toute vie pieuse, selon la norme sociale. Porter le voile est un signe de fracture identitaire chez la femme, car il implique une intervention totale de la religion dans la vie de l'individu, c'est le passage d'un miroir qui reflète sa réalité identitaire à un miroir qui l'idéalise en la déformant (que ce soit positivement ou négativement):

*Aïcha portait le voile. A un autre moment, j'aurais refusé de vivre avec elle. Mais je me sentais vaincue. C'est drôle comme la souffrance peut être déformante. Elle me fait penser à ces miroirs qu'on trouve dans les fêtes foraines: quand on s'y regarde, son image est travestie, sa forme altérée, on apparaît monstrueux, avec un petit corps et une grosse tête, ou le contraire. (Trabelsi, 2002, pp. 193-194)*

Ce double usage de la religion est une question de contexte et d'état d'âme. Passer du refus à l'acceptation des valeurs religieuses témoigne d'un besoin psychologique à combler et d'un drame personnel à dépasser:

*Moi, je devenais une réduction de moi-même. Aïcha me rassurait, les valeurs qu'elle affichait et que jadis je réfutais devenaient un asile à ma détresse. Elle me régénèrait. Je la voyais faire sa prière tous les jours, inlassablement, et je l'enviais parce que j'étais incapable de faire comme elle. (Trabelsi, 2002, pp. 193-194)*

L'identité n'a d'impact que quand elle est affichée et visible, et l'identité religieuse joue sur ce point avec ses pratiques rituelles en les associant à des valeurs transcendantes.

La même expérience est vécue par Rachida dans *Ma Vie, mon cri*. En se référant à l'invisible, son identité complexe et plurielle est assumée, il s'agit plutôt d'un recours à un être parfait, or, un être parfait n'est ni féminin ni masculin, mais tout à la fois asexué et androgène, c'est un être qui accepte la différence, celle de l'identité complexe de Rachida. Cet être invisible est assimilé à Dieu dans l'univers culturel et civilisationnel de Rachida :

*Dieu, aidez-moi à revivre ma bouleversante vie à travers mes écrits, donnez-moi le courage d'aller jusqu'au fond de moi-même, de rouvrir ces plaies qui saignent encore et de supporter une deuxième fois leur douleur. (Yaakoubi, 1995, p. 9)*

Ce recours à l'invisible (Dieu) constitue un moment de réconciliation avec son identité hybride et métissée jugée anormale aux yeux de la société. Il nous semble que ces propos de Rachida sont révélateurs d'une identité qui n'est pas encore reconnue réellement et que l'invisible (Dieu) n'est au fond que la volonté de remettre à plus tard son identité suspendue entre l'oppression de la norme sociale et l'envie de dépassement de soi:

*Ces deux voix qui bataillaient en moi depuis toujours – que les médecins appellent ce phénomène comme ils veulent – je n'ai jamais pu les concilier. Peut-être que chaque individu a déjà ressenti cette dichotomie, peut-être suis-je anormale, qu'importe! Mais mon "invisible" n'a jamais été plus fort*

*qu'en cette période où, paradoxalement, il s'agissait de sauver ma peau. Certainement parce que, comme femme, je ne valais plus rien, sûrement parce que la misère avait affaibli mon corps, mon âme ou ma spiritualité – comment la nommer? - s'était épanouie. Cette chose, pour moi, avait un nom: l'invisible, celle qui me tenait par la bride, me retenait.* (Yaakoubi, 1995, pp. 37-38)

Cette fragilité psychologique surmontée par le spirituel témoigne du processus inachevé de son identité en proie à une réalité écrasante, c'est une ouverture dans laquelle l'identité est en perpétuelle construction, qui s'incarne pour prendre chez Rachida la forme de Dieu qui sert à apaiser et à consoler une identité en transition: « J'étais seule, rejetée, isolée, mais heureusement la présence de Dieu me reconfortait en permanence. » (Yaakoubi, 1995, p. 159)

Ce retour à l'invisible est une forme de soumission à caractère divin contre d'autres formes de soumission à caractère humain au sein de la société patriarcale. Ce retour s'explique par l'exclusion sociale subie, et qui représente le prix payé pour la libération, comme le précise Jamal Khalil : «pour avoir dit non à la soumission maritale, Rachida jeune femme de bonne famille se trouve plongée du jour au lendemain dans l'univers des bidonvilles de Casablanca, nouvelles épreuves et nouvelles solidarités.» (Khalil, 2005, p. 56)

## Conclusion

Nous avons saisi dans cet article que les normes sociales et les traditions religieuses, à l'instar de l'identité, dépendent du contexte et de la situation de l'individu. Par ailleurs, l'impact de celles-ci n'est pas absolu ni total, mais il est régi par un ensemble d'usages personnels et subjectifs des personnages-femmes selon l'expérience de chacun.

Il est clair que dans le roman féminin les normes sociales exercent une pression et déterminent la conception et la réception de l'identité chez les femmes, cependant l'accent est également mis sur le côté subjectif et subversif des normes sociales reprises par les femmes à leur compte, il s'agit d'une réappropriation individuelle de celles-ci (à titre d'exemple le harem dans *Rêves de femmes*).

Les rôles qu'assument les femmes dans le roman féminin sont bien évidemment dictés par la norme sociale, toutefois leur usage diffère: tantôt ils sont réappropriés à leur profit (les femmes du harem dans *Rêves de femmes*), tantôt ils sont transgressés par une révolte intérieure (Laïla dans *Une femme tout simplement*), et parfois ils sont assumés et joués sans résistance (Khadija dans *Cérémonie*). Cette variété d'usages témoigne de la diversité et la pluralité des attentes, des expériences, de l'éducation reçue et du statut social des personnages-femmes.

Cette pluralité des réactions par rapport aux normes sociales témoigne de cette possibilité mise en action de l'autre face du féminin tel qu'il est représenté symboliquement, à la fois en tant que lieu de construction de domination mais aussi de lieu où toute domination se déconstruit avec une subversion de son système établi, dont la prise de conscience détermine la position prise. Claude-Émile Tourné souligne à ce propos que «le féminin est marqué dans l'imaginaire universel par cette capacité à endurer la domination mais en même temps à chercher les voies et les moyens de la contourner.» (Tourné, 2014, p. 38)

## Bibliographie

- Benchekroun Siham (1999), *Oser vivre*, Eddif, Casablanca.
- Bougdal Lahsen (2010), «*Oser vivre* de Siham Benchkroun: La quête d'un "je" autre» in *Voix et plumes du Maghreb*, L'Harmattan
- Butler Judith (2006), *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, (Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus), Paris, La Découverte
- Chami-Kettani Yasmine (1999), *Cérémonie*, Actes Sud, Arles.
- Khalil Jamal (2005), «Militance et écriture. À travers deux textes, Je dénonce de Rachida Yacoubi et Une vie à trois de Baha Trabelsi» In *Le Récit féminin au Maroc*, Presses Universitaires de Rennes
- Marzano Michela (2010), *La Philosophie du corps*, PUF, «Que sais-je?»2007, 2<sup>ème</sup> édition
- Mernissi Fatima (1997), *Rêves de femmes*, Casablanca, Éditions Le Fennec.
- Mucchielli Alex (2011), *L'Identité*, PUF, «Que sais-je?», 8<sup>ème</sup> édition
- Tourné Claude-Émile (2014), *Féminisme, féminité, Féminitude. Ça alors*, Paris, L'Harmattan
- Trabelsi Bahaa (2002), *Une femme tout simplement*, Eddif.
- Yaakoubi Rachida (1995), *Ma Vie, mon cri*, Eddif, Casablanca.

# Les romanciers amérindiens contemporains. Des héritiers, passeurs de cultures

**Crystel Pinçonat**

CIELAM, Aix-en-Provence

Aix-Marseille Université, France

## Résumé

Les littératures produites par les groupes minoritaires constituent des exemples féconds du tressage entre littérature et culture. Si un écrivain revendique une identité culturelle spécifique, il doit en effet l'articuler à son texte. On s'attachera ici au statut d'héritier et de passeur de culture des écrivains amérindiens contemporains, en analysant deux stratégies mises en œuvre dans leurs textes : la patrimonialisation de l'héritage oral ancestral, d'une part, et la restitution de l'histoire communautaire, d'autre part. Si la première est surtout le fait des textes fondateurs (*House Made of Dawn* [1966] de N. Scott Momaday, *Ceremony* [1977] de Leslie Marmon Silko), on analysera la seconde dans des romans plus récents (*Mean Spirit* [1990] de Linda Hogan et *There There* [2018] de Tommy Orange).

**Mots-clés :** identité culturelle, héritier et passeur de culture, patrimonialisation de l'héritage oral ancestral, restitution de l'histoire communautaire

## Abstract

Literatures produced by minority groups are fruitful examples of the interweaving between literature and culture. If a writer claims a specific cultural identity, he/she must indeed articulate it in his/her works. This paper focuses on the status of heirs and conveyors of culture of contemporary Native American writers, by analyzing two main strategies implemented in their novels. If classics of the American Indian Literary Renaissance such as *House Made of Dawn* (1966) by N. Scott Momaday and *Ceremony* (1977) by Leslie Marmon Silko specifically worked on the patrimonialization of the ancestral oral heritage, more recent novels (*Mean Spirit* [1990] by Linda Hogan and *There There* [2018] by Tommy Orange) shift the locus of focus from relics to history, revisiting the history of their communities.

**Keywords:** specific cultural identity, patrimonialization of the ancestral oral heritage, revisiting history of their communities

## ملخص

تشكل الآداب التي تنتجها الأقليات أمثلة كثيرة للتداخل بين الأدب والثقافة. فإن أراد أحد الكتاب التعبير عن هوية ثقافية معينة ، عليه في هذه الحال بلورتها و التعبير عنها بوضوح من خلال مؤلفاته.

من هنا، سنعمل في بحثنا هذا على تبيان مكانة الكتاب الأمريكيين الأصليين المعاصرين، بصفتهم ورثة ثقافة معينة، في نقل هذه الأخيرة مستنديين بذلك إلى استراتيجيتين اثنتين نجدهما في نصوصهم: الأولى تهدف إلى جعل إرث الأسلاف الشفوي تراثا، والثانية إلى إعادة بلورة التاريخ الاجتماعي للأمريكيين الأصليين. فإذا كانت الإستراتيجية الأولى قد وردت في أول روايتين أسستا لهذا النوع من النصوص و هما: House made of Dawn (١٩٦٦) ل ن. سكوت مومادي و Ceremony (١٩٧٧) لليزلي مارمون سيلكو، فإننا نجد الثانية في روايات حديثة مثل Mean of Spirit (١٩٩٠) لليندا هوجان و There There (٢٠١٨) لتومي أورانج.

**كلمات مفتاحية:** الهوية الثقافية، وريث الثقافة وناقل لها، إرث الأسلاف الشفوي، إعادة بلورة التاريخ الاجتماعي.

## Introduction

Il serait présomptueux de prétendre rendre compte de toute la matière culturelle dont le roman amérindien contemporain est dépositaire en quelques pages. Au sein des littératures souvent qualifiées d'*ethnic* aux États-Unis, il s'agit en effet d'une production foisonnante qui s'est développée depuis la fin des années soixante en dessinant des arborescences complexes qui investissent toutes les formes romanesques depuis le roman moderniste le plus sophistiqué au roman historique en passant par des formes plus populaires comme le roman policier ou le récit pour la jeunesse. Si les œuvres sont variées, la matière culturelle quant à elle est dense et diversifiée. Comment dès lors l'appréhender ? Deux écueils sont clairement à éviter. Le premier consiste à lire « les œuvres de fiction produites par des écrivains ethniques américains, naïvement, de façon réductive, comme s'il s'agissait d'ouvrages de sociologie, d'ethnologie ou d'histoire avec une intrigue<sup>1</sup> » (Gardner, 2003, p. 670), niant ainsi leur qualité d'œuvres littéraires. Le second réside dans le « risque d'ossifier » (Warrior, 1994, xvii) les cultures amérindiennes, des entités qui doivent demeurer « interactives et dynamiques » (Huhndorf, 2005, p. 1620). Ceci posé, une première évidence doit être rappelée. Incontestablement, « dans leur rôle de représentants culturels, les écrivains identifiés comme Amérindiens sont investis d'un impératif » : ils doivent encoder leur indianité dans leurs œuvres, manière de légitimer leur position d'« autre ontologique de l'Occident » (Sequoya-Magdaleno, 1995, p. 91). À cette fin, ils utilisent fréquemment un matériau culturel traditionnel, gage d'authenticité.

Pour penser la fictionnalisation de cette matière effectuée par les écrivains, les mêmes termes reviennent continûment dans le discours critique. On parle typiquement de « traduction culturelle » – soit « l'idée que les modes de penser, de sentir, d'agir d'une culture sont, au moins approximativement, traduisibles dans ceux d'un autre » (Samuels, 1996, p. 90) – et de « négociations », afin d'intégrer au sein d'une forme occidentale un répertoire culturel amérindien ancestral<sup>2</sup>. La métaphore de la traduction possède incontestablement une grande pertinence, pour autant, afin d'avoir plus de prise sur cette immense production, on l'a couplée avec la notion d'écrivain-légitaire.

Comme l'écrit Betty Louise Bell, les œuvres des romanciers amérindiens contemporains se nour-

1 Je suis l'auteur des traductions qui apparaissent sans références bibliographiques spécifiques.

2 Parmi les ouvrages les plus récents qui illustrent de telles perspectives, cf. Tillett (2007) et Pexa (2019).



rissent « des détritiques de la perte » et travaillent « à partir de vestiges d’histoires personnelles et culturelles » (Bell, 1994, p. 3). En cela, les écrivains se réapproprient dans leurs textes un « effondrement traumatique » transmis par leur filiation « tant familiale que communautaire » (Altounian, 2000, p. 12). Leur histoire est en effet le fruit d’une expérience coloniale<sup>3</sup>, mais aussi d’une forme d’ethnocide qui a accompagné la fondation des États-Unis. Comme le précise Thomas King, dans son essai *L’Indien malcommode* : « Tout au long de l’histoire des rapports entre Blancs et Indiens en Amérique du Nord, deux tendances lourdes se sont démarquées : l’extermination et l’assimilation. » (King, 2014, p. 121). À travers elles, une même politique globale se manifestait : la liquidation des populations et cultures amérindiennes. Rappelons que « selon les chiffres officiels, on décompte encore aujourd’hui trois cent quinze tribus aux États-Unis, quand quatre à cinq millions de personnes composaient, il fut un temps, cinq cents cultures distinctes, possédant chacune sa propre langue » (Lincoln, 1983, p. 15). Du fait de ces différentes données, les œuvres des romanciers amérindiens contemporains relèvent du même processus que celui décrit par Janine Altounian dans *La Survivance. Traduire le trauma collectif* :

*Chez les descendants de survivants, l’identité se constitue par ce que j’appellerais la traduction de l’héritage. Tout enfant [...] [de] survivants d’une extermination se voit en effet assigné à la tâche accablante d’une quasi impossible traduction, celle qui chercherait à restituer vie et sens aux traces que ses parents lui ont transmises, en les réinsérant – pour lui-même, mais aussi pour eux qu’il porte en lui – dans ce nouveau monde de leur exil. (Altounian, 2000, p. 51)*

En s’appuyant sur ces présupposés critiques, on analysera dans cet article comment les romanciers amérindiens traduisent leur héritage en le réinjectant dans le monde afin de lui « restituer vie et sens ». Dans un premier temps, on montrera comment les textes fondateurs (*La Maison de l’aube* [*House Made of Dawn*, 1966] de N. Scott Momaday et *Cérémonie* [*Ceremony*, 1977] de Leslie Marmon Silko) se réapproprient un patrimoine ancestral, en travaillant essentiellement à partir de reliques culturelles. Nulle fixité toutefois dans cette démarche, comme on le verra en sollicitant des textes plus récents. Pour célébrer la dignité de la dette due aux ancêtres et rendre compte des rapports de violence qui sont à l’origine des conditions actuelles d’existence de leur communauté, de nombreux romanciers privilégient le matériau historique. Contre les silences de l’histoire, ils l’agencent de sorte à exposer sa brutalité radicale, tels Linda Hogan dans *Le Sang noir de la terre* (*Mean Spirit*, 1990) et Tommy Orange dans *Ici n’est plus ici* (*There There*, 2018).

## Les textes fondateurs et le montage de reliques

Dans un entretien, la romancière d’origine chippewa, Linda Hogan, déclare : « La fiction est une descente verticale. C’est une chute dans un événement, dans l’histoire ou dans les profondeurs d’une forme de sens [...] afin de décrypter ce dont parle l’histoire, l’histoire derrière l’histoire » (Hogan, 1994, p. 12). Selon Eric Anderson, par ces propos, la romancière cherche à se placer en deçà de la surface de l’histoire écrite, à rompre avec une vision horizontale de l’histoire dont le

---

3 Cf. « Je pense qu’il est nécessaire de se rappeler que nombre d’entre nous considèrent que c’est d’une sorte d’expérience coloniale plutôt que, simplement, d’une expérience américaine quelconque que vient notre littérature » (Gould, 1992, p.87).

cours serait plus ou moins irréversible afin d'appréhender l'histoire comme un passage, un axe qui conduirait à une matière solide et pourtant changeante. Le geste créatif s'apparenterait en cela à celui accompli par la figure héroïque du plongeur que rapportent de nombreux mythes amérindiens de la création du monde (Anderson, 2000, p. 56). Aux temps des commencements n'existait qu'une vaste étendue d'eau. Les premiers êtres y vivaient perchés sur le dos d'une tortue. Parmi eux, des animaux se relayaient pour plonger et tenter d'extraire un peu de boue. Tous remontaient épuisés jusqu'au jour où l'un d'entre eux revint avec un petit peu de glaise entre les griffes. Le créateur s'en empara et forgea la terre (Gill, 1992, p. 281-282).

Le détour par ce mythe et sa glose constitue une manière intéressante de comprendre comment travaillent de nombreux écrivains amérindiens. Avant de concevoir leur œuvre, ils se livrent à ce travail de plongée qui vise à extraire des données parcellaires, traces du monde démembré auquel ont appartenu leurs ancêtres pour tenter de le recomposer. En cela, l'héritage ne relève pas du legs, mais constitue une « acquisition appropriative » (Kaës, 1989, p. 197).

Typiquement les résidus recueillis sont de deux ordres : mythes, histoires traditionnelles et autres pratiques cérémonielles, d'une part, et mémoire culturelle, de l'autre. On peut qualifier de relique la première catégorie, au sens où l'entend Michel de Certeau :

*Des systèmes référentiels d'hier [...], il ne reste souvent que les « reliques » : des gestes, des récits, des signes détachés de l'ensemble auquel ils appartenaient et acquérant pourtant une valeur et une force d'autant plus grande. Dans cette évolution, l'identité culturelle prend une forme « métonymique » (une partie pour le tout). (De Certeau, 1984, p. 236)*

Si l'extraction caractérise la phase initiale du travail de l'écrivain, l'insertion de ces reliques au sein de la fiction s'effectue fréquemment par le biais de la mise en scène du processus de récupération culturelle qui caractérise la trajectoire du protagoniste, un être incarnant une rupture de transmission. Souvent figuré comme métis ou bâtard, le personnage souffre typiquement d'un « mal-être dû à une dis-location culturelle » (Tillett, 2007, p. 41) et, du même coup, toute la visée du texte consiste à le « re-localiser » au sein d'une vision du monde propre à son peuple, et le lecteur avec lui. Ainsi, dans les textes fondateurs que sont *La Maison de l'aube* (*House Made of Dawn*, 1966) de l'écrivain de culture kiowa et cherokee, N. Scott Momaday, et *Cérémonie* (*Ceremony*, 1977) de la romancière pueblo laguna, Leslie Marmon Silko, les protagonistes Abel et Tayo ont été coupés du monde communautaire et par leur filiation (l'identité de leur père est inconnue) et par le cataclysme de la guerre. Anciens combattants, leur déracinement est à la fois familial, tribal et historique. Un récit occidental, de facture réaliste, aurait progressé vers l'anéantissement final du personnage. Momaday et Silko produisent un autre type d'agencement. Sous la forme d'un montage moderniste, Momaday insère diverses histoires cérémonielles navajo et chants rituels, parmi lesquels des extraits de La Première Prière du Matin de la Troisième Nuit<sup>4</sup> de la *Nuit des chants*, que Benally chante pour lui :

---

4 Cf. Delay et Roubaud, 1988, 209-210.

*Tségihi*  
*Maison faite d'aube,*  
*Maison faite de lumière du soir*  
*Maison faite de sombre nuage, [...]*  
*Je te fais une offrande [...]*  
*Répare mes pieds pour moi*  
*Répare mes jambes pour moi*  
*Répare mon corps pour moi [...]* (Momaday, 1993, p. 217)

Dans *Cérémonie*, Silko suit les traces de son prédécesseur. Son œuvre syncrétique incorpore « des fragments d'histoires tribales navajo et pueblo qui indiquent tant un port d'attache vers lequel le protagoniste pathologiquement décentré peut revenir que l'indianité de la forme » (Sequoya-Magdaleno, 1995, p. 92). Le plus souvent, la critique a retenu le fait que, par ce travail d'insertion, Momaday et Silko s'inscrivaient dans la tradition orale et prolongeaient ainsi l'art du conteur. On peut toutefois noter avec James Ruppert qu'un grand nombre de ces reliques sont « présentées de manière associative et fragmentée » (Ruppert, 1986, p. 223). Loin d'être toujours prises en charge par une figure de conteur ou d'informateur culturel (comme le personnage du vieux Betonie, l'homme-médecine de *Cérémonie*) qui assurerait leur insertion, elles sont souvent livrées telles quelles dans une économie de montage qui exhibe leur nature de fragments détachés. C'est en particulier le cas des éléments liminaires qui ouvrent les deux œuvres. Dans le prologue de *La Maison de l'aube*, un paysage tribal absorbe le protagoniste (« *Dypaloh*. Il y avait une maison faite d'aube. Une maison faite de pollen et de pluie, dans un pays ancien si ancien qu'on le disait immortel [...] » [Momaday, 1993, p. 21]). En exergue à *Cérémonie*, un récit, mis en valeur par sa disposition spatiale qui le rapproche du poème et évoque les motifs géométriques des tissus indiens, met en scène Femme-qui-pense. Figure démiurgique de la tradition amérindienne, elle rappelle :

*Cérémonie*  
*Je vais te dire quelque chose à propos des histoires [...]*  
*Elles ne sont pas simplement destinées*  
*à nous divertir.*  
*Ne t'y trompe pas.*  
*Nous n'avons qu'elles, vois-tu, rien qu'elles pour combattre*  
*la maladie et la mort.* (Silko, 1992, non paginé)

On pourrait penser que ces pratiques citationnelles font le jeu d'une ossification de la matière culturelle, l'un des risques mentionnés en introduction. Cependant, dans *Cérémonie*, cette tentation est explicitement combattue par le vieux Betonie qui avertit : « Les choses qui ne se transforment pas sont des choses mortes [...]. Mais le changement a toujours été nécessaire, et maintenant plus que jamais, nous en avons besoin. Sinon, nous n'y arriverons pas. Nous ne survivrons pas » (Silko, 1992, p. 139-140).

## Travailler la matière historique

Les romanciers amérindiens plus récents donnent les preuves du constant travail d'adaptation qu'ils mènent sur la tradition – tant culturelle que littéraire – qui les a précédés.

Dans *La Femme tombée du ciel* (*The Back of the Turtle*, 2014), Thomas King retravaille le canon qui s'est fixé à partir des romans de Momaday et Silko. Si lui aussi met en scène un protagoniste souffrant de « dis-location culturelle », sa récupération n'est toutefois pas le fait d'un rituel s'inspirant des anciennes modalités d'une cérémonie. Sa guérison s'effectue par le biais de plusieurs performances chorales auxquelles participent tous les personnages. La première consiste à narrer ensemble le mythe de la « Femme tombée du ciel », déjà évoqué précédemment :

*Le revoilà, notre rat musqué, qui remonte des profondeurs ! Le ventre en l'air. Mort ? Presque. Les autres créatures l'entourent et que trouvent-elles dans les pattes du pauvre animal ? Une poignée de boue. Grande comme ça ! » [...]*

*Crisp ouvrit le poing. Qui contenait bel et bien de la boue, noire, visqueuse, à l'odeur putride. Mara espérait que la femme tombée du ciel eût reçu de la terre de meilleure qualité.*

Plus rien de la teneur poétique cérémonielle des autres récits, Thomas King joue ici de la plasticité du mythe qui peut être réactualisé par le biais d'une narration polyphonique : « C'est ton tour à présent. Allons donc ! Aide-nous à convoquer le monde ! » (King, 2014, p. 223-225).

Les récits traditionnels ne constituent pas la seule matière à partir de laquelle travaillent les écrivains amérindiens. S'ils s'en tenaient à une telle approche, ils céderaient au piège ethnographique qui menace leurs cultures en les envisageant de façon fixiste et nostalgique par le biais de leur ancrage dans un passé lointain. L'histoire contemporaine informe aussi leurs romans et, pour certains, elle constitue une matière privilégiée pour rétablir les crimes du passé et rendre compte des événements traumatiques qui ont déterminé l'être actuel de leur peuple. Ainsi dans *Le Sang noir de la terre* (*Mean Spirit*, 1990), Linda Hogan, Chichasaw, s'attache-t-elle au « règne de la terre osage » des années 20, une sombre période durant laquelle on assista à l'assassinat de nombreux riches Osages. Expulsés sur des terres minérales aux confins de l'Oklahoma dont ils étaient propriétaires, on découvrit que leurs terrains recélaient d'abondants gisements pétrolifères, une situation qui aiguïsa la convoitise des prospecteurs et engendra de nombreux meurtres<sup>5</sup>.

En ouvrant son texte sur la découverte du corps de Grace Blanket, une « Indienne enrichie par le pétrole » (Hogan, 2003, p. 41) dont l'assassinat a été maquillé en suicide, Linda Hogan semble, dans un premier temps, lancer une enquête policière. Pourtant, peu à peu, sur cette trame, deux récits concurrents en viennent à s'enlacer :

*[...] un récit "externe" qui se développe de façon linéaire et narre l'épisode historique du boom pétrolier osage, et un récit "interne", "Le Livre de Horse", dans lequel le sourcier traditionaliste Michael Horse note ce qu'il*

---

5 Sur cette période, on pourra consulter le récit d'enquête récemment publié par David Grann, reporter du *New Yorker*, *La Note américaine*.

*voit et ce qu'il vit [...], gardant ainsi la trace des événements d'un point de vue autochtone non linéaire, plus traditionnel, relativement autonome.*  
(Anderson, 2000, p. 59)

Si le puissant substrat historique du *Sang noir de la terre* rend le travail de tissage des données plus perceptible – la dynamique du réalisme magique, incarnée par Horse, d'une part, et l'anéantissement programmé non plus du protagoniste (comme chez Momaday et Silko) mais de tout un peuple, d'autre part –, l'ancrage historique est fondamental dans tous les romans. Outre le souci d'historiciser leurs propos, les écrivains ont à cœur d'asseoir leurs personnages dans une situation spatio-temporelle précise afin de lutter contre la tendance occidentale à généraliser l'Indien<sup>6</sup>. C'est le même souci qui incite aujourd'hui à décliner systématiquement l'appartenance tribale de tout artiste ou critique amérindien évoqué. Il s'agit là d'un geste militant, qui vise à décoloniser les esprits.

Pour marquer le caractère essentiel de l'histoire et la revendiquer comme sienne, le jeune écrivain Tommy Orange (Cheyenne et Arapaho) refuse, quant à lui, dans *Ici n'est plus ici* (*There There*, 2018), sa fictionnalisation. Manière de brusquer le lecteur, il livre de façon abrupte, dans le prologue de son roman, les faits historiques qui servent de fondements à son texte, un paradoxe que souligne la critique du *Washington Post* :

*C'est une œuvre de fiction, mais Orange débute par un essai brûlant. Avec l'art achevé d'un humoriste dans un stand-up et la profondeur d'un historien chevronné, Orange fouille dans notre réserve nationale d'atrocités et de calomnies, avec des références qui vont du colonel John Chivington<sup>7</sup> à John Wayne. Des références qui semblaient d'abord disjointes s'enroulent bientôt en une corde sur laquelle sont enfilées les perles de la haine américaine.* (Charles, 2018, non paginé)

« Un massacre en guise de prologue », l'un des sous-titres de cette partie, explicite son contenu. La visée de Tommy Orange demeure néanmoins identique à celle identifiée initialement :

*Nous sommes le résultat de ce qu'ont fait nos ancêtres. De leur survie. Nous sommes l'ensemble des souvenirs que nous avons oubliés, qui vivent en nous, [...] des sentiments tirés de souvenirs qui se réveillent ou éclosent sans crier gare dans nos vies, comme une tache de sang imbibe la couverture à cause d'une blessure faite par une balle qu'un homme nous tire dans le dos pour récupérer nos cheveux, notre tête, une prime, ou simplement se débarrasser de nous.* (Orange, 2019, p. 17).

---

6 Cf. « La référence généralisée à "l'Amérindien" ou aux "cultures indiennes" oblitère l'immense diversité qui existe entre les cérémonies, les représentations du monde, l'organisation politique et sociale, les styles de vie, la langue et l'art chez les peuples chickahominy, navajo, menominee, ojibway, mohawk, choctaw, osage, ute, hopi et autres communautés autochtones, tant dans le passé qu'aujourd'hui. » (Dorris, 1999, p. 57).

7 « À Sand Creek [...] une milice de volontaires du Colorado sous les ordres du colonel John Chivington est venue en 1864 pour nous tuer – il y avait surtout des femmes, des enfants et des anciens. [...] Ils ont fait plus que nous tuer. Ils nous ont mis en pièces. Mutilés. [...] Le colonel Chivington a dansé avec des membres arrachés dans ses mains, des toisons pubiennes de femmes, ivre, il a dansé, et la foule rassemblée devant lui est allée jusqu'à applaudir et rire avec lui. » (Orange, 2019, p. 15).

À travers ce rappel de faits sanglants en marge de la fiction, Orange opère lui aussi une plongée à la recherche de matériaux, il n'en ramène toutefois pas de précieuses reliques. Aux fragments de tradition orale utilisés par ses aînés se substituent des événements sanglants, la mémoire de massacres qui ont scandé l'histoire étasunienne. Ces faits, telle une onde dont la vibration se perpétue, déterminent l'être actuel des survivants que le romancier met en scène dans la suite du texte.

## Traduire la matière culturelle. De la domestication à la défamiliarisation

Dans cet article, en privilégiant les effets de montage qui exhibent la matière culturelle sur laquelle reposent un grand nombre de fictions amérindiennes contemporaines, on a relégué au second plan le cadrage générique à l'origine de tous les textes : le recours au roman. Pourtant, c'est bien dans cette forme occidentale que la matière culturelle amérindienne reversée fait son lit, un travail que l'on peut lire en termes de traduction et de négociations. Pour explorer cette dimension, on effectuera un détour par un texte qui peut être considéré comme exemplaire de ce travail, étant donné la masse d'informations ethnographiques qu'il charrie : *Nénuphar (Waterlily)*, un roman d'Ella Deloria.

Rédigé dans les années 40, *Nénuphar* tarda à trouver son public et ne fut publié que de façon posthume en 1988. Pour comprendre son enjeu, il faut s'intéresser à la personnalité de son auteur. Ella Deloria était membre de la tribu des Sioux yoktan du Dakota du sud ; elle travailla longtemps avec l'ethnologue Franz Boas à l'université de Columbia à New York ; elle traduisit de nombreux récits traditionnels rassemblés dans *Dakota Texts* (1932) et conçut en 1941 *Dakota Grammar*, un ouvrage qui fait encore référence. *Nénuphar* est nourri de son travail de terrain mené depuis les années 20. Elle y imagine le quotidien d'une communauté dakhóta dans les années 1830 avant la mise en place du système des réserves. Depuis une perspective essentiellement féminine, elle y présente ce qui lui tient le plus à cœur dans sa recherche – les relations de parenté, les rapports entre hommes et femmes, l'éducation des enfants, la prévalence de l'honneur sur la propriété au sein de la communauté. Aussi, les épisodes majeurs du roman sont-ils « déterminés par les obligations que crée la parenté » et qui régissent l'économie du *tiyospaye*<sup>8</sup>, soit le cercle d'interactions communautaire que forge le clan. Si l'on considère aujourd'hui le roman comme un « projet de récupération et de revitalisation culturelles » (Kelsey, 2008, p. 91), on a aussi pu interpréter *Nénuphar* comme un « guide destiné au public blanc » afin de lire *Dakota Texts* « dans la mesure où [le roman] fond dans une histoire cohésive unique les thèmes et valeurs centraux des récits oraux » (Finn, 2000, p. 169). Ici, c'est un « *Bildungsroman* féminin », soit une forme foncièrement « étrangère », qui assure l'organisation biographique de la matière ethnographique et produit sa « mise en scène fictionnalisée » (Gardner, 2003, p. 676). La forme met l'accent sur le personnage éponyme, une petite fille, mais aussi sa mère, Oiseau Bleu, et sa grand-mère, Gloku. Le texte, quant à lui, présente certaines des stratégies que l'on retrouvera de façon récurrente dans les romans amérindiens contemporains : la description détaillée des manières de faire et le recours à l'art du conteur. Le personnage de Woyaka (« Celui qui raconte ») au « talent exceptionnel et [à la] mémoire phénoménale » (Deloria, 1989, p. 89) naturalise, par exemple, l'insertion du récit du « rêveur du bison » :

---

8 Dans *Speaking of Indians*, Ella Deloria définit le *tiyospaye* comme « un regroupement de familles liées par des liens de sang et d'alliance, qui vivent côte à côte dans le cercle du camp » (Deloria, 1983, p. 27).

*« Je dois vous raconter comment votre peuple a capturé le bison, avant même qu'il ne possède des chevaux », commença Woyaka.*

*Il fuma un moment en silence jusqu'à ce que ses jeunes auditeurs se demandent quand il allait enfin commencer, de plus en plus impatients au fur et à mesure que les minutes s'écoulaient.*

Dans le récit de Woyaka s'inscrit de façon ponctuelle le travail de traducteur culturel de l'auteur, en particulier dans ce que l'on pourrait comparer à des maladroites de traduction :

*L'homme saint sortit de son tipi de prière et s'approcha d'eux. Il s'arrêta devant l'entrée du cercle et se mit à tenir des « propos mystiques ». C'est-à-dire qu'il raconta en langage sacré<sup>9</sup> la scène où lui et le bison étaient devenus frères.*

Dans cette citation, l'emploi des guillemets qui encadrent l'expression « propos mystiques » souligne l'inadéquation du tour qui doit être glosé – « c'est-à-dire qu'il raconta en langage sacré » (notons que ce n'est pas là un effet de la traduction française, la version originale a recours au même procédé avec le syntagme « *“talked mystically”* » [Deloria, 1988, p. 55]). En adéquation avec sa période de production et la formation de son auteur, le texte fait ici œuvre de domestication – pour reprendre la terminologie utilisée par Lawrence Venuti<sup>10</sup>. Dans l'opération de traduction, la culture cible est privilégiée : on utilise ses catégories (même si l'adjectif « mystique » paraît inapproprié pour évoquer un rituel amérindien).

Si les écrivains des périodes ultérieures ont également eu recours à des personnages de narrateurs intradiégétiques (Benally et Benotie chez Momaday et Silko, Crisp chez King) pour relayer la matière mythique, ils refusent cependant la domestication systématique qui caractérise l'œuvre romanesque de Deloria, laquelle prolonge par là son travail de traduction des récits dakhóta. Ils profitent, au contraire, de la plasticité du roman et revendiquent leur droit au dépaysement en jouant du montage. Ce faisant, ils exigent du lecteur une même « acquisition appropriative » (Kaës, 1989, p. 197) que celle demandée au personnage.

Qu'en est-il dans les textes qui ne puisent pas dans de tels matériaux, comme c'est le cas d' *Ici n'est plus ici* de Tommy Orange précédemment évoqué ? L'écrivain travaille sur une autre forme de défamiliarisation. Dans son roman, chaque chapitre – hormis le prologue et la partie intitulée « Entracte » –, porte le nom d'un personnage. Cette inscription sert d'indice au lecteur qui, dans un montage abrupt, passe incessamment d'un point de vue à un autre. Pour compenser cette construction déstabilisante et suivre le devenir de chaque protagoniste, le lecteur doit rapidement se familiariser avec chacun d'eux et apprendre à les distinguer en mémorisant ce qui les caractérise. Par ce biais, Orange dessine une famille élargie de nouvelle facture, celle des « Indiens

---

9 C'est moi qui souligne.

10 Dans les stratégies de traduction, Lawrence Venuti oppose les partis pris de « domestication » et « dépaysement » (*domestication et foreignization*). Le dépaysement consiste à mettre en relief les différences linguistiques et culturelles de la société source, processus qui s'oppose à une stratégie de « domestication » ou « naturalisation ». Celle-ci implique la transformation de la culture étrangère pour la rendre familière au lecteur de la langue cible ; elle vise à effacer toute trace d'altérité et à donner l'impression que la traduction a été écrite par l'auteur du texte original comme s'il n'y avait pas eu de traduction. Cf. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*.

urbains ». Objet qu'il se propose d'explorer, cette « tribu » moderne lui permet de mettre en scène toutes sortes de façons d'« être indien » aujourd'hui, un signifiant qui demeure opaque pour bien des personnages. C'est le cas d'Orvil Red Feather, protagoniste qui incarne lui aussi une forme de dislocation culturelle :

*Il attend qu'un moment de vérité surgisse devant lui – à propos de lui. Il est important qu'il s'habille comme un Indien, danse comme un Indien, même s'il joue la comédie, même s'il a de bout en bout l'impression d'être un usurpateur, parce que la seule façon d'être indien en ce monde est d'avoir l'apparence d'un Indien, et d'agir comme un Indien. (Orange, 2019, p. 143-144)*

Dans le roman, à l'image d'Orvil, nul n'est certain de l'apparence, de la façon d'agir, de vivre et d'être qu'il faut adopter pour « être indien ». Aucun sentiment d'appartenance commune ne se dégage dans le groupe mis en scène. Si le *pow-wow* qui clôt le texte indique aux personnages une destination finale commune, la manifestation ne possède nullement la dimension sacrée de la cérémonie qui animait un grand nombre de textes antérieurs et visait le recentrement culturel et territorial du protagoniste. Désormais, chacun se rend à cet événement avec une motivation qui lui est propre. Rares sont ceux pour lesquels elle demeure d'ordre spirituel. Pour la plupart, la participation au *pow-wow* traduit un simple attachement communautaire, quand, chez certains, elle s'accompagne d'une visée criminelle. Orange montre ainsi la diversité du groupe et déconstruit la figure qui ouvrait le prologue :

*Il y avait une tête d'Indien, la tête d'un Indien, le dessin de la tête d'un Indien aux longs cheveux parée d'une coiffe de plumes d'aigle [...] diffusée jusqu'à la fin des années soixante-dix sur tous les écrans de télé américains une fois les programmes terminés. Cela s'appelait la Mire à tête d'Indien. [...] Il y avait ce qui ressemblait à une cible au centre de l'écran. [...] La tête de l'Indien était juste au-dessus de la cible, comme s'il suffisait de hocher le menton en signe d'approbation pour l'avoir dans sa ligne de visée. (Orange, 2019, p. 9-10)*

## Conclusion

Dans la puissance de son texte, Orange explose cette tête qui sert de point de mire, il oblige son lecteur à considérer et à mémoriser une myriade d'autres profils, autant de manières d'« être indien » au monde. Nulle nostalgie dans la démarche. Contre une approche de la culture qui chercherait des gages d'authenticité dans le passé, le romancier dessine un « peuple au présent » (Orange, 2019, p. 167). En cela, il poursuit la recherche qui anime les œuvres des romanciers amérindiens contemporains, une recherche que l'on peut concevoir comme une lutte sur le signe, une lutte « pour définir et prendre le contrôle du signifiant "Indien" » (Sequoya-Magdaleno, 1995, p. 93).



## Bibliographie

- Altounian Janine, (2000), *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod.
- \_\_\_\_\_, (2005), *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod.
- Bell Betty Louise, (1994), « Introduction: Linda Hogan's Lessons in Making Do », *Studies in American Indian Literatures*, vol. 6, n° 3, *Linda Hogan : Calling Us Home*, pp. 3-5.
- Charles Ron, (2018), *Washington Post*, « What does it mean to be Native American ? A new novel offers a bracing answer », en ligne : [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/what-does-it-mean-to-be-native-american-a-new-novel-offers-a-bracing-answer/2018/05/29/a508d0ba-6289-11e8-a768-ed043e33f1dc\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/what-does-it-mean-to-be-native-american-a-new-novel-offers-a-bracing-answer/2018/05/29/a508d0ba-6289-11e8-a768-ed043e33f1dc_story.html), site consulté le 18 août 2020.
- Certeau Michel de, (1984), « Idéologie et diversité culturelle », Gilles Verbunt (dir.), *Diversité culturelle, Société industrielle, État national*, Paris, L'Harmattan, pp. 231-240.
- Delay Florence et Roubaud Jacques, (1988), *Partition rouge, Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Seuil, « Points-Sagesse ».
- Deloria Ella, (1983), *Speaking of Indians [1944]*, Vermillion, University of South Dakota Press.
- \_\_\_\_\_, (1988), *Waterlily*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press ; pour la traduction française d'Évelyne Chatelain : *Nénuphar*, Montréal et Paris, L'Étincelle, 1989.
- Dorris Michael cité par Robert B. Moore et Arlene B. Hirschfelder, « Feathers, Tomahawks and Tipis : a Study of Stereotyped "Indian" Imagery in Children's Picture Books », Arlene B. Hirschfelder, Paulette Fairbanks Molin, Yvonne Wakin (dir.), (1999), *American Indian Stereotypes in the World of Children : A Reader and Bibliography*, Lanham, Scarecrow Press, pp. 55-80.
- Finn Janet L.,(2000), « Walls and Bridges : Cultural Mediation and the Legacy of Ella Deloria » *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 21, n° 3, *Identity and the Academy*, pp. 158-182.
- Gardner Susan, (2003), « Though It Broke My Heart to Cut Some Bits I Fancied": Ella Deloria's Original Design for Waterlily », *American Indian Quarterly*, vol. 27, n° 3-4, numéro spécial : *Urban American Indian Women's Activism*, pp. 667-696.
- Gill Sam, « Religious Forms and Themes », Alvin M. Josephy Jr (dir.), *America in 1492 : The World of the Indian Peoples Before the Arrival of Columbus*, pp. 277-304.
- Gould Janice, (1992), « The Problem of Being "Indian" », Sidonie Smith and Julia Watson (dir.), *De/Colonizing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Grann David, (2016), *Killers of the Flower Moon. The Osage Murders and the Birth of the FBI*, New York, Doubleday. Pour la traduction française de Cyril Gay : *La Note américaine*, Paris, Globe., 2018.
- Hogan Linda, (1990), *Mean Spirit*; pour la traduction française de Danièle Laruelle : *Le Sang noir de la terre*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.
- \_\_\_\_\_, (1994), « An Interview with Linda Hogan », *Missouri Review*, vol. 17, n° 2, pp. 109-134.
- Huhndorf Shari, (2005), « Literature and the Politics of Native American Studies », *PMLA*, vol. 120, n° 5, pp. 1618-1627.
- Kaës René, (1989), « Ruptures catastrophiques et travail de la mémoire », J. Pujet (dir.), *Vio-*

lence d'État et psychanalyse, Paris, Dunod, pp. 169-204.

- Kelsey Penelope Myrtle, (2008), *Tribal Theory in Native American Literature. Dakota and Haudenosaunee Writing and Indigenous Worldviews*, University of Nebraska Press.
- King Thomas, (2012), *The Inconvenient Indian*, pour la traduction française de Daniel Poliquin : *L'Indien malcommode. Un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord*, Montréal, Éditions Boréal, 2014.
- \_\_\_\_\_, (2014), *The Back of the Turtle*, pour la traduction française de Caroline Lavoie : *La Femme tombée du ciel*, Paris, Philippe Rey, 2017.
- Lincoln Kenneth, (1983), *Native American Renaissance*, University of California Press.
- Momaday N. Scott, (1968), *House Made of Dawn* [1966], New York, Harper & Row Publishers ; pour la traduction française de Daniel Bismuth : *La Maison de l'aube*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.
- Pexa Christopher, (2019), *Translated Nation. Rewriting the Dakhóta Oyáte Book*, University of Minnesota Press.
- Samuels David, (1996), « “These Are the Stories That the Dogs Tell” : Discourses of Identity and Difference in Ethnography and Science Fiction », *Cultural Anthropology* , vol. 11, n° 1, pp. 88-118.
- Sequoya-Magdaleno Jana, (1995), « Telling the différence: Representations of Identity in the Discourse of Indianness », David Palumbo-Liu (dir.), *The Ethnic Canon. Histories, Institutions, and Interventions*, University of Minnesota Press, pp. 88-116.
- Silko Leslie Marmon, (1986), *Ceremony* [1977], New York, Penguin Books ; pour la traduction française de Michel Valmary : *Cérémonie*, Paris, Albin Michel, « 10/18 », 1992.
- Tillett Rebecca, (2007), *Contemporary Native American Literature*, Edinburgh University Press.
- Venuti Lawrence, (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres, Routledge.
- Warrior Robert Allen, (1994), *Tribal Secrets : Recovering American Indian Intellectual Traditions*, Minneapolis, U. of Minnesota P.

# Beyrouth, ville de guerre, d'art et de paix, dans *Le quatrième mur* de Sorj CHALANDON

**Hussein FAWAZ**

Ecole Doctorale des Lettres et des Sciences Humaines et  
Sociales

Université Libanaise

## Résumé

La littérature est un vecteur de la culture, elle véhicule certaines valeurs marginalisées. Dans *Le quatrième mur*, Sorj Chalandon s'efforce de mettre en lumière une facette nouvelle de Beyrouth, ville ayant vécu les affres de la guerre civile (1975-1990) et ayant la possibilité de surpasser les conflits. Dans ce roman, il est question de guerre et de dialogue interconfessionnels. Avec le mélange générique, les frontières temporelles s'effacent pour se transformer en un pont que traverse la culture d'une ville. La culture de la paix éveille le peuple à la nécessité d'embrasser l'autre suite à une thérapie collective qui se reflète dans le montage de la pièce d'*Antigone* de Jean Anouilh. Nous verrons alors comment l'art romanesque reconstruit le réel et par quels moyens la littérature favorise la transmission des valeurs grâce auxquelles une nation pourrait survivre. L'objectif serait de montrer que l'art favorise la culture de la paix.

**Mots clés :** Roman contemporain, Art, Culture, Histoire, Approche Intergénérique.

## Abstract

Literature is a vector of culture: by various means, it conveys certain marginalized values. In *Le Quatrième mur*, Sorj Chalandon endeavors to shed light on a new facet of Beirut, a city that lived through the throes of civil war (1975-1990), and having the possibility of overcoming conflicts. In this novel, it is a matter of war and of an interconfessional dialogue. With the blend of many genres, temporal borders are erased and become a bridge that is crossed by the culture of a city. Culture awakens people to the need to embrace each other after a collective therapy which is reflected in the editing of *Antigone* by Jean Anouilh. We will then see how fictional art reconstructs reality and by what means literature promotes the transmission of values through which a nation could survive through art. The aim would be to show that art promotes the culture of peace.

**Keywords:** Contemporary novel and art, Culture, History, Intergeneric.

## ملخص

الأدب سفير الثقافة: فهو ينقل عبر وسائل مختلفة بعض القيم المهمشة. في «الجدار الرابع»، يحاول سورج شالاندون تسليط الضوء على وجه جديد لبيروت، المدينة التي عاشت آلام الحرب الأهلية

(١٩٧٥-١٩٩٠)، والتي تمتلك قدرة التغلب على النزاعات التي عانت منها. إنها مسألة حرب و حوار بين الأديان. مع تداخل الأنواع الأدبية، يتم محو الحدود الزمنية لتحويلها إلى جسر عبور لثقافة المدينة. فالثقافة توقظ الناس على ضرورة احتضان الآخر بعد علاج جماعي ينعكس من خلال الإعداد لمسرحية أنتيجون» لجان أنوبي. و يسمح المنظور الفني للعمل بإعادة تقييم التاريخ. و عليه، سنرى كيف يعيد الفن السردي بناء الواقع وبأي وسيلة يروج الأدب لنقل القيم التي يمكن للأمة أن تعيش من خلالها. من هنا، تهدف هذه الورقة البحثية إلى تبيان أن الفن يروج لثقافة السلام.

**كلمات مفتاحية:** الرواية المعاصرة، الثقافة، التاريخ، تداخل الأنواع الأدبية.

## Introduction

*Oui, Charbel. Son frère ne veut pas qu'il passe la ligne de démarcation.*

*Le Druze [...] sa famille ne veut même pas me le passer au téléphone. Je crois que son frère refuse qu'il fréquente des musulmans. Vous voyez ?»*

*Je voyais bien sûr. Mais je ne comprenais pas. (CHALANDON, 2013, p.109)*

Au travers de ces mots simples, le narrateur français, Georges, parvient à résumer une situation complexe : celle d'un peuple qui n'a connu la vie que comme guerre et qui n'a vu de la paix que son nom. Ainsi, dans *Le Quatrième mur*<sup>1</sup>, Sorj Chalandon s'efforce de mettre en lumière la guerre civile (1975-1990).

Les traces militaires, que laisse la guerre, déclenchent une vision manichéenne de la ville : lors de la guerre civile, que devient Beyrouth qui fut autrefois le centre du rayonnement culturel au Moyen-Orient ? Les traces du bon vieux temps ne peuvent-elles pas prendre le dessus sur le mur-frontière à la fois géographique, confessionnel, identitaire et social ? La ville peut-elle récupérer son rôle d'antan et ses valeurs d'ouverture et de progrès à travers les ressources de l'écriture littéraire ?

Traiter la problématique du rapport entre littérature et culture de la paix, revient à réévaluer l'écriture de l'Histoire au sein de l'espace littéraire : le mélange confessionnel serait possible du moment que les frontières temporelles s'estompent dans la mémoire des Libanais.

Ce roman mérite d'être considéré dans la mesure où le mélange générique serait un moyen de transcender la culture de la haine et de la distance entre des hommes habitant une même terre.

L'objectif serait de voir que la littérature se dépasse elle-même et qu'en cela elle contribue à dépasser les lignes de démarcation intérieures.

---

1 Il s'agit d'une histoire qui se déroule dans les années 1980. Metteur en scène, Georges, militant d'extrême gauche, narrateur et double littéraire de l'auteur, a promis à son ami journaliste mourant, Samuel Akounis, grec juif réfugié à Paris, de réaliser son projet utopique, celui de monter *Antigone* - pièce de Jean Anouilh - dans Beyrouth en pleine guerre. L'idée est de créer une bulle de paix, une heure de temps, avec des membres représentant leur communauté respective : Imane, palestinienne sunnite qui sera Antigone ; Charbel, Chrétien maronite qui jouera le rôle de Créon et Nakad, un druze qui sera Hémon, le fils de Créon et ainsi de suite. Le quatrième mur est un concept théâtral formulé par Diderot pour désigner un écran imaginaire qui sépare l'acteur et le spectateur.

## Le récit, miroir du mur levé entre/contre les humains

La littérature révèle d'autres facettes du monde qu'un lecteur ignore et lui permet d'aller au-delà de sa culture. La littérature reste souvent considérée comme la meilleure ethnographie de la culture d'un pays donné. D'après le sens propre du mot ethnographie, « presque toutes les images et les idées les plus tenaces et les plus concrètes que nous avons sur les Anglais, les Russes ou les Grecs (...) sont venues (...) des œuvres littéraires. » (SÉOUD, 1997, p.57) Nous allons voir dans cette première partie comment le récit littéraire a un impact sur la formation des points de vue des personnages.

Le premier chapitre du roman a pour titre « Tripoli, nord du Liban ». La ville de Tripoli est représentée comme un enfer. Elle est réduite à quelques mots qui relèvent du champ sémantique du désastre : les flammes, la fumée, la poussière et les obus. Voilà ce qu'est cette ville, un gouffre où le narrateur, Georges, se met à vivre les premières expériences de guerre *in-medias-res* : « je suis tombé comme on meurt [...] mon corps était sidéré [...] J'ai vomi. Un flot de bile et des morceaux de moi. » (CHALANDON, 2013, p.13) Le récit donne à voir un tableau de guerre terrifiant, plein de symboles où l'émotion et la représentation sont séparées par la frontière de la mémoire. « Face donc à l'absence d'une Histoire officielle [au Liban], le roman devient le lieu où l'on donne la parole au vécu » (TAMRAZ, 2014, p.463). Plus qu'individuelle, la mémoire est aussi familiale, voire collective.

Les histoires semblent se dérouler devant les yeux du lecteur, le décor est vivant et donne l'illusion du réel. C'est le cas du camp de Chatila où « la rue était étroite, défoncée, inondée par endroits. Voitures, camionnettes, charrettes à bras, klaxons pour rien. [...] Des hommes, fusils en main, posant avant la mort sur un fond de soleil. » (CHALANDON, 2013, p.129) Georges nous montre également les conditions de vie des Palestiniens habitant dans ce camp : « L'air était malsain, fétide, lourd comme un fruit corrompu. Partout, aux carrefours, des amas d'ordures finissaient de brûler. Aux odeurs fermentées, le feu ajoutait son écœurante fumée grise. » (CHALANDON, 2013, p.130)

D'après cet exemple, l'art descriptif se révèle plus inhérent à la monstration qu'au dire. L'hypotypose ne se contente pas de nous faire voir cet espace mais aussi de nous faire sentir ses odeurs. « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante » (FONTANIER, 1821, p.431)

Au chapitre 12, la guerre est omniprésente. Nous faisons la connaissance de Joseph-Boutros, le frère de Charbel, un chrétien phalangiste. L'hypotypose sert à mieux décrire le milieu chrétien, selon Georges :

*Profitant de l'absence des hommes, l'herbe folle avait tout envahi. Elle s'était saisie des rues éventrées, des remblais de terre, du sable. [...] Des arbustes, des épineux, des fougères géantes... les trottoirs semblaient des collines tourmentées... Dans les rues alentour, deux Jeeps des Forces libanaises, une mitrailleuse installée sur une camionnette. (CHALANDON, 2013, p.149)*

L'hypotypose, procédé qui « donne à voir », permet de sensibiliser le lecteur au pays, aux scènes de guerre et à la culture du peuple libanais. En effet, à un moment donné, le narrateur s'imprègne

de la culture du peuple, il la côtoie et finit par comprendre la manière avec laquelle est régie la société libanaise :

*- Arafat ? Alors tu le mets sur ton cœur [...] Mets Joumblatt côté portefeuille. [...] L'armée libanaise ? Dans ton passeport. C'est un document officiel.*

*Restaient les chiites d'Amal et les milices chrétiennes.*

*- Eux, tu t'assieds dessus, d'accord ? (CHALANDON, 2013, p.135)*

Georges se sensibilise ainsi, tout comme le lecteur, à la mentalité des Libanais qui portent un jugement étroit sur l'Autre, basé sur les critères de confession et d'appartenance politique. Ayant récolté des informations sur la société libanaise, Georges ne tarde pas à travers ses rencontres, à devenir un passeur du récit. Lucie Robert<sup>2</sup> définit le passeur de récit comme étant

*un personnage fédérateur de points de vue, voire de récits multiples, situé entre les personnages et le public, dans un échange conçu non plus comme un conflit entre deux subjectivités mais comme une opération de transmission et donc de mémoire : une sorte de coryphée, un sujet épique. (ROBERT, 2003, cité dans LENNE, 2007, p.15)*

Quoique double du romancier Sorj Chalandon qui fut journaliste de guerre et qui couvrit la guerre du Liban en 1981, Georges tente une médiation entre les différents acteurs de cette guerre, en dépit de leur appartenance confessionnelle ou religieuse ; il s'engage alors à jouer le rôle de l'avocat du diable, tel est l'exemple de la discussion avec « le phalangiste » :

*- [...] Alors, tu crois vraiment que les Palestiniens, les chiites et les autres sont des démocrates ? Et nous, on est quoi ? Des nazis ? [...] Tu sais ce qui s'est passé à Damour en 1976 ? Des centaines de chrétiens ont été assassinés et démembrés par tes amis progressistes. Tu sais ça ? »*

*-Et à la Quarantaine ? Et à Tell el Zaatar ? Combien de Palestiniens ont été tués par les chrétiens ? (CHALANDON, 2013, p.153)*

La réponse de Georges montre sa bonne connaissance de la guerre libanaise, ce qui lui permet de dresser des critiques acerbes à une société fondée sur l'hostilité.

La guerre confère au récit une dimension historique : il s'agit de restituer le passé afin de comprendre le présent. « Se saisissant de l'Histoire comme objet romanesque, la littérature et le roman en particulier, de par le caractère essentiellement narratif de ce dernier, devient le lieu d'une historiographie qui permet de réactiver la mémoire du passé. » (TAMRAZ, 2014, p.463) Or, comment l'écriture littéraire pourrait-elle dégager l'être de la mémoire de la guerre ? Qui dit guerre, dit paix : toute guerre se calmera un jour et les hommes finiront par reconstruire leurs patries respectives. Paix et guerre forment deux visages d'une même réalité. Chalandon montre l'insuffisance de l'art narratif à manifester la paix, comme si le roman était l'espace de la guerre,

---

2 Lucie Robet est professeure de littérature québécoise au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ses travaux portent notamment sur l'histoire littéraire, le théâtre et la sociologie de la littérature québécoise.

et dépasse les frontières génériques de la narration tout en empruntant à l'écriture théâtrale ses ressources. C'est ce que le narrateur affirme indirectement en disant que « le théâtre était un répit. » (CHALANDON, 2013, p.137) dans la mesure où la tragédie théâtrale se calque sur la tragédie historique. Le théâtre permet de freiner le temps de la guerre, pour une heure, les acteurs assument l'Histoire et finissent par appréhender la paix.

Ainsi, au camp de Chatila, le narrateur est désigné comme étant « le français du théâtre » : c'est une habitude de la société de classer les gens selon leur nationalité, leur religion ou leur appartenance. Le narrateur ne tarde pas à s'imbiber de la culture du peuple. En effet, à plusieurs reprises, il les case de la même façon. Par exemple en parlant d'Iman, il la désigne comme « la Palestinienne » (CHALANDON, 2013, p.135), et Marwan la désigne de la même manière « la Palestinienne a regardé le Druze » (CHALANDON, 2013, p.136). Georges s'est constitué une idée de la mentalité des Libanais.

En désignant Iman par sa propre nationalité, elle est donc privée de son prénom qui est marqueur d'identité et de présence juridique devant la loi. La haine produit un mur qui se dresse entre l'être et son droit d'exister sous forme d'un prénom qui authentifie sa présence dans la société. Iman est donc réduite à l'anonymat et ce qui reste d'elle n'est qu'un renvoi à une terre colonisée, dépendante et terrorisée. Ainsi Iman est à l'image de sa patrie. Sa présence en tant qu'être humain devient inconsistante vu le mur-frontière que l'hostilité dresse entre l'homme et son existence, entre l'homme et son essence.

Dans une certaine mesure, nous pouvons dire que les Libanais ont leur propre *persona*, non seulement dans le sens théâtral du terme, mais aussi dans le sens de la psychologie analytique. En se basant sur les études de Carl Gustav Jung, Sylvie Ducretot dit que « La Persona représente les attitudes conscientes envers le monde existant. Elle articule et ordonne les « principes éthiques » que chaque culture, chaque époque déterminent comme base de conduite et de comportement. » (DUCRETOT, 2017, p.4)

D'emblée, émerge le dessein de l'écriture de la guerre civile au Liban : recomposer ce drame dans une facture tragique où le romancier n'hésite pas à utiliser les ressources du théâtre au sein de la narration. En effet, la structure du roman de Chalandon n'est pas traditionnelle : elle transporte le lecteur vers l'époque du théâtre classique. Quoique formé de vingt-quatre chapitres, il révèle des similitudes avec la tragédie classique en cinq actes : le premier présente l'histoire de Samuel et de Georges, le deuxième expose le projet de Georges consistant à monter la pièce d'*Antigone* à Beyrouth en pleine guerre, le troisième met en évidence le travail qu'a fait Georges pour réunir les acteurs de la pièce, et au quatrième acte, les protagonistes sont confrontés à l'évidence de leurs destins inévitables avant d'atteindre la fatalité au dernier acte. Le rapport d'intergénéricité, rapport entre narration et écriture théâtrale, est le signe d'une tension générique reflétant la tension qui déchire les Libanais. L'écriture romanesque vole en éclats tout comme l'identité des Libanais.

Dans sa quête, Georges rencontre également les Chiites. Il fait la connaissance de Nabil, Nimer, Hussein et de Khadijah. Bien que Marwan le druze n'aimât pas le Sud-Liban, il est parti avec Georges à Nabatieh, « le cœur du royaume chiite » comme la décrit le narrateur. La pause narrative décrit plutôt la mentalité de cette tranche sociale, plutôt que le milieu de vie qu'il a beaucoup aimé : les collines sèches, les oliviers, des pinèdes à perte de vue... Pour Marwan, le druze : « Nous étions encore au Liban, et encore un peu en Iran. Plus religieux que le mouvement Amal,

Amal islamique voulait instaurer une république des mollahs au pays du cèdre. » (CHALANDON, 2013, pp.163-164). Georges se trouve soumis à la même procédure, à chaque fois qu'il demande le consentement des différents chefs politiques et religieux au montage de la pièce *Antigone*. Il rencontre alors l'un des chefs dans une pièce où le décor se réduit à la phrase suivante : « au mur, avec une sourate encadrée d'or et une tapisserie de la Mecque, une photo du mausolée irakien de l'Imam Ali, à Nadjaf » (CHALANDON, 2013, p.167). Cette notice définissant la confession du chef imite la structure d'une didascalie qui a pour fonction d'informer le lecteur sur le bain culturel d'une communauté. Même au niveau des costumes, la description ressemble de par sa brièveté et sa concision à une didascalie : « Deux hommes barbus armés de fusils d'assaut. Longs kamis blancs, bonnets de pieux, visages sombres.» (CHALANDON, 2013, p.167)

Et pour mettre en relief le sommet de la tension, Chalandon procède de la même manière : il se déplace d'un genre littéraire à un autre et place le lecteur sur le terrain de la poésie : c'est un court-circuitage générique qui reflète la distance, la faille et la rupture que laisse la guerre libanaise. Aux mélanges romanesque et théâtral s'ajoute la poésie macabre qui annonce la mort comme frontière entre exister et disparaître. Ainsi, Joseph-Boutros récite le poème « Demain, dès l'aube » de Victor Hugo. Est-ce donc pour lui une prière ? Est-ce un appel divin qui bénit son projet tragique ? Nous repensons alors ce personnage qui dispose d'une culture poétique et qui est supposé être mû par une sensibilité au mal, mais qui finit par tuer ses confrères. A son tour, le narrateur finit par commenter poétiquement cet acte qu'il considère inconcevable : « Il a tiré sur la ville, sur le souffle du vent. Il a tiré sur les lueurs d'espoir, sur la tristesse des hommes. Il a tiré sur moi, sur nous tous. Il a tiré sur l'or du soir qui tombe, le bouquet de houx vert et les bruyères en fleur. » (CHALANDON, 2013, p.161) Ce parallélisme anaphorique met en valeur le crime et la sensibilité de Joseph-Boutros « Parce que le mélange du poétique et du théâtral ne se fige jamais sous les espèces d'un genre intermédiaire, mais se maintient toujours comme tentative, comme tentation, comme tension, la poésie exalte le théâtre dans le moment même où elle l'exhausse au-delà des limites du «drame». » (BOUCHARDON, 2005)

Le narrateur se voit doucement se noyer dans la guerre, et se sent alors déraciné : « Je fréquentais le métal, pas le cœur humain. » (CHALANDON, 2013, p.159) A force de fréquenter les composantes de la société libanaise et de découvrir leur mentalité, il se trouve lui-même dépaysé et étranger à lui-même :

*C'était effrayant. C'était bouleversant. [...] J'ai eu honte. Je pouvais rentrer demain, laisser tomber, revenir en paix, vite. [...] Alors j'ai eu peur, vraiment, pour la première fois depuis mon arrivée. Ni peur des hommes qui tuaient, ni peur de ceux qui mourraient. Peur de moi. (CHALANDON, 2013, p.160)*

Cet exemple témoigne de la désidentification du personnage et de la distance intérieure, mur qui sépare le « moi », une instance qui sent, et le « je », une instance parlante.

Sans l'accord du dignitaire de ce mouvement à Nabatieh, « les jeunes gens ne pouvaient rien entreprendre. » (CHALANDON, 2013, p.164) Malgré la peur qui envahit le narrateur à son arrivée à Nabatieh, il exprime à la fin de sa visite un ravissement démesuré : « C'était vertigineux. J'avais une nouvelle terre et une nouvelle famille. Jour après jour, des gens m'offraient un fragment de leur pays. » (CHALANDON, 2013, p.171) La fausse note entre la culture de l'hospitalité des Liba-



nais à l'égard des étrangers et la culture de l'hostilité entre confrères ne peut qu'être choquante. C'est un rapport chiasmique qui définit la mentalité des Libanais ; sur le plan générique, *Le Quatrième mur* est à l'image de ce mélange.

Les visites de Georges se sont clôturées après avoir trouvé Nakad, fils de Marwan le druze, pour jouer le rôle de Hémon. Une fois la première étape franchie, le narrateur arrive en premier au théâtre du cinéma Beaufort le 24 février 1982. Il nous fait voir de nouveau l'image de Beyrouth, ville ruinée : « A perte de vue, des immeubles gris détruits par la mitraille, des poubelles tordues, des collines de béton assaillies par les herbes » (CHALANDON, 2013, p.177)

Ainsi, Georges finit par former une équipe d'acteurs, toutes confessions associées, représentant les composantes de la société libanaise. L'approbation de leur chef respectif était certes une tâche difficile, mais pas autant que leur réunion sur le même plateau. Alors, à quoi sert le mélange confessionnel dans un même projet culturel ?

### **Effort de transcendance par l'art**

Réunir les Libanais sur la scène du théâtre a une valeur symbolique qui tient à abolir la distance culturelle et à définir l'identité d'une nation.

Avec l'arrivée des acteurs, auxquels s'ajoutent Ismène, l'Arménienne, et la Nourrice, la chaldéenne, commence une scène de thérapie collective. Comme par effet de contagion, chacun des personnages enlève son brassard : « Nous laissons leur guerre à la porte de notre théâtre ». Les pronoms possessifs mettent en valeur une confrontation entre « leur » et « notre », renvoyant aux chefs de la guerre d'une part et aux citoyens-acteurs, d'autre part. Il s'agit aussi d'une opposition entre l'espace externe et l'espace interne : le premier est celui de la haine et de la rue qui représente l'espace de la guerre et des hostilités, alors que le second est celui de la paix et de l'amour qui se manifestent sur l'espace du théâtre. Roland Barthes constate que « La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville [...] » (BARTHES, 1985, p.265) Si les habitants de la ville n'ont pas compris son langage et sa douleur, alors ils finissent par se réfugier dans l'espace du théâtre qui constitue un refuge, c'est un espace où l'art devient thérapie et où il conclut mieux un récit narratif que ne le fera l'étape de résolution d'un conflit. L'art-thérapie est catharsis et il ne tarde pas toutefois à devenir théâtrothérapie dans la mesure où les acteurs se débarrassent d'eux-mêmes et fuient la culture de la haine. Plutôt que d'être spectateurs de la guerre, ils deviennent acteurs et témoins de la paix. L'espace romanesque s'avère être l'espace du conflit. La représentation leur permet alors de dompter leur *hybris* :

*Pourquoi trouvons-nous de l'intérêt à représenter sur scène le meurtre et la folie, alors que, dans la vie réelle, nous jugeons et nous enfermons les meurtriers et les fous ? [...] C'est sans doute parce que nous ne supportons pas de nous trouver en face de véritable détresse, de véritable folie, de véritables éclats de violence. Nous avons donc inventé une forme supportable d'expression, le théâtre, dans laquelle le même processus, qui nous effraie normalement, nous donne maintenant du plaisir. Nous avons maîtrisé les liens, dompté les bêtes sauvages et nous nous sommes délivrés de notre faute. (MORENO, 1965, p.406)*

L'espace dramatique devient catalyseur de l'action, il permet de substituer, à la culture de la guerre, de la haine et du rejet de l'Autre, l'inclusion et l'amour. Moretti<sup>3</sup> affirme aussi que « ce qui se produit dépend étroitement de l'endroit où cela se passe » (MORETTI, 2000, p.83). Les personnages sont en manque d'espace où ils peuvent se défouler et se purifier. Dans un espace de guerre, dans quel coin serait-il possible de trouver la paix avec soi-même ? Le théâtre devient donc le lieu où la trêve règne, où les personnages trouveront leur place, leur espace, la possibilité de s'exprimer, de faire la paix avec eux-mêmes puis avec leurs confrères pour transcender l'angoisse et la peur de l'Autre qui est la peur de soi-même. Le théâtre serait l'espace où le personnage se connaît le mieux.

La culture de ces personnages ne cesse de monter à la surface à certains moments. A l'instar des personnages d'*Antigone*, la tension apparaît parfois comme modèle d'action. Hussein pense qu'Imane a outrepassé son rôle et Khadijah, « la vieille chiite », veut tout arrêter :

*Imane est seulement Antigone. Si elle est ici, c'est parce qu'elle s'est réfugiée dans le théâtre, pas parce qu'elle vit dans un camp de réfugiés. C'est pour ça que mes frères et moi sommes venus. Nous portons des masques de tragédie. Ils nous permettent d'être ensemble. Si nous les enlevons, nous remettons aussi nos brassards, et c'est la guerre. (CHALANDON, 2013, p.201)*

La difficulté de changer à jamais cette pensée se traduira par la suite par la difficulté de représenter *Antigone*, et ce, à cause de plusieurs obstacles. Le premier est celui de devoir expliquer aux différents personnages ce que c'est que d'être acteur : « En arrivant ici, nous avons enlevé nos brassards. Je propose d'oublier aussi nos religions, nos noms, nos camps. Nous sommes des acteurs. » (CHALANDON, 2013, p.192), puis ce qu'est un chœur : « Je suis le narrateur. Je présente les personnages, je raconte, j'anticipe. [...] Je suis le seul à briser le quatrième mur [...] Le seul à rompre l'illusion. Le spectateur me voit, l'acteur m'ignore. » (CHALANDON, 2013, p.219).

Comme tout processus thérapeutique, le blocage resurgit parce qu'il demande à être purifié. Les personnages affrontent leurs conflits comme pour s'en débarrasser. Ils vibrent de vie et sont à l'image des êtres de chair.

Le deuxième obstacle est celui de la guerre. Cette fois-ci, la guerre israélienne s'ajoute à la guerre civile. Le narrateur assiste alors aux bombardements israéliens de Beyrouth et est témoin des dégâts, des hurlements, des blessés et des victimes. Les représentations furent donc interrompues, et le théâtre ne pouvait plus être un refuge puisque la culture de la guerre prime sur celle de la paix. En effet, « la «culture de guerre» s'inscrirait dans une durée excédant le conflit, aussi bien en amont qu'en aval. Préexistante à la guerre, elle lui survivrait à travers les opérations de commémoration et au-delà, dans la récupération par les «idéologies»». (AUDOIN-ROUZEAU, 2002)

Le récit prend alors un autre sens qui jaillit d'une double interaction : d'une part de l'interaction entre l'auteur et le lecteur, et d'autre part de celle qui existe entre le lecteur et le texte. La guerre arrête d'être strictement interne et les événements se multiplient rapidement : la guerre éclate partout, le lecteur ressent son ardeur, les Israéliens envahissent le Liban, encerclent Tyr, Nabatieh,

---

3 Savant littéraire italien et Docteur en littérature moderne. Il s'intéresse à la géographie littéraire et à la littérature comparée.

Hasbaya et bombardent le camp de Rachidieh et l'aéroport de Beyrouth. Le théâtre cède la place au roman qui devient un répit. Le roman devient le lieu de la mémoire et des traumatismes dus à la guerre où se gravent les événements historiques : « Si la mémoire est ce en fonction de quoi se construit le présent et à partir de quoi se conçoit l'avenir, de par la représentation du temps dont elle fait son objet, elle comprend une dimension intrinsèquement narrative qui explique le rôle central joué par l'art du récit dans tout travail mémoriel. » (RICOEUR, 1986, p.186). L'histoire personnelle devient donc synonyme de l'Histoire collective. Les frontières temporelles s'élargissent davantage pour enrichir une culture historique et en garder des traces. L'impact de la culture ne se limitera donc pas à un simple savoir transmis par le texte littéraire, mais aussi et surtout à la constitution d'un patrimoine, d'un modèle culturel propre à une époque qu'il ne faut jamais oublier : « Le texte littéraire [est] comme un regard qui nous éclaire, fragmentairement, sur un modèle culturel. La multiplicité des regards nous permettra de cerner petit à petit les valeurs autour desquelles celui-ci s'ordonne ». (COLLÈS, 1994. p.20)

L'identité de cette société est déconstruite et perdue. Le peuple veut la paix mais manque de volonté. Or, la littérature, par souci de réalisme, explore tous les moyens possibles pour remédier au mal et remplir une fonction thérapeutique. Pour ce faire, le tragique s'avère incontournable.

À ces événements historiques s'ajoute tout d'abord la naissance du Hezbollah. La guerre prend une dimension internationale vu la présence de la Syrie et de l'Iran. Ensuite, s'ajoute l'assassinat de Bachir Gemayel, Président de la République Libanaise et chef des phalangistes ; les Israéliens ont envahi l'Ouest de Beyrouth. Les conséquences de cet assassinat étaient énormes : les Forces libanaises massacrent, aux camps de Sabra et Chatila le 17 septembre 1982, environ trois mille réfugiés palestiniens en moins de quarante-huit heures. (NAÏM, 2006) Le narrateur est témoin de ce massacre, il le transmet en historien. Cependant, devant la tragédie, l'objectivité ne trouve pas de place. Les descriptions de Georges sont tellement réalistes que le lecteur se met à vivre l'horreur de la guerre :

*Un vieillard sur le dos, criblé d'impacts les bras ouverts en grand. [...] Trois chevaux gris et cinq hommes, face contre terre. [...] Dans un angle de rue, une jambe artificielle, arrachée à un vieux prostré contre un rideau de fer [...] Un jeune à quelques pas, ventre gonflé, visage brûlé, de la merde séchée plein les jambes. Partout, des morts. Dans les maisons, dans les rues, les impasses, les terrasses... (CHALANDON, 2013, p.264)*

Le style saccadé donne un rythme tragique au récit dans la mesure où le lecteur, tout comme le narrateur, se sentent responsables de ce crime et ressentent la nécessité de se mobiliser : à la vue d'un bébé mort, torse nu, en couches déchirées, Georges affirme qu'il « voulait prendre l'enfant. Le porter. Le brandir dans le camp, le montrer à Beyrouth, le ramener à Paris, le hurler à la terre entière. » (CHALANDON, 2013, p.265)

Dans le cadre du mélange générique, le style et la syntaxe ancrent le roman de Chalandon dans ce que Dominique Viart appelle : la littérature déconcertante. Il s'agit de la littérature qui déstabilise, qui déplace les attentes et qui échappe au prêt-à-penser. Cette littérature dérange les consciences tant dans les genres et les registres variés que la syntaxe et le lexique : elle confronte le lecteur à la laideur du monde et à la violence du vécu. L'expérience de la transcendance n'empêche pas le retour des obstacles, en attendant que la purification totale se manifeste ; ainsi, se réalise le dépas-

sement des conflits. Pour Maslow, la transcendance fait référence « aux niveaux les plus élevés et les plus inclusifs ou holistiques de la conscience humaine, se comportant et se rapportant, comme des fins plutôt que comme des moyens, à soi-même, aux autres, aux êtres humains en général, aux autres espèces, à la nature et au cosmos. » (« La transcendance de soi », 2020) La littérature dispose donc d'un ensemble de signes qui éveillent l'homme sur la nécessité d'un franchissement lui permettant de dépasser ses crises en se dépassant.

La mort d'Imane durant ces événements affecte énormément le narrateur qui se sent dans l'impasse. Traumatisé, il rentre en France. Il est hors de lui-même, loin de sa famille, il a une difficulté à mener une vie normale, et il cherche tous les jours le Liban dans *Libération et Le Monde*. Le premier décembre 1982, Georges apprend le retrait des Israéliens du Chouf et la confrontation entre chrétiens et druzes. Georges apprend aussi que Nakad a été tué. Il n'arrive pas à oublier le Liban ni la guerre. Son cœur est toujours au Liban : « Les misères de la paix me dégoûtaient » ((CHALANDON, 2013, p.297) Il revient alors au Liban et comprend que Nakad a été tué par des chrétiens dont Joseph-Boutros. Nous apprenons alors la culture de la vengeance. Marwan veut venger son fils, il bat alors Charbel, le frère de Joseph-Boutros et convainc Georges de le tuer en lui donnant un colt. Ce dernier devient acteur de la guerre :

*Le Druze me proposait brusquement de prendre ma part de guerre. De refermer la porte derrière moi pour toujours. [...] J'ai visé la tête. J'ai appuyé lentement. Le coup est parti avec violence. Il m'a surpris. [...] Je venais de tuer un assassin. J'étais un assassin. J'avais rejoint la guerre. ((CHALANDON, 2013, p.200)*

A la fin du roman, le lecteur apprend la mort de Marwan et de Georges. Georges, qui recherchait la paix, fut tué. Pour rétablir la paix, Chalandon tua son double qui le hantait. En parlant du réalisme contemporain, Anne Cousseau affirme qu'« il ne s'agit pas en effet de se limiter à un simple effet de réel, mais plutôt de souligner, par des procédés de déformation ou d'amplification, le non-sens, l'aberration ou « l'insupportabilité » du monde ainsi représenté, ce qui entraîne alors chez le personnage une attitude de déprise du réel » (COUSSEAU, 2004). Ainsi, Chalandon ne vise pas un réalisme d'ordre général, mais plutôt un mal-être incarné par la « non-culture ». Le chœur clôture la pièce en parlant de la mort de Georges : « La mort l'a pris comme ça. Une kippa sur la tête et une clef dans la main » ((CHALANDON, 2013, p.326). Georges est mort en tenant la clef du portail de la paix qui se cogne au quatrième mur. De Georges, que peut rester sinon la conception artistique et esthétique de la paix ? Sinon le projet culturel de réunir les Libanais comme des frères autour d'une cause commune ? La théâtre-thérapie est un théâtre-théra/paix.

## Conclusion

Au terme de cette étude, nous pouvons dire que la force du récit, du style et des mots devient salvatrice non seulement du narrateur, mais aussi du lecteur contemporain qui porte un regard critique sur l'œuvre et qui saisit les valeurs au-delà du mal. En tuant l'Autre, Georges a tué la guerre et a visé le lecteur ; c'est une façon de le secouer, de lui dire que la paix est toujours le refuge des hommes. L'histoire individuelle devient donc l'Histoire collective sur laquelle se fonde le présent. La mort est le seul moyen permettant aux individus de se réunir. Le quatrième mur qui pourrait se briser est celui des confessions et des partis politiques. Même si l'initiateur de la paix est mort,

faire la paix ne dépend pas du sort d'un seul individu, mais de la volonté collective consistant à en installer le germe dans les cœurs et dans les consciences des individus. Chalandon, et au travers de la mort de Georges, communique le message de dépasser l'individu et de traverser l'individualité qui sépare l'homme de la collectivité. Son récit invite à aller au-delà des genres littéraires et à les considérer dans un rapport de complémentarité : c'est cette culture de la continuité des belles œuvres en gestation qui fait que la collectivité puisse fonder une patrie.

## Bibliographie

### Œuvre

- CHALANDON, Sorj, *Le Quatrième mur*, Grasset, 2013

### Ouvrages

- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, *Historiographie et histoire culturelle du Premier Conflit mondial. Une nouvelle approche par la culture de guerre ?*, Jules Maurin, Jean-Charles Jauffret (éd.), La Grande Guerre 1914-1918, 80 ans d'historiographie et de représentations (colloque international- Montpellier 20-21 novembre 1998), Montpellier, Université Paul Valéry - Montpellier III (E.S.I.D.), 2002, pp 323-337.
- BARTHES, Roland (1985), *Sémiologie et urbanisme. L'Aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil.
- BOUCHARDON, Marianne, (2005). Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours. *L'information littéraire*, vol. 57(4), pp. 38-43.
- COLLES, Luc (1994), *Littérature comparée et reconnaissance interculturelle : pistes de lecture pour les classes à plus ou moins forte présence d'adolescents issus de l'immigration*, De Boeck.
- COUSSEAU, Anne (2004), *Le roman français au tournant du XXIe siècle, chap. « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque »*, Open éditions, pp. 359-370.
- DUCRETOT, Sylvie (2017), *Le processus d'individuation de C.G. Jung*, disponible sur: [https://www.psychanalyse.com/pdf/JUNG\\_LE\\_PROCESSUS\\_D\\_INDIVIDUATION\\_CHEZ\\_C\\_G\\_JUNG\\_20\\_PAGES\\_2.5\\_MO.pdf](https://www.psychanalyse.com/pdf/JUNG_LE_PROCESSUS_D_INDIVIDUATION_CHEZ_C_G_JUNG_20_PAGES_2.5_MO.pdf), consulté le 13/9/2020
- FONTANIER, Pierre (1821), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- LENNE Lise (2007), « *Le Poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène* », *Agôn*, Dossiers, n°0 : En quête du sujet.
- MORENO Jacob-Levy (1965), *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Collection « Quadrige Grands Textes », PUF, Paris.
- MORETTI, Franco (2000), *Atlas du roman européen (1800-1900)*, Paris, Éditions du Seuil.
- NAÏM, Mona (2006), *La Tragédie des Gemayel*, disponible sur : [https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2006/12/01/la-tragedie-des-gemayel\\_840883\\_3208.html](https://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2006/12/01/la-tragedie-des-gemayel_840883_3208.html), consulté le 08 octobre 2020.
- RICŒUR, Paul (1986), « *Qu'est-ce qu'un texte ?* » *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*

//. Paris: Seuil, 15, p.156.

- SEOUD, Amor (1997) *Pour une didactique de la littérature*, Paris, Didier.
- TAMRAZ, Nayla (2014), « Le Roman Contemporain Libanais et la Guerre : Récit, Histoire, Mémoire », in *Contemporary French and Francophone Studies*, pp.462-469.

## Sitographie

- *La transcendance de soi, la valeur d'aller au-delà de son propre moi*, dernière mise à jour le 04 juillet 2020, disponible sur : <https://nospensees.fr/la-transcendance-de-soi-la-valeur-daller-au-dela-de-son-propre-moi/>, consulté le 10 octobre 2020.

# *SIXIÈME AXE*

---

*MÉDIAS, SOCIÉTÉ ET CULTURE*





# Changement de paradigme de la culture à l'ère post-moderne

**Tasnîm Tirkawi**

Université de Montréal – Canada

## Résumé

Les difficultés de conceptualisation de la notion de culture sont liées à la grande diversité de facteurs et d'enjeux que celle-ci implique, qu'ils soient éthiques, esthétiques ou sociaux. Nous retiendrons toutefois la définition de Hannah Arendt du « mode de relation de l'homme avec les choses du monde », tout en questionnant la valeur de transcendance que la philosophe politique attribue à l'art. En effet, le système économique néolibéral a transformé le mode de création de la culture ainsi que notre rapport aux œuvres. Ces changements qui tendent à faire entrer les objets culturels et artistiques dans un ordre utilitaire ont rendu par ailleurs désuète la notion de sacré traditionnellement associée au beau. Comment l'art et la culture en sont-ils ainsi arrivés à délaisser leur valeur transcendantale pour répondre aux nouvelles problématiques de la société post-moderne ? Tout d'abord, nous observerons le déplacement du signifiant et du signifié de l'art vers le politique, à travers les exemples d'œuvres des années 1960, l'une française, mise en place par le collectif GRAV, et l'autre américaine, conçue par l'artiste Duane Hanson. L'analyse de ces productions artistiques permettra de comprendre le basculement de l'essence transcendantale de l'art vers son immanence assumée, à une époque de transformations économiques et politiques importantes. Ensuite, nous nous intéresserons aux théories et aux enjeux provoqués par les technologies de la communication totale. Dès lors que la culture est phagocytée par la dynamique numérique, elle ne peut plus prendre une position politique qu'en son sein. Nous analyserons enfin une production visuelle de science-fiction, *Black Mirror*, qui propose une réflexion critique sur les enjeux présents et à venir de la société technologique contemporaine. Au moyen de ces études de cas, il s'agira de comprendre comment la culture des dernières décennies a tracé une voie de réflexion nouvelle, permettant une prise de position face à des enjeux sociétaux inédits, ainsi qu'une interpellation directe du public.

**Mots-clés :** culture, art contemporain, Hannah Arendt, numérique, changement de paradigme, GRAV, Hanson, *Black Mirror*, réseaux sociaux, transcendance, immanence.

## Abstract

The notion of culture raises difficulties of conceptualization that are linked to the vast diversity of aspects and issues that it encompasses, whether they be ethical, aesthetic, or social in nature. In the present article, we will follow Hannah Arendt's definition of culture as a way of liking human beings with the things of the world, while questioning the transcendental value that she attributes to art. Indeed, the neoliberal economic system has transformed the cultural way of creating, as well as our relation to works of art. These changes that tend to classify cultural objects within a utilitarian order, have furthermore rendered the notion of sacrality, traditionally associated

with beauty, obsolete. How have art and culture come to abandon their transcendental value to respond to the new problematics posed by postmodern society? In order to answer, we will first observe the shift of the signifier and the signified through the example of two works of art from the 1960s - one from the French collective GRAV, and the other from American artist Duane Hanson. The analysis of these artistic productions will allow us to understand the shift from the transcendental essence of art to its immanent manifestation, in a time of profound economic and political transformations. We will then focus on theories and issues caused by ICT (Information and communications technology). As soon as culture is assimilated by digital technology, any political statement it makes is confined within the boundaries of this technology. The present article concludes its analysis with the case study of the science-fiction TV show *Black Mirror*, which offers critical consideration of present and future issues and problems raised by our contemporary technological society. Through this and the previous examples, I will attempt to understand how culture in the last decades has developed a new kind of reflection which allows it to take a stance regarding novel forms of social issues, while directly addressing its audience.

**Keywords:** culture, contemporary art, Hannah Arendt, digital technologies, paradigm shift, GRAV, Hanson, *Black Mirror*, social media, transcendence, immanence.

## ملخص

إن الصعوبة في تصور مفهوم الثقافة متعلقة بتعدد العوامل المتباينة، سواء أكانت أخلاقية أم جمالية أم مجتمعية. سنختار تعريف حنة أرنت القائل بأن الثقافة « طريقة تعامل الإنسان مع ما يتعلق بأشياء العالم»، مع إعادة التحقيق في قيمة التعالي التي تنسبها الفلسفة السياسية إلى الفن. في الواقع، لقد غير نظام اقتصاد الليبرالية الجديدة نمط خلق الثقافة وكذلك علاقتنا بالأعمال الفنية. هذه التغيرات التي تميل إلى إدخال الأمور الثقافية والفنية في النظام النفعي جعلت من جهة أخرى مفهوم المقدس المرتبط تقليدياً بالجمال بالياً. كيف تخلى الفن والثقافة عن قيمتهما الفائقة للرد على القضايا الجديدة لمجتمع ما بعد الحداثة؟ بادئ ذي بدء، سنلاحظ إزاحة الدال والمدلول من الفن إلى السياسي، من خلال أمثلة مستقاة من أعمال الستينيات، أحدها فرنسي، قامت بإنشائه مجموعة GRAV (مجموعة أبحاث الفنون البصرية)، والآخر أمريكي، صممه الفنان دوان هانسون. سيسمح لنا تحليل هذه المنتجات الفنية فهم التحول من الجوهر المتعالي للفن إلى جوهره المفترض، في وقت يشهد تحولات اقتصادية وسياسية مهمة. بعد ذلك، سنركز على النظريات والقضايا التي تثيرها تقنيات الاتصال الشاملة. مذ أبيدت الثقافة بالديناميكيات الرقمية، لا يمكنها اتخاذ موقف سياسي إلا من داخلها. في النهاية، سنقوم بتحليل مسلسل الخيال العلمي، المرأة السوداء، الذي يقدم انعكاساً نقدياً للتحديات الحالية والمستقبلية للمجتمع التكنولوجي المعاصر. من خلال دراسات هذه الحالة، سيتم فهم كيفية تتبع ثقافة العقود الماضية لخط فكري جديد، مما يسمح باتخاذ موقف في مواجهة القضايا المجتمعية غير المسبوقة، فضلاً عن وضع تحديات مباشرة أمام الجمهور.

**كلمات مفتاحية:** ثقافة، فن معاصر، حنة أرنت، رقمية؛ نقلة نوعية، GRAV (مجموعة أبحاث الفنون البصرية)، هانسون، المرأة السوداء، الشبكات الاجتماعية، التعالي، التأصل.

## Introduction

Le terme de culture dérive étymologiquement du latin *cultura*, qui correspondait dans la société romaine aux actions de cultiver, de soigner, ou encore de préserver. Se déplaçant au domaine de l'esprit et de la beauté, la culture ne renvoie donc pas à ces objets, mais selon l'analyse de la politologue et philosophe allemande Hannah Arendt, elle constitue « le mode de relation de l'homme avec les choses du monde » qui sont les moins utiles (Arendt, 2013, p. 273). Ainsi, les inévitables déplacements épistémologiques, le contexte historique et socio-économique, le rôle de la technologie, ou encore l'appréhension de la tradition doivent être pris en compte pour comprendre la complexité de la relation que forme la culture avec la société. L'avènement de la société de masse présente en ce sens des défis spécifiques contre lesquels Arendt nous met en garde. En effet, selon elle, l'industrie des loisirs qui cherche à fournir des objets de consommation tend à s'emparer des objets culturels et artistiques pour les faire rentrer dans une logique utilitariste de la fonction, celle de répondre au besoin de divertissement de la société.

Par ailleurs, l'avènement des technologies de l'information et de l'ère numérique a mené à une évolution culturelle rapide; entre les individus et les choses du monde, le médium technologique est inévitable. Il est donc nécessaire de repenser l'art et la culture au prisme de ces nouvelles modalités. L'article qui suit part de la question suivante : en quoi l'art et la culture ont-ils abandonné toute valeur transcendante pour répondre aux nouvelles problématiques de la société post-moderne ? Dans un premier temps, l'étude présentera le déplacement à la fois du signifiant et du signifié de l'art vers le domaine du politique. Pour cela, deux œuvres artistiques des années 1960, l'une européenne (*Labyrinthe*) et l'autre américaine (*Supermarket Lady*), seront convoquées. Dans un deuxième temps, on mettra en lumière des axes de transformation de la culture à l'ère du virtuel, c'est-à-dire de notre mode de relation au monde désormais *hyperréaliste*. Enfin, sera évoquée une forme de subversion du modèle néolibéral par la culture, qui ne peut avoir lieu qu'à l'intérieur du système. On se concentrera pour cela sur un épisode tiré de la série télévisuelle *Black Mirror*, représentatif de ce nouveau mode de relation ambiguë entre l'objet culturel et la société dont il est issu.

### 1. L'art et le politique : l'impératif de résistance au présent

Hannah Arendt définit l'œuvre d'art comme un objet culturel, fabriqué par l'homme, qui n'a pas d'utilité pragmatique et qui se distingue par sa durabilité, voire son immortalité (Arendt, 1961, p.187). Selon ces termes, il s'agit donc d'un objet qui n'entre pas dans le circuit de consommation puisque sa seule fonction réside dans le fait d'*apparaître* : l'objet d'art reflète un message transcendantal dans un monde où la culture est de l'ordre de la phénoménologie. Toutefois, cette définition de la nature et de l'essence de l'art chez Arendt semble a priori condamner l'art contemporain. En effet, la pratique de l'éphémère constitue l'une des caractéristiques de cet art, ce qui va à l'encontre de l'idée de permanence, voire d'immuabilité, de l'œuvre défendue par la philosophe. L'art contemporain élève également au rang de sujets d'œuvre d'art des objets triviaux; il prend ainsi position contre la conception de l'œuvre inspirée par une réalité quasi surnaturelle. Pour ces raisons notamment, la vision traditionnelle de l'art transcendantal présentée par Arendt exige *de facto* d'être repensée à l'ère de la postmodernité.

À partir de deux exemples des années 1960, le « Labyrinthe » du Groupe de Recherche d'Art Visuel

à Paris, et la sculpture hyperréaliste de Duane Hanson aux États-Unis, nous allons montrer en quoi les œuvres contemporaines relèvent bien du domaine artistique, dans la mesure où l'art a subi un déplacement du signifiant, mais également du signifié : de la transcendance vers l'immanence, la culture transmet désormais un message politique. Ce déplacement de la nature de l'art n'est cependant pas totalement opposé à la théorie d'Arendt. En effet, selon elle, « la culture indique que l'art et la politique, nonobstant leurs conflits et leurs tensions, sont liés, et même en mutuelle dépendance » (Arendt, 2013, p. 279), car tous deux sont de l'ordre du domaine public. Dans la *Condition de l'homme moderne*, la philosophe réfléchit sur la notion de démocratie et nous propose une vision où l'action du citoyen est au cœur de sa vision idéale d'une liberté inhérente au domaine politique. Pour cela, Arendt détermine le besoin d'un espace public permettant aux citoyens de débattre et de rentrer en communication entre eux, c'est-à-dire que la pluralité de perspectives individuelles permet l'existence d'une collectivité. De cette façon, la liberté apparaît dans la réalité par expérimentation, avant de pouvoir être vécue dans l'intériorité de l'individu.

*La culture et la politique s'entr'appartiennent alors, parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère publique et le monde commun, et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir et les choses qui y doivent apparaître.*  
(Arendt, 2013, p. 285)

Cependant, par l'avènement de l'idéologie capitaliste qui s'est implantée à l'échelle mondiale, l'attitude consumériste de la société encourage la satisfaction de l'instinct possessif de l'être humain, tandis que les œuvres artistiques doivent être protégées de ce rapport pour exister dans le temps. Dans le contexte d'une idéologie aussi influente, l'art n'a d'autre choix que de se séparer de sa valeur sacrée initiale. Ce manque de finalité a notamment été réclamé par la doctrine de « l'art pour l'art » au XIX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi conçu, l'art est appelé à endosser une fonction de résistance puisqu'il partage un lieu d'existence avec le politique, c'est-à-dire la sphère publique. Il s'agit alors de s'attaquer au mode de relation des individus au monde face au système politique dominant. Le jugement et la présence d'un public permettent à ce type d'art d'expérimenter des voies de liberté et donc nécessairement de se politiser.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) illustre ce déplacement du signifiant par des œuvres créées selon des dispositifs d'interaction et un temps éphémère, et du signifié de l'art à travers une volonté de transmettre un message politique. Entre 1960 et 1968, le GRAV a présenté différents projets artistiques mis en place par Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral. Ces artistes ont notamment publié un manifeste expliquant leur volonté de sortir l'art de l'institutionnalisation des musées en l'important dans la rue : contre l'attitude contemplative ou passive ainsi que le conformisme des institutions, une participation active de la part du public est demandée. De cette façon, les auteurs attribuent une fonction politique et sociale à l'art dans le sens arendtien où « la raison d'être de la politique est la liberté, et son champ d'expérience est l'action » (Arendt, 1972, p. 190). Notons que les pratiques du GRAV se situent au début des années 1960, ce qui permet de les lier au mouvement de mai 1968 en France.

De façon plus précise, nous prendrons comme cas d'étude l'œuvre du *Labyrinthe*, présentée lors de la Troisième Biennale de Paris en 1963. Ce projet artistique constitue une entreprise de démyst-

tification des normes qui se traduit par des moyens de stimulation du spectateur·trice : sont mises en place des expériences corporelles, perceptives et participatives qui rendent réelles l'expérimentation cognitive et l'instabilité du corps. Il s'agit pour les artistes de dénoncer l'apathie sociale à travers la participation des individus à l'œuvre; l'art ne renvoie plus à une réalité transcendante, mais demande au spectateur une conscience plus aigüe du monde immanent qui l'entoure. Le GRAV offre ainsi une dimension ludico-révolutionnaire où l'œuvre d'art est le véhicule d'une prise de conscience des structures de pouvoirs autoritaires, une volonté d'émancipation et une injonction à une démocratie participative. Influencé par les thèses situationnistes<sup>1</sup>, le GRAV promeut un espace d'échange entre les individus en leur offrant l'occasion d'intervenir dans un temps commun. Le concept d'Arendt « être libre et agir ne font qu'un » (Arendt, 2013, p. 198) est mis ici en œuvre par ce collectif, comme principe de création qui permet un renouveau de la liberté. L'art se trouve ainsi transformé dans son essence même puisque la notion d'intemporalité disparaît au profit de l'éphémère selon une volonté de sortir de la logique consumériste et de la sclérose sociale. En cherchant à activer les zones de responsabilité du spectateur·trice, ces pratiques artistiques tentent de se fusionner à la vie selon ses exigences contemporaines.

Ces œuvres s'inscrivent ainsi dans un mouvement prérévolutionnaire qui a pour mot d'ordre d'ébranler la torpeur politico-sociale pour sortir de ses carcans. Le mouvement de mai 1968, déclenché par les étudiants de la Sorbonne à Paris, contribue à cette injonction et lance un appel à occuper la rue afin de créer un changement par une révolution de l'émancipation. Toutefois, selon les philosophes Alain Renaut et Luc Ferry (2008), les conséquences de cet événement restent ambivalentes puisqu'en voulant se libérer de toute autorité, le mouvement est paradoxalement en phase avec la société libérale où l'individualisme hédoniste, le sujet de la jouissance, triomphe. Cette analyse fait écho à celle d'Arendt selon laquelle le système capitaliste a pour effet « la poursuite universelle du bonheur et le malheur généralisé dans notre société » (Arendt, 1961, p. 150) et où l'économie occidentale est celle du gaspillage.

Certains artistes se donnent alors pour rôle de rendre visible cette réalité sous-jacente dans un travail de démythification des discours issus des mass-médias. Leurs œuvres dénoncent le mode de vie idéalisé que prône l'idéologie capitaliste, devenant une nouvelle forme de résistance de l'art contre l'économie consumériste. L'artiste américain Duane Hanson (1925-1996) est notamment connu pour ses dénonciations du « rêve américain », qui assimile la question de la consommation abondante au bonheur. À travers une pratique artistique qui subvertit l'usage traditionnel de l'imitation dans l'art, qui trouve son origine chez le peintre Zeuxis<sup>2</sup>, Hanson crée, entre autres sujets engagés, des archétypes génériques situés dans des non-situations de la société américaine. Ce rapport au réel dérangeant invite ainsi les visiteurs·euses à la critique dans le cadre du musée.

---

1 Le mouvement de l'Internationale Situationniste (1957-1972) est à l'origine créé par un groupe d'artistes et d'écrivains, le noyau se formant autour de Guy Debord, avec le projet de créer des situations où peut avoir lieu un rapport ludique, créatif et poétique au réel, tout en ayant un aspect politique par une critique importante de la société consumériste dans ses transformations sur le mode de vie quotidien et le mode de pensée des individus. À ce sujet, voir Anna Trespeuch-Berthelot, *L'Internationale situationniste. De l'histoire au mythe* (1948-2013), PUF, 2015. Les situationnistes vont toutefois critiquer les œuvres du GRAV, leur reprochant de guider le spectateur (tandis qu'ils prônent la libre action) qui devient lui-même un élément de l'œuvre d'art.

2 Plinie l'Ancien raconte que le peintre de l'Antiquité grecque, Zeuxis, avait peint des raisins si semblables à la réalité que des oiseaux sont venus picorer le tableau. Cet épisode marque la conception de la peinture comme imitation du monde. *Histoire Naturelle*, Folio, 1999, pp. 351-52.

La célèbre sculpture hyperréaliste *Supermarket Lady* de 1969 est un exemple paradigmatique de la société de surconsommation à travers la représentation d'une femme américaine, mûre et en surpoids, poussant un chariot de supermarché débordant d'articles alimentaires. Une des forces de l'œuvre tient dans le regard de la femme qui est vacant, révélant un vide intérieur; l'abondance matérielle non seulement ne garantit pas le bonheur, mais peut affecter de façon néfaste l'individu.

Par un procédé d'imitation de la réalité quotidienne, Hanson tente de heurter le public afin qu'il prenne conscience des dérèglements de sa société, de l'illusion des objets d'épanouissement et du désœuvrement profond d'une classe de la population. L'œuvre s'inscrit dans le contexte particulier des États-Unis de la consommation de masse qui bouleverse la société et s'engage par une critique politico-sociale dans une résistance à un mode de vie dangereux.

En déjouant les artifices des messages de propagande, Hanson et les artistes du GRAV ne cherchent pas à transcender la réalité, mais à en offrir une représentation dénudée. L'immanence est chez eux garantie d'authenticité. En effet, selon Arendt, l'apparence est apparition et accès à l'Être seulement lorsqu'elle est expérience partagée avec autrui, c'est-à-dire authentifiée par la présence d'un public, partagée par une collectivité. En ce sens, la philosophe affirme que « notre sens du réel dépend entièrement de l'apparence, et donc de l'existence d'un domaine public » (Arendt, 1961, p. 62). Pour déconcerter les voies illusoire de la réussite individuelle et les représentations artificielles de la réalité (par la publicité, le cinéma, etc.), l'art et la culture donnent à voir les transformations négatives des rapports entre le social et les objets culturels ou le monde. La participation et le support d'un public sont ici nécessaires afin que cette représentation entre dans l'ordre de la vérité, c'est-à-dire du communément admis. Néanmoins, la distance oppositionnelle entre la fiction idéologique et la réalité vécue se trouve abolie à l'ère consécutive du virtuel.

## **2. La société du spectacle à l'ère de l'hyperréalisme : la question du futur**

En 1967, Guy Debord publie *La Société du spectacle*, qui critique la société consumériste selon les thèses soutenues par l'Internationale Situationniste dont il est l'un des protagonistes. L'auteur dénonce le fétichisme de la marchandise par lequel la valeur d'échange a désormais supplanté la valeur d'usage, mais qui a également un impact important dans les rapports sociaux qui sont dès lors médiatisés par le besoin de consommation et ses représentations (publicité, télévision, etc.); il s'agit du spectacle débordant. L'aliénation créée par le spectacle est alors présentée au sein d'un nouveau paradigme social qui affecte le réel dans lequel la vie ne s'affirme plus que sous le joug d'une apparence artificielle et trompeuse où l'interférence d'images expose incessamment un besoin de consommer : « la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l'essence et le soutien de la société existante » (Debord, 2016, p. 19). Le spectacle est alors à l'origine de trois phénomènes selon l'auteur. Tout d'abord, il produit une propagande en sous-entendant que seul le système capitaliste est possible. Ensuite, les images renvoyées détournent les désirs humains vers un besoin artificiel de consommation. Enfin, le divertissement par les images spectaculaires offre une vie par procuration pour cacher la réalité misérable des individus pris dans le système.

Depuis la révolution industrielle de l'Occident puis l'ère de la reproductibilité technique, le rapport à la réalité est en effet continuellement affecté par les nouveaux médiums. Selon Jean Baudrillard, le spectacle, qui sous-tend des formes d'aliénation et de répression proches d'une société

de contrôle, n'est plus d'actualité dans la mesure où il s'est déplacé dans l'environnemental par l'omniprésence de *simulacres* puis des nouvelles technologies de l'information et de la communication<sup>3</sup> (Baudrillard, 2016). Ce qui est important de noter ici, c'est que l'ère du numérique et du capitalisme tardif (Jameson, 2007), pour reprendre les termes de Fredric Jameson, produit la disparition de l'écart entre l'imaginaire et le réel. La confusion entre medium et message est totale et « l'événement est filtré par le medium » (Baudrillard, 1981, p. 54). Il est aisé de penser à de nombreux exemples tels que la télé réalité ou encore les réseaux sociaux. Sans cet écart ontologique de la relation de cause à effet - désormais, les individus sont à la fois producteurs et récepteurs, on ne peut plus distinguer le passif de l'actif - une implosion du sens a lieu, symptôme d'une société qui fonctionne désormais par la simulation. Sous le terme d'*hyperréalité* (qui se distingue de l'*hyperréalisme* tel que représenté chez Duane Hanson), le philosophe français explique que la réalité ne s'appréhende non plus dans une représentation spectaculaire – car le modèle n'est plus un objet, chaque individu contribuant au modèle – mais, « toute la réalité quotidienne, politique, sociale, historique, économique, etc., a d'ores et déjà incorporé la simulation simulatrice de l'*hyperréalisme* : nous vivons partout déjà dans l'hallucination "esthétique" de la réalité. » (Baudrillard, 2016, p. 121). Dans ce paradigme de simulation constante, de la disparition de la contradiction entre l'imaginaire et la réalité, et de la reproduction, Baudrillard affirme qu'a lieu « l'effondrement de la réalité dans l'*hyperréalité* » (2016, p. 118) en raison de la reproduction de medium en medium du réel qui est aujourd'hui perçu avec la fascination de l'objet perdu.

La culture, l'art et l'imagination se trouvent inévitablement transformés par cette évolution de la nature du rapport à la réalité. Toutes les formes traditionnelles de création sont à réinventer. Définir une esthétique du virtuel est encore l'enjeu de débats car il s'agit d'un saut plus radical face à la tradition. Juremir Machado Da Silva présente le règne de l'imagination des technologies de pointe sous le terme de « technologies de l'imaginaire » (Da Silva, 2008). Ces dernières se distinguent des technologies de contrôle dans la mesure où elles constituent l'apogée de l'hédonisme immédiat, celui d'un plaisir instantané qu'offre le monde du virtuel. Les « technologies de l'imaginaire » agissent ainsi selon une approche subjective en demandant une participation volontaire au système dominant et cela au moyen de l'attraction, par le plaisir et l'esthétique. Les technologies cybernétiques sont pour cette raison qualifiées de technologies de séduction. Ces nouveaux modes de relation se situent en effet entre la domination et l'émancipation dont l'auteur fait la liste des différents oxymores qui tentent de les appréhender dans leur paradoxe inhérent : « autonomie dépendante » (Morin), « hétéronomie (Maffesoli) », « servitude volontaire (adhésion/répulsion) » (Da Silva, 2008, p. 88). Par ce règne des apparences qui a pris la place du sens, c'est bien la notion de séduction qui domine.

De plus, la dynamique provoquée par le numérique se démarque de la société du spectacle dans la mesure où les images présentées ne sont plus une représentation artificielle et intéressée de la réalité, mais « des simulations numériques de réalités nouvelles » (Forest, 1998, p. 169). Or, selon Baudrillard, « il n'y a de réel et d'imaginaire qu'à une certaine distance. Qu'en est-il lorsque cette distance, y compris celle entre le réel et l'imaginaire, tend à s'abolir, à se résorber au seul profit du modèle ? » (Baudrillard, 1981, p. 180). Les créations artistiques et culturelles se trouvent dé-

---

3 « De l'injonction, on passe à la disjonction par le code, de l'ultimatum, on passe à la sollicitation, de la passivité requise, on passe à des modèles construits d'emblée sur la "réponse active" du sujet, sur son implication, sa participation "ludique", etc. vers un modèle environnemental total fait de réponses spontanées incessantes, de joyeux feed-back de contacts irradiés. » (Baudrillard, 2016, pp. 116-117)

sormais dans une immanence totale qui, par rapport au choix de l'art politique des années 1960, s'accomplit – en raison de l'envahissement des technologies et de la mondialisation sur le mode de pensée et d'imagination – dans l'hyperréalité, « cette contradiction du réel et de l'imaginaire y est effacée » (Baudrillard, 1981, p. 118). Toute notion de transcendance dans les créations culturelles et artistiques est alors rendue impossible en raison de cette immanence où, d'une part, la distance critique n'est plus et, d'autre part, l'image de la réalité efface toute forme de réel. Baudrillard n'hésite pas à affirmer que « l'art est partout, puisque l'artifice est au cœur de la réalité. Ainsi l'art est mort, puisque non seulement sa transcendance critique est morte, mais puisque la réalité elle-même, tout entière imprégnée par une esthétique qui tient à sa structuralité même, s'est confondue avec sa propre image. » (Baudrillard, 2016, p. 124) L'esthétique et la séduction comme modes de relation définissent désormais le paradigme culturel de l'ère postmoderne.

La question de l'immanence à l'ère de la communication totale touche directement l'avenir de l'humanité dans la mesure où la capacité de la pensée humaine à se projeter dans le futur est dépendante des transformations du monde. Cela signifie que, par exemple, la science-fiction traditionnelle, tout comme l'utopie, ne peuvent désormais plus exister car ils se construisaient sur la base d'un monde en expansion – à l'origine, la conquête de l'Amérique jusqu'à celle de l'espace – où l'imaginaire pouvait conquérir des futurs possibles et des lieux inconnus. Le fait que notre monde soit surdéterminé par des cartes géographiques et surinformé par les données disponibles sur Internet engendre des conséquences au niveau de l'imagination humaine et créatrice, se répercutant notamment au niveau de la science-fiction; il n'y a plus de place réelle pour les possibles de l'inconnu, et le genre doit donc se réinventer sous une nouvelle forme puisque le futur est déjà conquis par les avancées technologiques.

Or celles-ci ne sont pas garantes de progrès, et elles peuvent même contribuer à un appauvrissement de la culture et des valeurs humanistes, tel que souligné notamment par l'école de Francfort. Néanmoins, Yves Citton recommande de ne pas sombrer dans une paralysie de la peur ou du principe de précaution. Pour contrer cette menace du technologique, mais aussi de l'économie de la connaissance – qui est une forme de capitalisme cognitif selon Toni Negri (Citton, 2010, p. 19) et qui implique également un imaginaire basé sur la logique déshumanisante de l'ère industrielle – le penseur prône la « culture de l'interprétation » (2010, p. 62) qui permet d'envisager, mais surtout de transformer, l'avenir à partir d'une subjectivité, par opposition à des principes abstraits de profits économiques.

La nécessité de réintégrer les humanités en tant que force complémentaire au modèle scientifique, qui domine encore dans la construction collective du monde (Citton, 2010, p. 143), est d'autant plus pertinente que l'avancée presque autonome des technologies ne permet pas de présenter des analyses exactes sur l'évolution du monde. Les disciplines littéraires, philosophiques, des sciences sociales, et des arts doivent alors participer, de façon impérative, au politique afin de redonner du sens aux événements, de produire de la signification dans un monde dominé par l'abondance excessive d'informations et ainsi d'orienter les décisions quant à l'avenir du monde et de questionner nos modes de vie et ceux des systèmes de fonctionnement; « *l'avenir de l'humanité*, pour autant qu'il ne soit pas d'ores et déjà laminé par notre insouciance écologique, est *suspendu à l'avenir des Humanités* » (Citton, 2010, p. 23). L'auteur s'appuie directement sur les procédés d'interprétation propres aux études littéraires qui cherchent à rendre un effet de justesse, au-delà d'une vérité, sur une base commune; il n'y a plus de monde vrai à montrer derrière



une illusion, mais il s'agit de disposer différemment des moyens à notre disposition et de stimuler l'imagination créatrice et la capacité d'interprétation de chaque individu pour contracter un autre futur et améliorer notre condition.

Au cœur de cette relation au monde formée par l'interprétation inventive se trouve le « pressentiment esthétique » (Citton, 2010, p. 142) qui permet de mobiliser le subjectif, au moyen du sentiment et de l'intuition. Il s'agit donc de s'approprier la forme esthétique de l'hyperréalisme pour agir face à l'incertitude de l'avenir et diriger le futur au profit de l'humanité, tout en convoquant le sens donné par les modes d'interprétation subjectifs du champ des humanités et en abandonnant les critères du capitalisme – ce qui correspond à une subversion par la culture. On pourrait rajouter ici que la quantité désormais immense d'informations en circulation permet une pullulation de *fake news* ou encore des théories du complot. Or la force séductrice de ces dernières contraste avec une perte d'autorité pour la science, désormais noyée dans un flot caractérisé par l'absence de voix transcendante. Le rôle capital, on avancera, des productions culturelles et artistiques, tient dans leur maîtrise de l'esthétique, mais aussi dans l'art du récit, qui leur donne un avantage pour rendre compte d'un message politique alternatif. En collaborant avec le scientifique, la culture peut mettre en récit et interpréter les vérités et les prévisions issues des recherches afin de leur donner une existence (être visible et attirer l'attention) au sein de l'univers virtuel. On peut par exemple penser qu'une fiction narrative exposant les risques écologiques aura un impact plus grand qu'une seule présentation des chiffres quant aux mêmes risques afin de changer les habitudes de vie au sein de la société et les dynamiques politiques. Les œuvres culturelles et artistiques forment en ce sens un rempart indispensable pour garantir certaines valeurs humanistes et écologiques à l'ère de la communication, du numérique et de l'hyperréalité.

La culture est ici de nouveau condamnée à porter une fonction politique. Il s'agit de questionner et de trouver des limites à un avenir désormais dépendant de l'évolution technologique, et cela au moyen de l'esthétique comme garant de liberté : « les arts relèvent d'un *besoin impératif d'anticiper des développements futurs*, toujours incertains, mais pour lesquels nous n'avons pas d'autre accès possible que la force d'un pressentiment esthétique qui peut au moins avoir le mérite d'afficher lui-même sa fragilité. » (Citton, 2010, p. 144) Par ailleurs, les modalités de développement dont usent ensuite les technologies de façon autonome, sont insérées par une conscience humaine; ces critères forment donc l'objet de réflexion d'une culture politisée qui cherche à orienter différemment les choix présents.

La particularité de cet aspect politique des objets culturels face à l'avancée des technologies numériques réside donc dans la puissance de l'intuition. Par ailleurs l'interprétation tire sa force de sa réception et de sa capacité à former une communauté. À ce titre, les utilisateurs-trices des technologies numériques semblent être les héritiers directs du public du cinéma du début du XX<sup>ème</sup> siècle, tel que défini par Walter Benjamin. Avec l'avènement d'un public de masse, la quantité devient critère de qualité et permet d'avoir un impact, pour peu que le collectif ait conscience des mécanismes du numérique. Pour cela, il faut parvenir à séduire l'imaginaire des individus au moyen des mêmes technologies qui sont remises en question. Dans la section finale, on analysera un épisode de *Black Mirror*, production culturelle de divertissement, qui combine l'aspect interprétatif à l'aspect esthétique de la culture tel que conçu par Citton.

### 3. Subversion de la culture au sein du système dominant : le rôle de la technique

La culture, même phagocytée par le système, n'en cherche pas moins à produire une réflexion indépendante sur une nouvelle réalité où la technologie numérique est intimement intégrée à la vie. Le philosophe Fredric Jameson s'intéresse particulièrement à la science-fiction comme objet d'exploration tout en étant un principe de réalité : la science-fiction ne produit qu'à partir de ce qui existe déjà.

*[N]os imaginations sont otages de notre propre mode de production (et peut-être des vestiges de modes de production passés que le nôtre a conservés). Ce qui suggère que l'utopie peut, dans le meilleur des cas, servir un rôle négatif consistant à nous rendre plus conscients de notre emprisonnement mental et idéologique (ce que j'ai moi-même affirmé à l'occasion) ; et que les meilleures utopies sont par conséquent celles qui échouent complètement. (Jameson, 2007, p. 17)*

Une telle analyse correspond à la conception du mouvement cyberpunk, né dans les années 1980. La particularité de cette branche récente de la science-fiction est de mettre en récit des dystopies proches de nos sociétés connectées par une trame narrative impliquant l'envahissement excessif et dangereux de la technologie. Un exemple célèbre serait la série *Black Mirror* lancée en 2011 par Charlie Brooker qui interroge les possibles transformations des comportements humains sous l'influence de la technologie. Le titre porte une double signification, référant d'une part à l'écran noir de nos appareils et smartphones, et d'autre part, au miroir qui permet à la société de s'observer :

*The title sequence, which begins with a small throbber rotating over a complete black background, turns the screen into a mirror. And that, of course, is the point. According to Charlie Brooker, the show's creator, "The 'black mirror' of the title is the one you'll find on every wall, on every desk, in the palm of every hand: the cold, shiny screen of a TV, a monitor, a smartphone." That's why the end of the title sequence actually makes it look like your screen is broken. When you watch Black Mirror, you're watching a dark reflection of society – one that is just slightly cracked – that depicts our flaws, our fears, and our possible future<sup>4</sup>. (David Kyle Johnson, Leander P. Marquez, Sergio Urueña, 2020, p. 3)*

Cet objet culturel est en ce sens héritier de l'art politique des années 1960 et de l'hyperréalisme. L'hyperréalité rendant impossible la perception du réel, c'est paradoxalement en renvoyant l'image de la réalité au travers d'un medium de reproduction que la série est en mesure de rendre à nouveau ce réel visible pour les spectateurs-trices. Pour cette raison, les récits proposés par la série télévisuelle s'inscrivent dans le cadre d'une fiction philosophique, exposant des question-

---

4 « La séquence d'ouverture, qui commence avec un petit indicateur d'activité [throbber] tournant sur un fond complètement noir, transforme l'écran en un miroir. Cet effet est bien sûr tout à fait voulu. Selon Charlie Brooker, le réalisateur de la série, « l'«écran noir» de l'ouverture est celui que vous trouverez sur chaque mur, sur chaque bureau, dans la paume de chaque main : l'écran froid, brillant d'une télé, d'un moniteur, d'un smartphone. » C'est pourquoi la fin de la séquence d'ouverture crée l'impression que votre écran est brisé. Quand vous regardez *Black Mirror*, vous êtes en train de regarder un reflet sombre de la société – à peine fissuré – qui dépeint nos défauts, nos peurs, et notre avenir potentiel. » (Ma traduction)

nements sur la condition humaine au-delà d'une simple condamnation du technologique. Le lien opéré entre les deux renvoie toutefois à un aspect plus pernicieux. Les technologies numériques ne sont pas de simples outils, mais agissent directement sur les relations sociales et personnelles. Les modes de vie, d'interaction, de pensée connaissent des interférences par l'omniprésence des messages véhiculés au travers de mediums omniprésents. La critique des situationnistes demande alors à être réactualisée.

Le premier épisode de la saison trois de *Black Mirror*, « Nosedive », permet d'illustrer cette prise de position critique. Le récit se situe dans une société où les individus sont en permanence connectés à un réseau social qui leur permet de connaître et de manifester de l'intérêt envers toutes les activités, présentées sous forme de publications, de leur entourage. Ils jaugent ainsi constamment la réputation des autres au moyen de leur smartphone, déterminant par ces notations leur place hiérarchique au niveau social, professionnel, mais aussi économique, puisque la moyenne des notes attribuée à chaque personne détermine ses possibilités d'accès aux services marchands, tout en régulant ses comportements selon des règles de conduite spécifiques – consistant à être attentif et aimable envers les autres.

De plus, les personnages subissent la pression d'un impératif d'autoreprésentation au sein du monde virtuel; ils sont à la fois objet et sujet du système. La société du spectacle selon Debord prend ici un nouveau sens en étant portée à son paroxysme par les réseaux sociaux : « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord, 1967, p. 16). Cet épisode a attiré l'attention de la critique en raison de ses similarités avec notre propre monde. À la différence des autres épisodes qui mettent en récit la participation de nouvelles technologies (en voie de développement) dans les rapports humains, « Nosedive » propose de réfléchir avec un système déjà présent, celui des réseaux sociaux, mettant ainsi en scène de manière frontale ce que peuvent être nos propres angoisses et nos peurs.

En s'appuyant notamment sur l'analyse de Sergio Urueña et Nonna Melikyan, « Nosedive and the Anxieties of Social Media. Is the Future Already Here? » (Urueña et Melikyan, 2020), on verra que l'épisode imagine comment les relations sociales, la gouvernance politique, le système économique, et la subjectivité pourraient être affectés par la forme cybernétique et hégémonique des réseaux sociaux.

Notons d'abord qu'aujourd'hui, la critique situationniste du système capitaliste selon laquelle la valeur d'échange a supplanté la valeur d'usage, est désormais désuète, puisque c'est maintenant le capital symbolique, tel que conçu par Pierre Bourdieu, qui domine. Le symbolique, qui se traduit dans l'épisode mentionné par la réputation de chaque individu, n'existe qu'à condition que le système reconnaisse ce capital comme une valeur réelle voire première du fonctionnement social<sup>5</sup>.

---

5 « Bourdieu argued that there was another capital beyond the three capitals ordinarily recognized: the economic (money and material resources), the social (friendship and cordiality), and the cultural (artworks and knowledge). This is the symbolic capital, a series of intangible personal properties that can only exist if recognized by society (like accumulated prestige or the value that one holds within a culture). The main function of the technology in Nosedive is to make the symbolic capital explicit. » (Urueña et Melikyan, 2020, p. 85)

« Bourdieu a affirmé qu'il existe un autre capital, en plus des trois capitaux généralement reconnus : économique (argent et ressources matérielles), social (amitié et cordialité), et culturel (objets d'art et savoir). Il s'agit du capital symbolique, soit l'ensemble des propriétés personnelles immatérielles, qui n'existe que s'il est recon-

Ce déplacement est fondamental, car si Baudrillard a posé la fin du panoptique avec la création de la télé-réalité, la série montre que les réseaux sociaux peuvent octroyer un pouvoir et une autorité plus importants aux utilisateurs·trices, puisque le fait de juger et de noter les actions de l'autre, sous couvert d'attention et de validation, influence la manière d'agir de chacun·e pour plaire et réussir au sein de ce système. De cette façon-là, chaque individu participe à l'exercice du pouvoir, tout en voyant son comportement irrémédiablement infléchi par ce même pouvoir.

L'état n'est en effet aucunement présenté dans le récit, et on voit seulement que c'est une majorité abstraite qui forme les lois sociales. Les technologies de contrôle ont bien disparu, le politique est également absorbé par ce système cybernétique (toute distance avec le réel n'est plus et cela dans tous les domaines) et les réseaux sociaux possèdent déjà une influence indéniable à l'échelle de la gouvernance mondiale. La série prend en ce sens position en montrant que la majorité n'est pas garante de valeurs justes, mais peut tout autant conduire à une tyrannie (Urueña et Melikyan, 2020, p. 86) des classes dominantes qui met en danger les classes les plus vulnérables et les marginaux du système. De plus, la technologie numérique peut également renforcer l'incompréhension entre les individus politisés en raison des algorithmes qui renforcent les croyances de chaque utilisateur·trice en l'exposant aux mêmes types d'informations que tous les autres membres de son groupe idéologique. De plus, étant donné que les technologies numériques ont pour paradigme le mode de séduction, la rationalité des arguments est évacuée par le sentiment : « people decide what to believe based on tribal alliances, on what they want to believe, or what they feel is true<sup>6</sup>. » (Urueña et Melikyan, 2020, p. 87)

Par ailleurs, les réseaux sociaux transforment intrinsèquement, bien que subtilement, le rapport subjectif à soi-même. L'épisode illustre ce danger et Urueña et Melikyan convoquent la théorie sartrienne pour l'analyser. Les réseaux sociaux exacerbent en effet l'influence du « paraître ». Selon Jean-Paul Sartre, la conscience de la façon dont on est perçu par les autres modifie notre comportement. Par ailleurs, dans le cas où la relation et l'apparition aux autres portent des conséquences qui déterminent la qualité de vie (accès à des services, à l'emploi, etc.), la tyrannie de l'apparence domine et contrôle la subjectivité : « the whole episode is the story of an alienated Lacie trying to influence "the look" of others instead of experiencing her own subjectivity and existence. Lacie unconsciously regards herself as an object for others and not as a subject for herself. »<sup>7</sup> (Urueña et Melikyan, 2020, p. 89) Par ailleurs, l'épisode joue sur le mode ironique, puisque les individus ne correspondent pas à l'image qu'ils renvoient; leur bonheur et leur personnalité sont vraisemblables, mais non véritables. Cette représentation de soi impérative ainsi que l'attention accordée aux représentations des autres dans le numérique conduisent donc à une transformation des comportements, qui est également le résultat de l'accaparement de l'attention pour le fonctionnement et le flux ininterrompu de ce système. En effet, pour Citton, « la programmation de nos perceptions par nos appareillages techniques induit nécessairement la programmation de

---

nu par la société (par exemple, le prestige accumulé ou encore la valeur qu'une personne détient au sein d'une culture spécifique). La principale fonction de la technologie dans "Nosedive" est de rendre le capital symbolique apparent. » (Ma traduction)

6 « Les gens déterminent leurs croyances en fonction d'alliances tribales, de ce qu'ils veulent croire, ou de ce qu'ils considèrent comme étant la vérité. » (Ma traduction)

7 « L'ensemble de l'épisode raconte les déboires de Lacie, qui essaye d'influencer « le regard » des autres, plutôt que de vivre sa subjectivité et son existence. Lacie se voit inconsciemment comme un objet pour les autres et non comme un sujet pour elle-même. » (Ma traduction)

nos comportements, du fait du pré-paramétrage de notre attention. » (Citton, 2014, p.107) Dans la série, la protagoniste est sans cesse montrée en train de consulter son smartphone, notamment lors de la scène d'ouverture où sa course matinale est occupée par le réseau social.

En peignant un futur cynique régi par la technologie, *Black Mirror* représente donc une dystopie ayant pour but de heurter les spectateurs·trices afin de politiser et d'ébranler les responsabilités de chacun·e. Toutefois, on peut se demander si cette nouvelle culture cyberpunk constitue une véritable forme de subversion politique du système ou bien une récupération même du système. En effet, la série télévisée adopte la forme du divertissement pour dénoncer le spectacle de l'ère numérique. Elle rentre également de cette façon-là dans la course à l'attention qui est désormais la marchandise la plus prisée de l'ère cybernétique<sup>8</sup>. Jameson pose le problème ainsi : « la culture peut-elle être politique, c'est-à-dire critique et même subversive, ou est-elle nécessairement réappropriée et récupérée par le système social dont elle fait partie ? » (Jameson, 2007, p. 20) Il semble selon cette perspective que la culture ne puisse plus se détacher du système pour offrir des réflexions critiques, car le réel est ce qui est reproduit, non plus ce qui peut être reproduit. L'objet culturel se présente alors à la fois en tant que divertissement et subversion du système. Celle-ci constitue une interprétation philosophique et fictive qui appelle à un retour à l'authenticité d'une réalité débarrassée des interférences technologiques.

Cette représentation du futur selon le mode structurel de la société actuelle n'est pas élogieuse, mais signale bien plutôt l'échec du système. L'épisode met en scène une anti-héroïne qui connaît une déchéance sociale due à l'aliénation des individus au sein d'un système qui a évacué toute valeur humaniste. Il se conclut par l'incarcération de la protagoniste qui, grâce à l'enfermement carcéral, synonyme de la disparition du regard des semblables, recouvre la liberté d'être et de faire ce qu'elle veut. Ainsi, l'épisode se conclut sur une joyeuse série d'injures sonnantes le glas de la conformité aux attentes des autres.

L'épisode représente sur le mode de la fiction l'asservissement à l'apparaître - le profit étant proportionnel à la quantité d'attention accaparée. Cette nouvelle forme aliénante du système se confirme par ailleurs par le renversement du privilège des classes aisées; le choix de ne pas se rendre visible ni joignable devient une liberté, tandis que les classes plus vulnérables ont l'obligation d'être le plus rapidement accessibles pour répondre à une demande (Citton, 2014). La clôture de l'épisode renvoie finalement au processus créatif de la culture. Dans le flux de la communication totale, l'individu produit un message en réponse ou en réaction à un message antérieur, mais ne crée rien à partir de sa propre subjectivité. Pour apporter un objet culturel ou artistique au monde et parmi les choses déjà présente, il faut pouvoir s'isoler, se déconnecter pour laisser la pensée et l'imagination agir<sup>9</sup>. La forme narrative de l'épisode constitue donc également une subversion face au système : le récit représente la liberté et la créativité qui peuvent s'éprouver lorsqu'on s'éjecte du système.

La fin de l'épisode est par ailleurs caractéristique de la culture de la postmodernité. *Black Miroir*,

---

8 À ce sujet, voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, 2014. De plus, l'Internationale Situationniste dénonçait déjà la monopolisation de l'attention par le système capitaliste dans son objectif de rendre les subjectivités consuméristes.

9 Yves Citton mentionne une « revendication d'inaction » qui se compare à la chambre à soi woolfienne au niveau des sociétés de communication. (2010, p. 80)

genre de la science-fiction à l'ère cybernétique, témoigne en effet de l'impossibilité de la culture d'imaginer un futur nouveau, déjà saturé par le progrès; il ne peut que renvoyer au passé, c'est-à-dire le réel sans interférence de simulations hyperréelles. C'est en ce sens que Baudrillard affirme que la science-fiction connaît un processus inverse, celui de « réinventer le réel comme fiction précisément parce qu'il a disparu de notre vie. » (Baudrillard, 1981, pp. 183-184) Le réel est devenu la véritable utopie, ou bien la science-fiction se tourne vers des mondes anciens, historiques. Il s'agit désormais d'ébranler le présent pour contrer un mouvement, actionné par les technologies numériques, qui semble incoercible; en cela réside sa subversion et son injonction à trouver des alternatives. Le discours critique par l'appropriation des moyens du système constitue la démarche politique de la culture, c'est-à-dire la création d'objets culturels comme mise en abyme expérimentaux et dérangeants de la société hyperréelle et numérique.

## Conclusion

La culture selon Hannah Arendt a pour rôle de témoigner du passé, de ne pas rentrer dans le cercle de consommation, et d'avoir une valeur de pérennité; l'art est transcendantal et conserve une valeur culturelle. Or l'avènement du système capitaliste menace les objets culturels et les œuvres d'art en les incorporant à son système consumériste, tandis que le mode de reproduction technique tel qu'analysé par Walter Benjamin, puis l'ère des technologies de pointe, les transforment. De nouvelles problématiques auxquelles la culture tente aujourd'hui de faire face prennent place. Les objets culturels sont sous le joug de la société du divertissement, et plus particulièrement de sa logique consumériste. La possibilité d'apparaître et de se rendre intemporel n'est plus permise, ôtant toute possibilité de transcendance. En tant qu'attitude de l'humain face aux choses inutiles – la beauté et l'esprit –, la culture se politise alors nécessairement pour résister à cette absorption du monde par la logique du profit économique. Elle cherche ainsi à repenser l'avenir et à contrer un futur prédéterminé.

Le retour en arrière semble en outre nécessaire pour conserver des limites dans le rapport de la mondialisation aux choses, et ce à tous les niveaux, sociaux, écologiques, etc.; or cela commence nécessairement au niveau de l'imagination et de la fiction. Les productions culturelles et artistiques sont désormais immanentes, mais elles conservent deux aspects importants de la notion d'art et de culture selon Hannah Arendt : le collectif s'engendre autour du culturel permettant la diversité, et « la source immédiate de l'œuvre d'art est l'aptitude humaine à penser » (Arendt, 1961, p. 188). La culture est en ce sens la garante de ces valeurs humanistes. En effet, selon la philosophe, la pensée tout comme l'art n'ont pas de fin en soi et l'activité de penser est aussi incessante que l'évolution de la société. Les problématiques sont désormais d'un autre ordre lorsque l'imagination gouverne la réalité et que le virtuel offre un monde de possibilités nouvelles.

## Bibliographie

- Arendt, H. (2013). *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* (traduit sous la dir. de P. Lévy). Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1961). *Condition de l'homme moderne* (traduit par G. Fradier). Calmann-Lévy.
- Baudrillard, J. (2016). *L'Échange symbolique et la mort*. Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée.
- Benjamin, W. (2008). *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (traduit par M. de Gandillac). Gallimard.
- Citton, Y. (2010). *L'Avenir des humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?* La Découverte.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Seuil.
- Da Silva, J. M. (2008). *Les technologies de l'imaginaire, Médias et culture à l'ère de la communication totale*. La Table ronde.
- Debord, G. (2016). *La Société du spectacle*. Gallimard.
- Ferry, L. et Renaut, A. (2008). *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*. Gallimard.
- Forest, F. (1998). *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet*. L'Harmattan.
- Jameson, F. (2007). *Archéologies du futur, Penser avec la science-fiction* (traduit par N. Veieillescazes et F. Ollier). Max Milo.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Archéologies du futur, Le désir nommé utopie* (traduit par N. Veieillescazes et F. Ollier). Max Milo.
- Johnson, D. K., Marquez, P. L. et Urueña, S. *Black Mirror*. (2020). What Science Fiction Does Best. Dans D. K. Johnson (dir.), *Black Mirror and Philosophy. Dark Reflections* (p. 3-8). Wiley Blackwell.
- Pline l'Ancien. (1999). *Histoire Naturelle*. Folio.
- Urueña, S. et Melikyan, N. (2020). Nosedive and the Anxieties of Social Media. Is the Future Already Here? Dans D. K. Johnson (dir.), *Black Mirror and Philosophy. Dark Reflections* (p. 83-91). Wiley Blackwell.

# Intifada 2019: La Révol[ution]te sera médiatisée.

**Noha NEMER**

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines 1

Université Libanaise

## Résumé

Depuis le 17 Octobre 2019 jusqu'à aujourd'hui, le Liban connaît un soulèvement populaire sans pareil dans son histoire moderne. Provoqué par une grave situation économique, ce soulèvement propage un cri de détresse devenu enfin sonore : chants révolutionnaires, tambours et tambourinement des casseroles, slogans, musique rythment la décentralisation de ce soulèvement qui se manifeste synchroniquement dans plusieurs mohafazats. Enfants, étudiants, vieillards, ouvriers, intellectuels et artistes participent à l'effusion d'une conscience citoyenne détournée enfin de l'allégeance politique.

Rapidement, des activités et des manifestations culturelles marquent dans la durée une territorialisation d'une marche populaire qui réitère ces revendications. Graffitis, dessins, happenings, dabké, déguisement et masques, T-shirt personnalisés, photographies incendiaires et conférences universitaires dans les tentes s'affranchissent des industries culturelles pour revivifier une démocratie alternative aussi bien sur le terrain que sur les réseaux sociaux.

Devant ces manifestations culturelles qui s'émancipent des appartenances communautaires territorialisées, il est logique de s'interroger comment ces manifestations contribuent elles à pacifier la révolte en la convertissant en un « art révolutionnaire ». La culture urbaniste, populaire et vindicative dessine-t-elle une nouvelle mosaïque sociétale ? Dans quelle mesure pourra-t-elle inscrire dans la durée une politique culturelle alternative ?

En nous basant sur des documents authentiques (visuels et audio visuels), notre étude tentera d'élucider la frontière entre l'événementiel (culture de masse) et la pérennisation de l'éphémère (identité culturelle), mais aussi la transformation de l'Histoire grâce à une mutation du territoire qui présagerait un changement du régime politique.

**Mots-clés** : art ; médiation culturelle ; révolte ; Liban ; citoyenneté.

## Abstract

From October 17, 2019 until today, Lebanon has experienced a popular uprising unparalleled in its modern history. Provoked by a serious economic situation, this uprising propagates a cry of distress which has finally become audible: revolutionary songs, drums and drumming of pots and pans, slogans, music illustrate the decentralization of this uprising which is manifested synchronously in several mohafazats. Children, students, old generation, workers, intellectuals and artists participate in the outpouring of a civic conscience finally diverted from political allegiance.



Quickly, cultural activities and events mark the long-term territorialization of a popular march that reiterates these demands. Graffiti, drawings, happenings, dabké, disguise and masks, personalized T-shirts, incendiary photographs and university lectures in the tents release cultural industries to revive an alternative democracy both in the field and on social networks.

Through these cultural events that are breaking free from territorialized community affiliations, we should interrogate how these events help to pacify the revolt by converting it into a “revolutionary art”. Are town-planning, popular and vindictive culture drawing a new societal mosaic? Will it be able to sustain an alternative cultural policy?

Based on authentic documents (visual and audio visual), our study will attempt to elucidate the border between events (mass culture) and the perpetuation of the ephemeral (cultural identity), but also the transformation of history due to mutation of the territory which would presage a change of the political regime.

**Keywords :** Art, cultural mediation, revolt, Lebanon, citizenship.

## ملخص

منذ ١٧ تشرين الاول ٢٠١٩ وحتى اليوم ، شهد لبنان انتفاضة شعبية لا مثيل لها في تاريخه الحديث. وقد أحدثت هذه الانتفاضة التي تسبب بها الوضع الاقتصادي المتريدي انطلاقة نوعية: أغان ثورية وطبول وطبول الأواني وشعارات وموسيقى تتجلى بشكل متزامن في العديد من المحافظات. وقد شارك في هذه المظاهر الأطفال والطلاب وكبار السن والعمال والمفكرون والفنانون و حاولوا جاهدين تخطي كل ولاء سياسي.

وتهدف هذه الفعاليات الثقافية و الشعبية الى توعية حس المواطنة لدى الشعب : فالرسوم على الجدران والدبكة والتكر والأقنعة والكتابة على القمصان والصور النارية والمحاضرات الجامعية في الخيام، كل ذلك تخطى الصناعات الثقافية لإحياء ديمقراطية بديلة في كل من ساحة الميدان ولدى الفعاليات الإجتماعية.

وهنا نتساءل: كيف تسهم هذه الأحداث الثقافية التي تنتفض ضد الانتماءات الفئوية، في تهدئة الثورة من خلال تحويلها إلى «فن ثوري»؟ هل الانتفاضة اللامركزية والثقافة الشعبية والانتقامية تستطيع رسم فسيفساء مجتمعية جديدة؟ إلى أي مدى ستكون قادرة على الحفاظ على سياسة ثقافية بديلة؟ هذه بعض الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها من خلال هذه الدراسة بغية ترسيخ الحدود بين الثقافة الجماهيرية و الهوية الثقافية و كذلك تبيان كيف أن تحول الأرضية قادر على تغيير النظام السياسي.

**كلمات مفتاحية :** فن، وساطة ثقافية، إنتفاضة، لبنان، مواطنة.

## Introduction

« Je hais l'indifférence. Vivre c'est prendre position. Qui vit vraiment ne peut ne pas être citoyen », disait le penseur Antonio Gramsci (1917). Pour le peuple libanais, l'indifférence c'est l'allégeance. Allégeance au chef de la communauté, le « Rayess », et/ou à un dignitaire religieux. Mais le 17

octobre 2019, l'allégeance se détracte. Chez beaucoup, elle explose sous formes d'expressions variées : artistique, esthétique, activiste et discursive. Chez certains, la revendication mute vers l'explosion dramatique du ressentiment. Heureusement ou malheureusement, c'est l'expression verbale et physique de la violence.

Si la révolte est une forme d'évolution du présent, et la révolution sa transformation, dans quelle mesure la culture stimule l'une et pacifie l'autre ?

Tantôt indices qui renvoient « non à un acte complémentaire et conséquent mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'Histoire » (BARTHES, 1981, p.14).

, tantôt expression spontanée d'un mouvement expansif et aussitôt contracté, les composantes citoyennes de la médiation culturelle sont-elles une manifestation alternative d'un changement moins voulu que désiré ?

Il s'agit donc d'examiner d'une part la représentation esthétique et discursive d'une nouvelle ère artistique, et d'autre part, la manifestation d'une « citoyenneté par la base » qui donne l'aval au peuple d'inscrire la révol[ution]te dans la durée de la création et de la revendication.

## 1. Modes de création, modes d'implication

Le ministère de la culture libanais est né après la fin de la guerre civile, en 1993. La culture y est asphyxiée par des agents pathogènes comme la censure, la gestion bureaucratique, et des lacunes dans les compétences requises dans ce domaine dénigré. A partir de l'an 2000, et surtout après la guerre de Juillet en 2006, de multiples modalités d'interaction culturelle entre la société et les artistes voient le jour et brisent le tabou du silence sur la guerre. C'est dans ce sens que la chercheuse Joséphine Parenthou (2019) aurait distingué des catégories d'artistes selon leur vision sur la guerre civile et leur attente du futur<sup>1</sup>: d'une part, les *artistes historiens* qui se fixent à réinvestir les archives officielles dans leurs œuvres sur le passé non encore assimilé jusqu'à aujourd'hui et d'autre part, les *artistes citoyens* qui appartiennent à la génération Y<sup>2</sup>. Ceux-là, dont les œuvres font l'objet de notre attitude, mobilisent leurs créations vers la critique du présent ouvrant une brèche d'optimisme sur le futur lointain.

La dépolitisation de l'engagement et de la citoyenneté définirait paradoxalement la culture du mouvement octobre 2019 et le mouvement de sa culture.

### 1.1 La culture du mouvement

Il aurait fallu trente ans de régime féodal pour en ébranler la conscience du peuple. Il aurait fallu quelques mois d'asphyxie économique pour se mouvoir dans un tourbillon non hiérarchisé.

L'appartenance citoyenne longtemps bafouée parce que refoulée voudrait s'émanciper de sa définition institutionnelle et se ruer dans une nouvelle configuration libéraliste. Mais comment définir

---

1 La distinction faite par Parenthou reprend celle avancée par Violaine Roussel (2011).

2 « Les sociologues distinguent ordinairement trois générations : la génération X pour les hommes et les femmes nés entre 1960 et 1980, la génération Y, appelée aussi milléniale pour ceux qui sont nés entre 1980 et 1995 (certains étendent cette limite à 1999) et la génération Z pour ceux qui sont nés après ». (Lavallard, 2019)

le mouvement du 17 octobre ?

La philosophie politique distingue, faut-il le rappeler, entre révolution, révolte et évolution. Une interaction évolutive agite ce triptyque. L'évolution est un changement graduel en termes de mentalités, de croyance et de coutumes, et de technologie aussi. Cette évolution se veut le signe d'un progrès, qui mène à l'égalité des chances dans une période déterminée dans l'Histoire. Pour Albert Camus (1985), le révolté dit d'abord non, non à « Dieu » et aux « idéologies » révolutionnaires.

Or la révolte aboutie devient révolution. La révolution dont l'étymologie renvoie au mouvement cyclique dans le domaine astronomique est définie par un changement brusque en termes d'idéologie et de politique dans une très courte période. Le sang qui coule est souvent le prix de ce changement qui n'est pas nécessairement évolutif en matière de régime politique. Ainsi pour le philosophe nihiliste Nietzsche, la révolution vient du ressentiment, « un affectif réactif mauvais », le sang appelle le sang, c'est la Vendetta qui selon l'Histoire écrite concerne le sexe masculin.

Du point de vue des sciences politiques, le mouvement octobre 2019 serait donc une évolution sociétale qui a abouti à une révolte contre le régime politique et ses valeurs tribales, une révolte de quelques mois qui a réuni plus d'un million de libanais sur tout le territoire libanais.

Dans le monde arabe, la révolte est désignée par le terme arabe francisé « Intifada » dont l'étymologie veut dire « secouer », se secouer, se soulever contre un régime oppressant. L'Intifada qui renvoie en premier lieu au conflit israélo-arabe est marquée par la violence militaire des affrontements en face à face avec l'ennemi.

Du point de vue politico-militaire, le mouvement octobre 2019 n'est pas une Intifada dans le sens sanguinaire du terme : ni lynchage, ni assassinat d'hommes de pouvoir. D'autant plus qu'il n'a pas abouti à la démission du Président ni à un nouveau contrat social<sup>3</sup>, vu la complexité du paysage politique libanais.

Le mouvement est en lui-même révolutionnaire, si l'on peut s'exprimer ainsi, puisque la plupart des intellectuels et spécialistes dans le domaine considèrent qu'il est une première depuis la création du Grand Liban en 1920. Il est le marqueur d'une société évolutive, il unit la bourgeoisie et les classes populaires sous la houlette du slogan fédéraliste<sup>4</sup> : Kellon yaani Kellon (tous veut dire tous) lequel cependant a connu des variantes selon le territoire et la frustration communautaire<sup>5</sup>.

Très vite, ce slogan signature qui dépoussière la résignation du peuple fossilisée dans l'accord du Taëf, traverse le pays, et semble transcender les clivages communautaires, en réclamant une di-

---

3 Les révoltés ont fait le consensus de réclamer le changement du régime corrompu par le sectarisme confessionnel ce qui sous-entend une réclamation d'un état laïc.

4 N'empêche qu'un œil critique sur l'ensemble du territoire beyrouthin où se manifeste le mouvement observe des micros espaces de fractures diversifiées. A la place de Riad Solh, on entend des chansons gauchistes. La place du Grand Théâtre est investie par des troupes de musique ou de théâtre farcesque. La classe populaire s'est approprié la Place des Martyres, avec les chariots de maïs et les kiosques de T-Shirts. Enfin, le quartier du Ring témoigne d'une énergie estudiantine exemplaire et expansive.

5 C'est la figure du chef du Hezbollah, Al Sayed Hassan Nasrallah qui est l'objet d'une dissonance communautaire qui respecte la rime du slogan-mère : ahsan minnoun (le meilleur d'entre eux) vs wahad minnoun (il est l'un d'eux)

gnité longtemps non méritoire. La démocratie semble moins relever de la participation civile au pouvoir que du besoin de sortir de sa torpeur, voire d'exorciser sa peur.

Devenu une injonction à la fois communautaire et citoyenne, le slogan se matérialise par des invasions artistiques, visuelle et interactive, qui mettent en scène une représentation esthétique et discursive de la révolte.

## 1.2 Le mouvement de la culture

Le mouvement contestataire n'a fait que stimuler la revendication artistique de l'après-guerre. Dès la fin de la guerre civile en 1990, Beyrouth est devenue un chantier de reconstruction qui pousse sur les fosses communes de milliers de disparus et des vestiges d'un passé moins antique que mythique. Ainsi « *le rapport à la mémoire y est au cœur de tous les questionnements* » (TABET, 2003, p.65) Aussi étrange que cela puisse paraître, aucun mémorial n'est dédié à la guerre civile, amnistie générale oblige.

En matière de pratiques artistiques, c'est à cette période que commence une mondialisation du marché de l'art, et les pratiques artistiques commencent à se diversifier pour tracer une trajectoire tangible d'un nouveau positionnement d'un vivre ensemble précaire.

Ces pratiques ne remplacent ni le discours officiel des seigneurs de la guerre, ni le discours populaire peu stimulant. Elles sont un signifiant du discours politique et populaire. Photographes (Myriam Boulos), graffeurs (Rola Abdo, Exist, Ashekman), rappeurs (Rayiss Bek, Jnoud Beyrouth), illustrateurs (Samandal Comics) configurent par leur art militantiste une ligne frontale contre la justice transitionnelle qu'ils jugent immorale<sup>6</sup>. C'est la mobilisation des *artistes citoyens* déjà susmentionnés dans le début de cette première partie. Selon Joséphine PARENTHOU « Les artistes-citoyens [...] se définissent par l'utilisation d'éléments du passé afin de réparer le présent, là où l'artiste-historien parlait et représentait la guerre *comme une fin en soi*. » (PARENTHOU, 2019, p, 65)

En effet, la révolte 2019 a eu le mérite d'éveiller des vocations artistiques longtemps détournées par d'autres métiers. Si le comportement citoyen revêt des comportements plus concrets (sit-in, décrochage des portraits des chefs politiques à Tripoli, solidarité expérimentale par le tambourinement des casseroles etc...), beaucoup d'activistes se sont découverts des *artistes citoyens*. A l'instar de Sandra Sahyoun architecte de formation et auteur de l'illustration *Le Cri du Cèdre*<sup>7</sup>, ce dernier secoué d'une animosité qui le transcende de son signifié emblématique. Et encore Tarek Chehab, 29 ans, diplômé en business, auteur du « Poing du pouvoir » (Power Hand Symbol), illustration idéologique transhistorique<sup>8</sup> qui voudrait attester en complicité avec les slogans et les médias que la révolte était devenue révolution.

L'engouement du peuple pour une nouvelle forme d'expression libre, lubrique, débridée, poétique et surréaliste cache une réalité socio-politique du statut de l'artiste. Non pas que tout activiste est voué à devenir artiste, mais c'est l'artiste plutôt qui est devenu la « classe sociale » de la

---

6 « L'immoralité est du côté du vaincu sans reste, dont l'avis ne compte en rien : c'est-à-dire que le problème de la réconciliation ne se pose pas. (CROWLY John, 2001)

7 Voir Annexe [1].

8 Voir Annexe [2].

révolte 2019. Il est issu de la classe moyenne et c'est la classe moyenne qu'il promeut sans gagner une place dans l'ascenseur social. Dans un pays qui allègue les initiatives individuelles en termes de culture, le militantisme relève moins *du self made man* que *du hand made artist*. Le peuple est une catégorie sociale où l'art transite d'une classe à une autre, le mouvement 2019 assure un repère sociétal au passe-classe<sup>9</sup>.

C'est dans ce sens que l'on peut dire que le mouvement 2019 hiérarchise la culture à partir d'une citoyenneté par la base.

## 2. Citoyenneté « par la base » (Mouawad, 2020)

La citoyenneté est notamment liée aux concepts de droit et d'égalité. Or le droit et le confessionnalisme ne font pas bon ménage et l'égalité sans le respect des lois est une citoyenneté tronquée. La citoyenneté libanaise infortunée par des lois électorales peu efficaces, par des allégeances mafieuses, est étouffée par l'Etat. Le peuple y tient fort, il l'exerce par des pratiques quotidiennes.

*La politique (et avec elle la citoyenneté) ne se limitent pas strictement aux institutions constitutionnelles et officielles. Elles se développent aussi dans les institutions non officielles (c'est cela la politique vers la base).*  
(Mouawad, 2020)

Faire de la rue un musée du peuple suffit-il pour proposer une nouvelle modalité de la démocratie libanaise ?

### 2.1 Vers une nouvelle identité culturelle ?

L'enseignement scolaire et universitaire étant largement privatisé et communautarisé, l'identité culturelle libanaise fluctue entre des acquis hétéroclites : croyance et pratique religieuses, traditions familiales (importance du terroir natal, valeurs héritées) politique clientéliste (partis politiques affiliés à la religion et souvent nationalistes), et culture personnelle (trilinguisme, commerce, voyage, art, enseignement, etc...). A cet égard, le diplomate et intellectuel Bahjat Rizk avait proposé le terme de *pluriculturalisme* pour évoquer le *salad bowl*<sup>10</sup> du tissu social libanais. Ainsi, lorsqu'on « reconnaît clairement l'existence des communautés, en tant qu'espace culturel plutôt que politique, il devient tout aussi clair qu'aucun projet communautaire ne peut être imposé comme projet national. » (Hamouche, 2004)

Le mouvement 2019 a permis aux citoyens libanais de se penser à la fois originaux et solidaires. L'identité d'un *nous* après-guerre appropriée par *les artistes citoyens* prend un autre tournant à l'ère de l'implosion numérique et de la réalité virtuelle. Les frontières entre identité culturelle, identité artistique et identité numérique s'entrecroisent pour afficher une révolution esthétique, pluriculturaliste du paysage socio - politique libanais.

9 Dans leur ouvrage *La Fabrique des transclasses* (2018), Chantal Jacquet et Gérard Bras évoquent l'expérience des transclasses, ceux qui passent d'une classe à une autre sans tabou et sans intimidation comme il se passe dans l'ascension sociale classique.

10 Expression créée aux Etats-Unis pour désigner un processus d'intégration sociale comme des ingrédients de salade, chaque communauté gardant sa spécificité.

Le citoyen libanais est tel qu'il s'approprie lui-même sa propre force de travail. La vocation trans-communautaire se convertit en une culture productiviste.

Blogs (Gino Raidy<sup>11</sup>), Comptes Instagram (Art of Thawra, thawrit\_17\_teshreen, etc...), small business en ligne (boutiques why.natt, tote3abeirut), presse alternative écrite (journal du 17 octobre distribué gratuitement) et numérique (ou3ayaman, Megaphone, Daraj), illustrations (Nougature, the.art.of.booo) ont deux objectifs communs :

- La lutte contre le gaslighting<sup>12</sup> (détournement cognitif) qui se manifeste par la dénonciation des hommes de politique de la corruption de l'Etat dans lequel ils sont partie prenante.
- L'investissement de la citoyenneté dans un patrimoine consensuel et transgénérationnel : des figures artistiques de la chanson libanaise dépolitisée (Feyrouz, Sabah, Wadih el Safi)<sup>13</sup>, les temples de Baalbeck<sup>14</sup>, le cèdre, Ziad el Rahbani, les petites tasses à café<sup>15</sup>, l'alphabet phénicien.

En revanche, une place particulière est accordée au graffiti par lequel le peuple en entier s'approprie les établissements culturels dénigrés par l'Etat depuis la guerre civile.<sup>16</sup> Sur les bitumes aussi et aux murs des magasins éventrés, slogans, portraits caricaturistes, emblèmes idéologistes gauchistes, signés ou anonymes structurent l'espace par une griffe amatrice ou professionnelle, le clivant entre le temporaire et le permanent.

Lieux de (la) mémoire, les espaces numériques et physiques rétablissent une tribune démocratique qui réconcilie la culture communautaire avec les aspirations collectives.

## 2.2 Une politique de démocratie culturelle

L'expansion des pratiques culturelles en parallèle au militantisme provocateur dénonce une réalité urbanistique : l'espace institutionnel de l'art est si restreint que l'espace public arrive à peine à le contenir.

Le territoire libanais a connu pendant quelques mois un fort essor de l'industrie culturelle si absente d'un ministère inefficace. On fabrique des T-Shirts, des cèdres pendentifs, des agendas illustrés sous l'inspiration du mouvement 2019 : des objets souvenirs d'une nostalgie prématurée. En revanche, relevant d'une interprétation esthétique et rhétorique de l'actualité politique libanaise, à la fois mouvante et frigorifiée, l'éclatement urbanistique d'une culture engagée dépolitise le communautarisme. Il s'inscrit dans la logique mondiale de l'art contemporain voué à l'évènementiel battant en brèche le mythe classique de l'immortalité d'une œuvre d'art. L'art est détrôné de son éternité physique par le numérique qui phagocyte l'unicité d'une œuvre. Basculée dans le média du flux, la médiation culturelle du mouvement 2019 n'est pas cependant conditionnée par

---

11 Site: ginosblog.com. Compte Instagram: ginosblog

12 Déformation de la vérité de la part de la classe politique dans le but de manipuler émotivement le peuple.

13 Voir Annexe [3]

14 Voir Annexe [4]

15 Voir Annexe [5]

16 Notamment le Grand Théâtre et l'Oeuf, construction inachevée d'une salle de cinéma avant la guerre civile. Lire à ce propos l'article en ligne : <https://urbania.fr/article/crise-au-liban-le-graffiti-au-service-de-la-revolution>

ce dernier ; les passeurs de culture en sont la condition d'existence : en atteste le flux numérique continu de la création artistique jusqu'à aujourd'hui, stimulé encore plus par la catastrophe du 4 août.

Témoignage d'un succès d'affluence voire d'influence, le street art, reproductible et donc archivé dans le numérique par un effort volontariste de maintenir cette démocratie culturelle comme une identité alternative et collective, est le rempart révolutionnaire contre un système préétabli.

En effet, la culture « *n'est pas un territoire à conquérir mais une façon de se comporter avec soi-même, ses semblables, la nature ; elle n'est pas seulement un domaine qu'il convient de démocratiser, mais elle est devenue une démocratie à mettre en marche* ». (CHATZIMANASSIS Alice, 2013)

## Conclusion

Expression visible, rhétorique d'une conscience culturelle « par la base », la médiation culturelle de la révol[ution]te 2019 s'est nourrie d'une interaction créatrice entre l'art, le politique et le communautaire. Cette interaction serait donc sa raison d'être, la condition d'existence du Liban.

A titre personnel, nous proposons pour le cas libanais la définition de *l'artiste révolté* au lieu de *l'artiste citoyen* parce que ce dernier s'est positionné dans un paysage stagné d'après-guerre, sans une urgence collective pour la création. En revanche, *l'artiste- révolté* est celui qui s'est trouvé projeté dans un présent rapidement devenu historique<sup>17</sup>, un présent collectif, de conscientisation, bien en avance sur sa réalité quotidienne, sur l'absence de sa contribution nationale au gouvernement.

L'art médiatisé de la révol[ution]te est révolutionnaire ; non seulement il s'émancipe d'un absentéisme étatique en matière de culture citoyenne, mais il développe une approche pluridimensionnelle des classes sociales, de solidarité pluriculturaliste, et d'un style de vie non conformiste.

L'événement tragique du 4 août 2020 en est la preuve tangible, malgré l'absence regrettable d'une révolution contre la corruption de la négligence.

## Bibliographie

- BARTHES Roland (1981), « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *L'analyse structurale du récit*, Seuil, p.14.
- CAMUS Albert (1985), *L'homme révolté*, Paris, Folio Essais.
- CHATZIMANASSIS Alice (2013), « Démocratisation de la culture et démocratie culturelle à partir de l'exemple québécois », in *Comité d'Histoire du Ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'Histoire de Sciences Po Paris. La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*. Disponible en ligne : <https://chmcc.hypotheses.org/675>
- CROWLY John (2001), *Pacification et réconciliations. Quelques réflexions sur les transitions*

---

17 La révolte chez Camus revêt un aspect métaphysique et moral. Ce n'est pas le cas étudié dans cet article.

immorales » in *Cultures et conflits*, vol 41

- GRAMSCI Antoine (1917), *Les Indifférents*, Paris, Rivage poche.
- HAMOUCHE Nicole (2000), « Le pluriculturalisme comme solution » in *L'Orient Littéraire*.
- LAVALLARD Jean-Louis (2019), « Génération Y : les millenials », in *Raison Présente*, numéro 211.
- MOUAWAD Jamil (2020), la citoyenneté par la base : une pratique idéaliste pendant les protestations du « 17 octobre » in *La Consolidation de la paix au Liban*, Supplément *L'Orient le Jour*, édition n24, mai 2020.
- NIETZSCHE Friedrich (2000), *Généalogie de la morale*, Paris, Livre de Poche.
- PARENTHOU Joséphine (2019), « De l'historien au citoyen : une nouvelle génération d'artistes libanais à la conquête de la réconciliation d'après-guerre » in *Revue des arts du spectacle*, Beyrouth, Faculté des Lettres et des sciences humaines, numéro mars 2019.
- ROUSSEL Violaine (2011) *Arts vs War. Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Les Presses des Sciences Po.
- TABET Jade (2003), Des pierres dans la mémoire, in *la brulure des rêves*, Paris, Ed. Autrement p.65.

## Sitographie

- Plateformes Instagram;
- Why.natt
- The.art.of.bo
- Thawra\_artists
- Art of Thawra
- Ahla Fawda



## Annexes

[1] :



Sandra Sahyoun, le cri du cèdre.

[2] :



Tarek chehab, le poing de la révol[ution]te.

[3] :



Feyrouz , figure consensuelle. Google images. Auteur inconnu.

[4] :

Compte instagram : Why.Natt



[5]



Compte Instagram : Why.Natt

# Médias de masse et réseaux sociaux, un moyen de diffusion et de partage d'une culture littéraire et linguistique.

**Khanom EL MASRI EL OMAR**

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines 1

Université Libanaise

## Résumé

A l'ère du numérique et avec l'essor des nouvelles technologies, les médias de masse et les réseaux sociaux ne cessent de gagner du terrain et de jouer un rôle de plus en plus important dans la diffusion et le partage d'informations de toutes sortes. Ces technologies, considérées par la majorité comme un signe de modernité et de progrès pour l'Homme, présentent un nouveau mode d'accès à l'information et contribuent à la démocratisation de cette dernière.

Elles ont, par ailleurs, pour objectif principal l'amélioration des conditions de vie de chacun en répondant à ses besoins. Personne ne peut nier le fait que la culture figure parmi ces besoins. Elle constitue même un besoin primordial et un facteur essentiel dans son développement et son épanouissement. Un des aspects de cette culture dont tout individu a besoin est celui qui est en rapport avec la langue et la littérature, deux domaines qui font partie intégrante de la construction de l'homme : le premier l'aide essentiellement à former son identité, le deuxième participe entre autres de son ouverture sur le monde, proche et lointain, et de la vision qu'il pourra avoir aussi bien de son humanité que de son rapport avec ses environnements.

Aussi, bien des questions se posent. Comment ces nouveautés, par leur avènement et leur évolution, contribuent-elles à l'apport culturel littéraire et linguistique ? Quelles formes prennent-elles afin de rendre la culture littéraire et linguistique plus accessible à tout le monde, à n'importe quel moment et n'importe quel endroit ? Seraient-elles un moyen fiable d'accès à ce type de culture ? S'adresseraient-elles à un public unique ou varié ?

Notre étude vise à répondre à ces questions et à mettre en perspective l'impact que peuvent avoir les nouvelles technologies et les outils de partage et d'échange d'informations sur la diffusion de la culture littéraire et linguistique en tenant compte en particulier de la télévision, Facebook et WhatsApp.

**Mots - clés :** Médias de masse, réseaux sociaux, diffusion et partage d'informations, apport culturel littéraire et linguistique.

## Abstract

In the digital era and with the development of new technologies, mass and social media keep on gaining ground and playing an important role in spreading and sharing all types of information. These technologies, considered by the majority as a sign of modernity and progress, represent a

new access mean to information and contribute to its democratization.

Moreover, they have improved everybody's life conditions by filling out their needs, including culture. In fact, culture is important and essential to the fulfillment and growth of everyone. One culture aspect that each individual needs is linked to language and literature, two fields equally fundamental to people's development:

The first one helps them build their identity, the second one broadens their horizons, opens their eyes to the world and builds their global vision and link to the external environment.

Consequently, some questions arise. What do these novelties and their ongoing evolution bring to the literary and linguistic culture? What shape do they take in order to make the literary and linguistic culture, regardless of the time and place, reachable to a wider public? Are they reliable sources of access to these cultures? Do they attract a specific or a diversified public?

Our study aims to answer these different questions. It also identifies the impact these technologies and content sharing/information exchange tools have on the dissemination of the literary and linguistic culture, focusing more specifically on Television, Facebook and WhatsApp.

**Keywords:** Mass media, social media, dissemination and information sharing, literary and linguistic culture contribution.

## ملخص

في عصر الرقمية و مع ظهور التقنيات الحديثة و تطورها، تواصل وسائل الإعلام و شبكات التواصل الإجتماعي في التقدم و في لعب دور هام في نشر المعلومات بمختلف أنواعها و مشاركتها مع الآخرين. و تقدم هذه التقنيات التي يعتبرها أغلبية الناس علامة للحدثة و لتطور البشرية أسلوبا جديدا للوصول إلى المعلومات كما أنها تسهم في ديمقراطية هذه الأخيرة.

و يكمن الهدف الرئيسي لهذه التقنيات في تحسين ظروف الأفراد الحياتية و ذلك من خلال تلبية إحتياجاتهم و التي تندرج الثقافة ضمنها إذ أن هذه الأخيرة تشكل حاجة أساسية للإنسان و عاملا فاعلا في تطوره و تفتح فكره. و من بين أشكال الثقافة التي يحتاجها الإنسان تلك المرتبطة باللغة و الأدب اللذين يلعبان دورا بارزا في بنائه. فالأولى، تساعد في تكوين هويته، أما الثانية، فهي تسهم في انفتاحه على العالم، القريب منه و البعيد، و في تشكيل الرؤية التي يوليها لإنسانيته و لعلاقته بمحيطه.

من هنا، أسئلة كثيرة تطرح نفسها. كيف تسهم التقنيات الحديثة في توفير الثقافة اللغوية و الأدبية؟ ما هي الأشكال التي تتخذها لجعل هذين النوعين من الثقافة في متناول الجميع، و ذلك في كل مكان و زمان؟ هل تشكل هذه التقنيات و سائل يمكن الوثوق بالمعلومات التي ترد فيها؟ هل الجمهور التي تتوجه إليه هو جمهور ذات صبغة واحدة أم أنه متنوع؟

تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة على هذه الأسئلة و تبيان أثر التقنيات الحديثة و وسائل مشاركة المعلومات و تبادلها في نشر الثقافة اللغوية و الأدبية من خلال الإستناد إلى التلفزيون و فايسبوك و واتساب.

**كلمات مفتاحية:** وسائل الإعلام، شبكات التواصل الإجتماعي، نشر و مشاركة المعلومات، توفير

## Introduction

La notion de « culture » du latin « *cultura* » signifie de par son étymologie, d'après Le Petit Robert, l' « action de cultiver la terre ; ensemble des opérations propres à tirer du sol les végétaux utiles à l'homme et aux animaux domestiques ». (Robert, 2010, p.589) Elle désigne donc en premier tous les soins et l'entretien que présente l'homme à la nature et se trouve ainsi être en quelque sorte l'équivalent du mot « *agriculture* ». Toutefois, cette notion a connu une évolution sur le plan sémantique si bien que son sens s'est élargi. Aussi présente-t-elle des acceptions multiples parmi lesquelles nous pouvons mentionner deux acceptions particulières se situant sur le plan individuel et désignant d'une part « le développement de certaines facultés de l'esprit par des exercices intellectuels appropriés », et d'autre part l'« ensemble des connaissances acquises qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement ». (Ibid.)

D'autres acceptions, en rapport avec la collectivité, ne cessent de prendre actuellement de l'ampleur. Elles désignent, d'après le Larousse en ligne, l'« ensemble des phénomènes matériels et idéologiques qui caractérisent un groupe ethnique ou une nation, une civilisation, par opposition à un autre groupe ou à une autre nation » ou « dans un groupe social, (l') ensemble de signes caractéristiques de quelqu'un (langage, gestes, vêtements, etc.) qui le différencient de quelqu'un appartenant à une autre couche sociale que lui ». Par conséquent, outre son aspect savant, la culture est en rapport étroit avec la vie quotidienne, avec le mode de vie, l'habillement, l'ensemble de traditions, de mœurs, de croyances, de rites religieux, etc. propres à un groupe social, à une communauté.

L'importance de la culture aussi bien sur le plan individuel que collectif a fait que les technologies, de quelque catégorie qu'elles soient, lui ont accordé une place privilégiée et ont opéré à sa diffusion par divers moyens. Leur objectif premier étant de répondre aux besoins de l'homme, et entre autres la culture qui se trouve être un de ses besoins les plus essentiels, il fallait donc qu'elles permettent à tout un chacun d'avoir accès à toutes sortes de cultures. Ainsi trouvons-nous les médias de masse et les réseaux sociaux, deux moyens de diffusion et de partage de l'information, présenter un intérêt particulier à la culture et la considérer comme un élément dont ils doivent tenir compte dans leur fonctionnement.

Divers sont les aspects de la culture à la diffusion de laquelle se sont intéressés, et s'intéressent toujours, les nouvelles technologies. Dans cet ensemble de cultures variées, scientifique, écologique, historique..., celles qui constituent l'objet de notre étude sont celles qui sont en rapport avec la langue et la littérature, deux domaines qui font partie intégrante de la construction de l'homme : le premier l'aide essentiellement à former son identité, le deuxième participe entre autres de son ouverture sur le monde, proche et lointain, et de la vision qu'il pourra avoir aussi bien de son humanité que de son rapport avec ses environnements.

Aussi, bien des questions se posent. Comment, ces nouveautés, par leur avènement et leur évolution, contribuent-elles à l'apport culturel littéraire et linguistique ? Quelles formes prennent-elles afin de rendre la culture littéraire et linguistique plus accessible à tout le monde, n'importe où et n'importe quand ? Seraient-elles un moyen fiable d'accès à ce type de culture ? S'adresseraient-elles à un public unique ou varié ?

Afin de répondre à ces questions, nous nous intéresserons dans un premier temps au rapport qu'entretiennent les médias de masse, notamment la télévision, avec la culture littéraire et linguistique et tiendrons compte des programmes et des émissions que diffuse cette dernière. Nous mettrons l'accent sur l'ou les objectif(s) de ses programmes et sur le ou les public(s) à qui elle s'adresse. Dans un deuxième temps, nous mettrons en perspective le rôle que jouent les réseaux sociaux, Facebook et WhatsApp en particulier, dans la diffusion et le partage d'une culture littéraire et linguistique tout en abordant les thèmes des textes publiés et la question de la fiabilité de l'information culturelle qui pourrait être transmise par ces moyens. Quant au corpus sur lequel nous nous baserons, il sera formé de documents aussi bien arabes que français.

## 1. Les Médias et la culture

Le terme « *media* », pluriel du mot latin « *medium* » signifiant *moyen*, *milieu* ou *lien*, désigne tout moyen de diffusion d'informations à un public large. Avec l'essor de la technologie, certaines formes de médias sont apparues et ont joué un rôle important dans le monde de l'information puis ce rôle s'est agrandi avec l'apparition du numérique si bien que les nouvelles technologies, entraînant l'apparition de nouvelles pratiques chez les individus, ne cessent de gagner du terrain dans la diffusion et le partage de l'information. De ce fait, les médias recouvrent un champ vaste et varié de moyens. Ils englobent aussi bien les médias traditionnels, à savoir les médias de masse ou mass-médias (presse, radio, télévision...) que le média informatique, le réseau Internet et les médias sociaux dont relèvent les réseaux sociaux (Facebook, WhatsApp, Twitter...).

L'avènement de ces différents moyens a eu des répercussions sur la vie des hommes, lesquels se sont trouvés face à des moyens entraînant chez eux l'adoption de nouvelles pratiques. Influant sur les divers secteurs (industriel, économique, social...), le numérique a changé les modes de vie et de travail de l'homme. Dans la longue liste de ses effets, nous nous en tiendrons à ceux qui touchent la société. Comme le souligne Remy Rieffel en ce qui concerne l'impact de cette innovation sur les nouvelles pratiques sociales dont il est à l'origine, le numérique « redéfinit les savoirs, il transforme les modes d'accès aux connaissances, il bouscule les conceptions traditionnelles de l'information. [...] il modifie notre rapport à l'écriture, il implique une radicale transformation de notre rapport à l'espace et au temps. » (Remy Rieffel, 2014, p. 31)

Ce changement dans le quotidien de l'homme est par conséquent à l'origine d'une controverse sur l'importance des nouvelles technologies pour l'homme et sur l'intérêt qu'ils peuvent lui présenter.

En effet, si pour certains, les nouvelles technologies exercent une emprise sur l'homme vu qu'elles modifient sa vie à tous les niveaux (vie personnelle, sociale et professionnelle, commerce, santé, culture, loisirs, médias...) et la rendent presque uniforme sans aucune possibilité, dans la plupart des cas, de personnalisation des faits, pour d'autres, les avantages et les potentialités qu'elles offrent dans les divers secteurs de l'activité humaine sont extraordinaires. L'une des particularités de ces moyens réside dans la suppression des distances et le franchissement des frontières aussi bien temporelles que géographiques, notamment en ce qui concerne les technologies de l'information et de la communication. Nous nous trouvons ainsi face à un monde ouvert, d'où l'expression de monde planétaire ou global.

Mais quelle que soit la position, favorable ou défavorable, prise à l'égard de ces nouveaux moyens, il est évident qu'ils ont contribué à l'évolution et au développement de la société et de la vie des hommes sur les divers plans, notamment en ce qui concerne les médias de masse et les réseaux sociaux, deux moyens relevant des technologies de l'information et de la communication et rendant l'accès à l'information chez l'homme plus rapide et plus facile. Ils présentent toujours un aspect positif quant à la diffusion de la culture sous ses différentes formes, et entre autres la culture littéraire et linguistique.

Dans cet ensemble aussi vaste que varié, nous allons puiser trois moyens différents, d'une part, la télévision comme média de masse et d'autre part, Facebook et WhatsApp comme médias sociaux et tenter de voir à quel point ils peuvent avoir un impact sur la transmission et le partage de la culture littéraire et linguistique.

## **2. Les médias de masse au service de la diffusion culturelle**

L'avènement des médias de masse a constitué une révolution dans le monde de la transmission de l'information. Ces inventions techniques - presse écrite, radio, cinéma, télévision - « s'avèrent être, dans la vie quotidienne des individus, des instruments complémentaires qui favorisent l'émergence de nouveaux modes de consommation des contenus médiatiques, notamment dans le domaine audiovisuel. » (Rémy Rieffel, 2014, p. 24)

Le rapport que ces technologies dites « traditionnelles » ont entretenu avec les divers secteurs de l'activité humaine fut et reste étroit. Leurs effets sont bien visibles dans la vie privée, sociale, politique, économique, culturelle... de l'homme ainsi que dans les activités de loisir. Il est à noter que réalisant l'importance que joue la culture dans la construction de l'homme et dans son développement, notamment sur le plan cognitif, les divers médias susmentionnés lui ont accordé une place parmi leurs rubriques et leurs programmes. Dans la presse écrite, imprimée ou numérique (cette dernière commence à gagner du terrain et à supplanter la première), nous retrouvons des rubriques voire des dossiers consacrés à la culture et avons, dans certains cas, un numéro spécial culture. A la radio, sont diffusés des programmes culturels, surtout littéraires, avec comme invités des auteurs, des poètes, des spécialistes... A la télévision, les programmes et émissions culturels ont leur place. L'importance de ces trois moyens médiatiques réside dans la diffusion de l'actualité culturelle à laquelle aspire un public particulier, spécialisé dans le domaine en question, mais qui s'adresse également au grand public. Le cinéma a voulu, lui aussi, apporter sa contribution à la communication d'une culture diversifiée, et entre autres une culture littéraire. Aussi constatons-nous la production d'une série de films adaptés d'œuvres littéraires ou inspirés de biographies d'auteurs.

Quelque variés que soient les médias de masse impliqués dans la diffusion de la culture, notre objectif dans cette étude n'est pas de mettre en revue ni l'ensemble de ces technologies ni celui des domaines et activités humaines constituant un de leurs centres d'intérêt. Nous nous en tiendrons uniquement à examiner le rôle que joue la télévision, en tant que moyen de communication de masse, dans la transmission de la culture littéraire et linguistique. Nous mettrons ensuite l'accent sur quelques programmes et émissions consacrés à ce domaine, leurs fonctions et les publics auxquels ils s'adressent.

## 2.1 La télévision, un média de diffusion de la culture

Depuis son invention, la télévision a bouleversé la vie des hommes et a exercé une sorte de fascination sur son public. Ce petit écran n'a cessé, depuis son apparition, d'évoluer, de développer ses stratégies et d'avoir des rôles dont l'ampleur et l'importance dans la vie des hommes se sont accrues de façon extraordinaire.

Divers sont les rôles de la télévision : informer, éduquer, divertir le grand public... Mais, l'un des rôles primordiaux que ce média de communication joue réside dans le développement d'une culture variée chez l'individu (scientifique, artistique, historique, littéraire, linguistique...). Toutefois, ce rôle culturel que peut exercer la télévision ne fait pas l'unanimité des critiques quant à son aspect et à son importance. Pour certains, la télévision a nui à la culture, car, en cherchant à la démocratiser, elle l'a plutôt banalisée et l'a dépourvue de tout son intérêt en visant un profit économique plutôt que culturel. Pour d'autres, le petit écran, a réussi à communiquer une culture à un public varié quant à son âge, son niveau intellectuel et social et a pu la transmettre au plus grand nombre de personnes.

Malgré cette divergence, voire dans certains cas la contradiction, dans les points de vue à l'égard de l'impact que peut avoir la télévision sur le développement culturel, ne pouvons-nous pas voir dans la télévision un moyen de diffusion de la culture ? Ce média de masse n'a-t-il pas, pendant longtemps, constitué le centre d'intérêt d'un grand nombre de téléspectateurs attirés par les émissions culturelles, notamment littéraires, qu'il diffuse ? La télévision n'a-t-elle pas connu un succès, de quelque importance qu'il soit, minime ou considérable, dans la diffusion de la culture ?

Nous pensons que la réponse à ces questions devrait être positive. En effet, depuis son invention, la télévision a toujours diffusé des émissions culturelles traitant de littérature ou de langue et certaines d'entre elles sont restées à être diffusées pendant plus d'une décennie. Même actuellement, la télévision adopte toujours cette politique et offre à son public des émissions littéraires et linguistiques, ce qui témoigne de l'intérêt que leur portent les téléspectateurs.

## 2.2 Emissions littéraires et linguistiques télévisées<sup>1</sup>

Dans la grande variété d'émissions que diffuse la télévision, celles qui s'intéressent à la culture, et notamment à la littérature, trouvent toujours une place même si l'intérêt que portent actuellement les téléspectateurs aux émissions culturelles diminue de plus en plus. Ces dernières ne retiennent plus leur attention comme avant. Le public actuel - surtout les jeunes - préfère en effet les émissions et programmes de distraction. Mais, malgré le changement dans la vision qu'ont les téléspectateurs à l'égard des émissions culturelles, la télévision, en tant que média de masse et tout en tenant compte des transformations sociales et des tendances actuelles chez les individus, accorde toujours une place à la culture, surtout littéraire et linguistique, si bien que des émissions consacrées à ces deux thématiques y sont diffusées, l'objectif étant d'informer les téléspectateurs sur la langue et les dernières actualités dans le monde de la littérature et, en tant que lecteurs éventuels, leur donner le goût de la lecture et susciter chez eux, à travers l'œuvre littéraire présentée, la curiosité de découvrir ce qu'elle comprend dans le cadre de la culture qu'elle véhicule.

---

1 Il est à noter que nous nous tiendrons à des émissions diffusées par des chaînes de télévision françaises, surtout que nous n'avons pas trouvé d'émissions culturelles consacrées uniquement à la langue et à la littérature sur les chaînes libanaises.



La culture littéraire et linguistique diffusée par l'intermédiaire de la télévision prend des genres différents : émissions littéraires et linguistiques, jeux télévisés, films adaptés d'œuvres littéraires, pièces de théâtre télévisées... L'éventail étant large, nous nous en tiendrons aux seuls émissions littéraires et jeux télévisés.

Dans l'histoire de la télévision française, les émissions littéraires se sont succédées si bien que le nombre d'émissions diffusées sur les diverses chaînes françaises s'avère être considérable. Dans la longue liste qui pourrait être établie pour recenser les différentes émissions culturelles françaises consacrées à la littérature et à la langue, nous retrouvons les deux premières émissions *Lectures pour tous* (1953-1968) et *Apostrophes* (1975-1990) auxquelles étaient invités des écrivains aussi bien de jeunes talents que de grande renommée. Considérées comme les joyaux de la télévision culturelle, ces deux émissions ont pu attirer un public aussi bien élitiste que nombreux. *Apostrophes*, cette émission qui a marqué l'histoire du petit écran, a été même diffusée sur une chaîne francophone libanaise, *Canal 9*, et a fait l'objet de centre d'intérêt de l'élite francophone libanaise. L'apport de telles émissions réside dans les débats qui tournent autour des écrivains eux-mêmes, des thèmes abordés dans les livres, objets de la discussion, et qui peuvent intéresser le public, lui permettre d'acquérir de nouveaux savoirs et connaissances et développer chez lui une culture non seulement littéraire, mais aussi sociale, anthropologique, linguistique, psychologique, philosophique... Il ne faut pas oublier également qu'elles peuvent être dans certains cas un fait qui incite à l'achat des livres et à la lecture qui peut en être faite.

Parmi les nouvelles émissions, nous citons *La Grande Librairie*, une émission hebdomadaire de quatre-vingt-dix minutes diffusée depuis 2008 et *Un livre, un jour*, un magazine littéraire quotidien d'une durée de deux minutes et demie lancé en 1991. S'adressant à toutes sortes de publics, les deux émissions diffèrent par leur concept. La première, tournée sur le plateau et en public, est considérée comme l'héritière d'*Apostrophes*. Elle suit l'actualité littéraire en invitant des écrivains afin qu'ils parlent de leur dernier livre. Le débat tenu entre l'animateur, François BUSNEL et les invités permet à ces derniers d'apporter bien des informations et des éclaircissements sur les faits racontés dans leurs œuvres et de développer des idées autour du sujet et des thèmes qui y sont abordés. Ainsi, par exemple, les invités de *La Grande Librairie* du 9 septembre 2020 présentent leurs œuvres où il est question de viol, d'agression sexuelle, de honte, de culpabilité, de femmes victimes parce qu'elles ne savent pas dire non, mais qui n'ont pas dit oui. La deuxième, tournée dans des lieux publics (librairies, bibliothèques, cafés, musées...), confère à l'émission une sorte d'intimité et marque, par là, le fait que la littérature et la culture peuvent se rencontrer partout, aussi bien dans des lieux fermés qu'ouverts. Tous les jours, l'émission présente au public une œuvre littéraire de toutes sortes (roman, bande dessinée, biographie ...). Passionné de lecture et de littérature, le présentateur, Olivier BARROT, vise à partager avec le public cette passion et déclare que son émission « prétend faire du livre un objet quotidien et familier parce qu'il n'est aucun autre moyen d'expression qui traduise, de façon aussi subtile, le monde et les hommes, parce qu'il parle au cœur autant qu'à la raison, qu'il fait rêver et réfléchir, parce qu'il est simple et accessible, qu'il est notre mémoire... »<sup>2</sup>. Ces propos pertinents résument de façon bien claire le rôle que jouent de telles émissions dans la diffusion d'une culture littéraire et l'impact qu'elles peuvent avoir sur le développement culturel du public en lui offrant une culture en rapport étroit

---

2 Ces paroles ont été prononcées par Olivier BARROT lors de son émission du 20 juin 1994 «*Un livre, un jour : la 700ème* ». Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=IHCzur0JF9A>.

avec l'homme et la société.

Les deux émissions rassemblent une audience nombreuse, ce qui témoigne de l'influence qu'elles peuvent exercer sur le public et de l'importance qu'elles jouent pour lui dans la communication d'une culture de masse. Le public étant varié, l'intérêt porté à ces émissions n'est pas identique. Pour certains, ces émissions sont à l'origine d'acquisition de nouveaux savoirs, d'approfondissement des connaissances, soit sur l'œuvre elle-même, soit sur l'écrivain ; pour d'autres, elles apportent une culture variée, non seulement littéraire mais émanant également des divers thèmes abordés par l'écrivain dans son livre, ce qui leur permet d'élargir leurs horizons ; et pour d'autres encore, elles constituent un simple plaisir.

*Merci Professeur* est, elle aussi, une émission quotidienne qui vise la diffusion d'une culture, mais il s'agit cette fois d'une culture linguistique. Bernard Cerquiglini, un linguiste éminent, pour qui « le français reste une langue associée au savoir, à la culture, à l'élégance de la pensée »<sup>3</sup>, dévoile, pendant environ deux minutes, les secrets de la langue française en répondant à des questions qui peuvent lui être adressées par des téléspectateurs désirant avoir une information autour d'un mot ou d'une expression. Les explications présentées de façon claire et simple sont en rapport avec la linguistique, l'étymologie, la grammaire, l'orthographe. Le présentateur apporte par exemple des informations sur la différence entre *an* et *année*, sur la signification de l'expression *de plus belle*, ou encore du mot *démarche*. Le fait que cette émission consiste à répondre aux questions du public témoigne du rôle que se propose la télévision dans la communication d'une culture de masse, un rôle dont le public est conscient, d'où l'intérêt qu'il porte à cette émission instructive.

Ce rôle de diffusion d'une culture littéraire et linguistique que joue la télévision, nous le découvrons également dans les émissions spéciales créées lors de manifestations culturelles importantes telles que *Le Salon du Livre*. En effet, durant un tel événement les chaînes télévisées rajoutent à leurs programmes des émissions tournées sur les lieux du Salon durant lesquelles des interviews sont tenues avec les auteurs qui sont là à présenter leurs livres. Même si l'objectif premier d'un tel événement est économique, puisqu'il vise la vente des livres, les débats transmis par la télévision lui confèrent un trait particulier résidant dans la communication d'une culture à un large public.

Notons qu'actuellement, avec l'évolution technologique et l'apparition des chaînes satellitaires, la communication culturelle s'est développée et a pu franchir les frontières. Aussi les émissions et programmes diffusés dans un pays et dans une langue déterminés ont-ils pu voyager à travers le monde et atteindre des endroits bien lointains.

Il est à noter également que ces mêmes émissions peuvent aller au-delà du temps puisqu'elles sont diffusées sur YouTube ou sur le site web des chaînes télévisées, ce qui permet à celui qui n'a pas pu regarder l'émission à la télévision pour une raison quelconque d'avoir l'occasion de le faire à n'importe quel moment. Cet échange et ce partage entre les médias expriment une volonté d'élargir l'étendue de la culture transmise et divulguée par les médias de masse afin qu'elle atteigne le plus grand nombre de personnes. Nous retrouvons donc ici une des fonctions principales des médias, à savoir la diffusion de masse de la culture.

---

3 Ces propos de Bernard CERQUIGLINI sont parus dans *Merci Professeur – Rencontre avec Bernard CERQUIGLINI, fervent défenseur de la langue française*, Publié le 27/05/2013 à 22:05 et mis à jour le 28/05/2013 à 03:21 par Lepetitjournal Sao Paulo. Disponible sur : <https://lepetitjournal.com/sao-paulo/a-voir-a-faire/merci-professeur-rencontre-avec-bernard-cerquiglini-fervent-defenseur-de-la-langue-francaise-42749>.

Un autre genre de programmes diffusé à la télévision et offrant une culture réside dans les jeux télévisés. On pourrait se demander comment les jeux peuvent être un moyen de communication culturelle. En effet, rien n'empêche que la culture se transmette par l'intermédiaire du divertissement, tout comme l'éducation se fait par l'amusement d'où le terme de *ludo-éducation*.

A la télévision, nous retrouvons aussi bien des jeux télévisés de culture générale où sont testées des connaissances encyclopédiques que des jeux dont le concept vise une culture en langue française et plus particulièrement en lexique du français. Nous citons à titre d'exemples dans le cas de ces derniers deux jeux télévisés *Motus* et *Des Chiffres et des Lettres*. Le premier, qui a duré vingt-neuf ans (1990-2019), et le deuxième, diffusé quotidiennement depuis 1972, reposent (pour les *Lettres* dans le cas du deuxième) sur des connaissances en lexique du français. Au-delà de leur aspect ludique, ces émissions permettent aux candidats de tester leur savoir en matière de vocabulaire en découvrant des mots. Ils contribuent aussi bien pour les concurrents que pour le public, soit présent sur le plateau, soit assis chez lui, à un enrichissement de leur vocabulaire. Si des candidats ont été sélectionnés pour participer aux jeux, les autres catégories de public y participent eux-aussi, pour la grande partie tout au plus, en tentant d'évaluer leurs connaissances dans le domaine en question. Par ailleurs, l'attitude sérieuse des animateurs et des co-animateurs (ces derniers étant des spécialistes qui vérifient les réponses) ainsi que celle des candidats témoigne du côté réflexif et instructif de ce type de jeu. Les co-animateurs, arbitrant les réponses des candidats, apportent des informations sur le sens du mot, son origine, son orthographe.

La controverse sur le rôle du petit écran dans le développement culturel chez le public n'a jamais pris fin. Si les critiques qui ont été émises, et le sont toujours, quant au rôle négatif des médias de masse, et entre autres de la télévision, à l'égard de la culture sont virulents, celles qui appuient l'importance de la télévision dans la démocratisation de la culture se font toujours entendre.

Pour les partisans de la première position, le rôle primordial de la télévision dans le cadre de la culture doit reposer sur des critères de qualité, laquelle doit être imposée au public, « car celui-ci doit être éduqué et ce serait pour les responsables faillir aux devoirs qui sont les leurs que d'accepter de lui donner ce qu'il demande quand ce qu'il demande est « mauvais ». (Michel CROZIER, 1996, p.11) La deuxième attitude trouve, elle aussi, ses défenseurs. Pour eux, l'essentiel « consiste à donner la priorité aux besoins exprimés par le public. Il faut, pense-t-on, chercher toujours à coller exactement à ces besoins sans se préoccuper de leur qualité. Chercher à satisfaire le public doit constituer la règle d'or. » (Ibid.)

Quelle que soit l'attitude prise par les uns et les autres, il est bien évident que le petit écran présente un mode bien particulier de diffusion de la culture. Le rôle de moyen de diffusion de l'information et de la culture, et entre autres d'une culture littéraire et linguistique, étant toujours pris en considération par la télévision, celle-ci communique une forme de culture qui correspond aux transformations rapides que connaît la société, une culture qui ne se restreint pas aux seuls initiés ni à une minorité favorisée mais qui tient plutôt compte d'un public large et varié. Ainsi, au lieu d'une culture élitiste, nous y rencontrons une culture démocratisée où tout le monde pourrait retrouver ce qui l'intéresse et ce qui favorise chez lui un épanouissement quelconque.

### 3. Les réseaux sociaux, un espace de partage culturel

La révolution technologique n'est pas restée sans conséquences sur la société. En effet, avec l'avènement du numérique, le bouleversement et les transformations qui ont atteint la société sont profonds. Cette mutation s'est traduite par l'apparition de nouvelles pratiques résultant des nouvelles formes de communications émergeant dans le monde de la technologie, à savoir les « réseaux de communication à haut débit capables de véhiculer tout type d'informations et de données à très grande vitesse et à très grande échelle » (Remy RIEFFEL, 2014, p. 28) tels que le web, le courriel, les réseaux sociaux ... Ces derniers renvoient à des moyens qui relient les individus entre eux et leur permettent d'entrer en interaction de façon individuelle ou collective. La communication étant l'élément central des réseaux sociaux, ceux-ci permettent à leurs usagers de publier et de partager des informations, des photos... Les échanges, les publications et les partages peuvent aller des sujets du quotidien les plus banals, ceux qui correspondent à des activités ordinaires, jusqu'à aborder des questions en rapport avec les circonstances et les événements majeurs qui influent sur la vie de l'individu aussi bien personnelle que collective. Ils peuvent également avoir pour objet des informations émanant d'une culture particulière dont dispose l'individu lui-même ou d'un intérêt qu'il porte à un domaine quelconque. Parmi les échanges culturels que nous pouvons rencontrer sur les réseaux sociaux, figurent des informations traitant de littérature et de langue. Deux réseaux sociaux interviennent dans le partage et la communication d'une culture littéraire et linguistique : Facebook et WhatsApp. Aussi, loin de vouloir examiner l'ensemble des réseaux sociaux, notre étude portera sur le rôle que jouent ces deux moyens dans le partage d'une culture littéraire et linguistique, sur la nature et la forme des documents publiés ou échangés ainsi que sur leur fiabilité.

#### 3.1 Culture littéraire et linguistique via Facebook et WhatsApp

La montée en puissance des réseaux sociaux tels que Facebook, le premier media en nombre d'utilisateurs, et WhatsApp<sup>4</sup>, un moyen d'échange de messages simple et pratique, sont la preuve d'être en présence d'espaces de partage qui se distinguent dans certains cas par leur utilité. Les échanges effectués par les utilisateurs de ces deux réseaux sociaux sont si variés qu'ils concernent aussi bien ce qui est personnel que social et culturel. Aussi pouvons-nous dans ce dernier cas retrouver des publications et des partages de documents culturels relevant de divers domaines, et entre autres littéraires et linguistiques.

Dans la série des publications sur Facebook et des partages sur WhatsApp, nous avons relevé des extraits de poèmes, des vidéos, des citations, des règles grammaticales, du vocabulaire... Les publications que nous citerons à titre d'exemples sont extraites de pages Facebook personnelles, nous ne tiendrons pas compte des pages collectives. Concernant les partages et les échanges sur WhatsApp, ils proviennent aussi bien de comptes personnels que de groupes. Nous avons choisi d'effectuer une capture d'écran pour les saisir dans leur forme originelle et leur accorder ainsi plus d'authenticité.

---

4 L'importance de WhatsApp pour les Libanais comme moyen d'échange indispensable s'est bien révélée lorsque le ministre des télécommunications, M. Mohammad CHOUCAIR, a eu l'idée de taxer l'utilisation des applications de messagerie instantanée telles que WhatsApp, Skype et Viber. Une telle décision a en effet été l'élément déclencheur de ce qu'on appelle « *la Révolution du 17 octobre* ».

Les poèmes relevés sont en rapport étroit avec le vécu des utilisateurs. Ils traitent de grands thèmes tels que la révolte, la liberté, la vie, l'ouverture sur l'Autre, le sourire..., des thèmes visant le bien et la prospérité de l'Homme. Dans le poème *Le sourire* de Raoul FOLLEREAU (Annexe 1), l'accent est mis sur l'acte de sourire dont l'effet est extraordinaire sur les relations interhumaines. Il est en effet signe d'amabilité, de gentillesse et de sympathie. Ce pouvoir positif du sourire dans la vie des hommes nous rappelle un hadith du prophète Mohamad (que la paix soit sur lui) dans lequel il incite au sourire en disant: « *Sourire en face de ton frère est une aumône* ». De là, nous déduisons que les valeurs humaines, quel que soit l'endroit d'où elles viennent, de l'Occident ou de l'Orient, sont universelles.

D'autres poèmes sont en rapport avec les événements et les circonstances actuels qui influent sur l'homme et la société tels que les poèmes écrits à la suite de la catastrophe qui s'est abattue sur Beyrouth le 4 août 2020 et qui a causé des victimes et de graves dégâts matériels. Nombreux sont les poèmes parus à la suite de ce désastre. Nous en citerons à titre d'exemple celui de Abdel Fattah EL KHATIB dans lequel il déplore le triste sort de Beyrouth et d'autres villes arabes. (Annexe 2)

Certains écrits sont des pastiches, des imitations de fables célèbres ayant imprégné la littérature aussi bien sur le plan artistique que thématique. Voici par exemple une fable construite d'après *La cigale et la fourmi* de Jean de La Fontaine, mais où il est question de confinement et de déconfinement en référence à la crise sanitaire du coronavirus et avec pour fabuliste Jean de La Quarantaine. (Annexe 3) Nous relevons également une autre fable élaborée d'après *Le corbeau et le renard*, et à laquelle est attribué un nouveau titre *Le marquis et le gendre*. Parue au moment de la montée de la révolution du 17 octobre, elle présente une critique des responsables politiques avides de pouvoir et à qui est transmis un message important, à savoir que désormais ce pouvoir sera détenu par le peuple. (Annexe 4) Pour la relier à son contexte, son auteur lui a conféré une particularité linguistique et graphique en lui intégrant des mots de l'arabe libanais translittérés selon le mode d'écriture des échanges numériques utilisé par la majorité des Libanais. Ainsi relevons-nous « la sawra » (la révolution), « E7tirametna ya Dawlit el Ra2iss » (Tous nos respects, Monsieur le Premier Ministre), « 3ariss » (un marié au moment de ses noces).

Ces pastiches nous les rencontrons également en arabe. Les raisons de leur parution sont les mêmes que celles des textes rédigés en français. Ainsi, par exemple, le célèbre poème de Aboul Qassem Echabbi *Iradat Ihayat* (La volonté de vivre) dans lequel le poète tunisien traite la question de la vie et de la révolte pour atteindre une vie pleine de dignité a fait l'objet d'une imitation incitant elle aussi à la révolte contre la classe politique corrompue. (Annexe 5)

Outre la publication et l'échange de documents écrits, nous trouvons des vidéos. La vidéo concernant le poème *Le Train de la vie* de Jean D'ORMESSON a fait l'objet d'un partage qui a été bien accueilli par les personnes qui l'ont reçu, car s'il est la description du train de la vie du poète, il représente en réalité le cours de la vie de tout homme avec toutes les péripéties et les personnes qu'il peut rencontrer sur son chemin.

Sur le plan de la langue, les publications concernent surtout le vocabulaire et la grammaire. Une publication sur le grand nombre de mots arabes désignant le lion est postée sous forme d'un dessin représentant un lion. (Annexe 6) Une autre encore prenant la forme d'un diagramme circulaire rassemble les divers mots arabes employés pour désigner les heures de la journée. (Annexe 7) Les deux documents témoignent de la richesse du lexique arabe et de la précision que cherche cette

langue dans la dénomination des faits et des objets.

En grammaire, nous avons identifié par exemple une publication sur les nouveaux accords du participe passé (Annexe 8).

Toutes ces publications et tous ces partages ont été puisés chez des spécialistes de langue ou de littérature françaises ou arabes ou bien chez des spécialistes de disciplines scientifiques passionnés de langue et de littérature arabes. Cette deuxième catégorie pourrait quelque fois, surtout dans le cas de connaissances spécialisées, nuire à la fiabilité de l'information diffusée. Le manque de connaissances dans un domaine particulier peut par conséquent être à l'origine de fausses informations. Ainsi par exemple la publication postée par un ingénieur au sujet de l'origine de la langue syriaque et dans laquelle on rattache cette dernière à l'arabe est fautive. (Annexe 9) Se baser sur l'existence de mots syriaques en arabe, notamment en dialecte libanais, pour émettre cette information est faux. Les deux langues en effet appartiennent à la famille des langues chamito-sémitique. Il s'agit en fait de langues en contact, voire de langues apparentées, où il est normal de voir les mots passer d'une langue dans une autre et s'y intégrer.

Cela dit, si dans la longue liste de publications et de partages relevés (plus d'une centaine), une seule est apparue incorrecte, la diffusion d'une culture littéraire et linguistique via les réseaux sociaux reste un fait réel, même si pour une bonne part de personnes, l'impact de ces moyens sur l'homme et la société, et par conséquent la culture qui pourrait en découler, est médiocre.

## Conclusion

Au terme de cette étude, nous remarquons que malgré les critiques défavorables que nous lisons ou entendons à l'égard de la télévision quant à ses effets néfastes sur l'individu et la société ou de Facebook quant à la banalité voire la vulgarité qui peuvent y être rencontrées, il va sans dire que certaines émissions télévisées présentent au public des informations enrichissantes sur le plan culturel et que certaines pages Facebook sont un espace où est communiquée une forme de culture de qualité, tout dépend donc de l'utilisateur dont les publications, de par leur nature et leur contenu, sont en quelque sorte le reflet de son identité et de ses intérêts.

Le maître mot, lorsque nous intégrons le monde de la technologie, consiste donc à savoir quoi regarder, quoi lire, avec qui échanger et partager. Le problème n'est pas dans l'outil lui-même mais dans la façon de l'utiliser et de l'exploiter.

## Références

- RIEFFEL, R. (2014), *Révolution numérique, révolution culturelle*, Barcelone, Gallimard, Folio.
- COHEN, E. (2020), *Télévision et culture de masse*, In *Dix ans d'histoire culturelle*. pp. 294-301. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pressesenssib/1051?lang=en>, consulté le 15 septembre 2020.
- CROZIER, M. (1966), *Télévision et développement culturel*. In *Communications 7, Radio-télévision : réflexions et recherches*. pp. 11-26. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/>

comm\_0588-8018\_1966\_num\_7\_1\_1091, consulté le 09 septembre 2020.

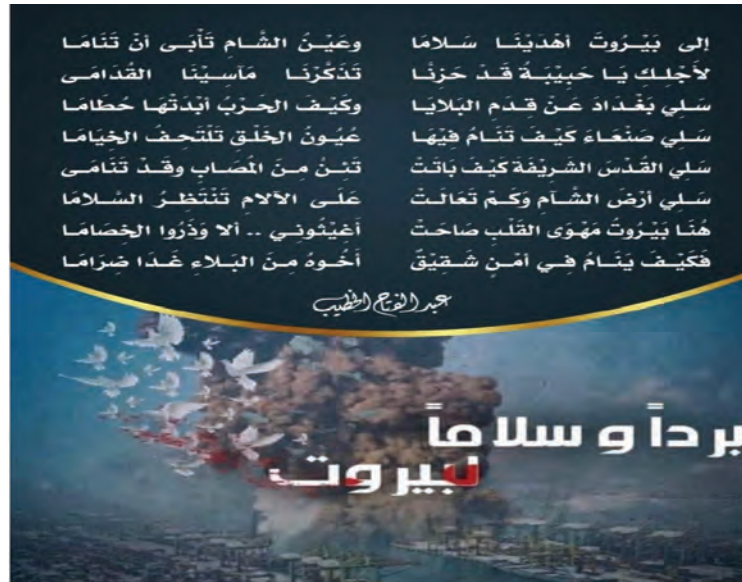
- Larousse. (s. d.). Culture. Dans *Dictionnaire en ligne*. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/culture/21072>, consulté le 09 juillet 2020.
- Robert, P. (2010). *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (nouv. éd.). Paris : Le Robert.

## Annexes

1-



2-





3-



4-

Le Marquis et le Gendre  
(fable libanaise de la sawra)

Le Marquis de Saad, au Sérail perché  
Tenait en son bec le pouvoir  
Le Gendre, par l'odeur alléché,  
Lui conta à peu près cette histoire  
E7tirametna ya Dawlit el Ra2iss  
Que vous êtes joli, aussi beau qu'un 3ariss  
Sans mentir, si votre speech  
Se rapporte à votre barbiche  
Vous êtes le Phénix de la Phénicie et de l'Arabie  
À ces mots, le Marquis sourit et prend un selfie  
Et pour craner devant cet auditoire  
Il ouvre un large bec, et laisse tomber le pouvoir  
Le Gendre se précipite et s'en saisit  
Mais le Peuple s'interpose et dit:  
Vous les Gendres et les Marquis  
Vous n'avez décidément rien compris  
Apprenez que le pouvoir est à nous  
Et allez hop, ouste, rentrez chez vous!  
Le Marquis et le Gendre, honteux et confus,  
Jurèrent, mais un peu tard, qu'on ne les y prendrait  
plus.

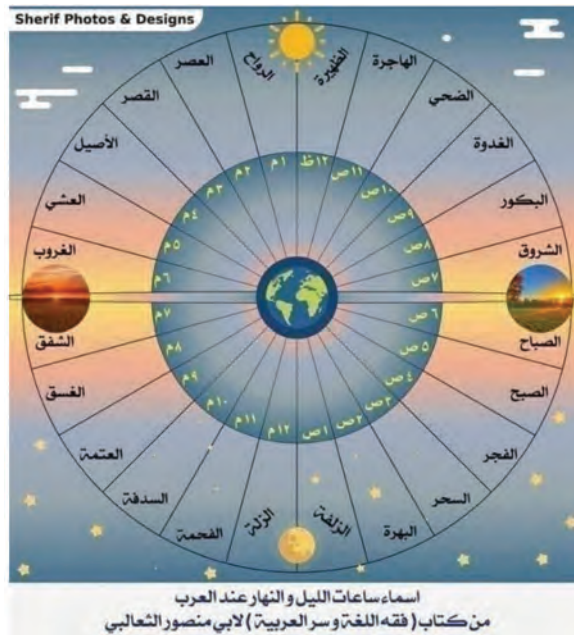
5-



6-



7-



8-

<p><b>Les Nouveaux Accords du Participe Passé</b> Les nouveaux accords du participe passé <a href="http://participepasse.info">participepasse.info</a></p> <p>) Accord des participes passés Le saviez-vous? De nouvelles règles d'accord des participes passés sont recommandées par des instances internationales et européennes :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- la Fédération internationale des professeurs de français (FIPF);</li> <li>- le Conseil international de la langue française (CILF);</li> <li>- le Conseil de la langue française et de la politique linguistique de la fédération Wallonie-Bruxelles;</li> <li>- l'Association belge des professeurs de français.</li> </ul> <p>En gros, il s'agit tout simplement :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- de laisser invariable tout participe passé conjugué avec « avoir »;</li> <li>- d'accorder avec le sujet tout participe passé conjugué avec « être ».</li> </ul> <p>Les instances compétentes au Québec ou en Amérique sont encore</p>	<p>silencieuses, mais le QGMNF tenait à vous transmettre cette information.</p> <p>Des discussions sur ces nouveaux accords ont eu lieu parmi les enseignants de français écrit à l'Université de Montréal. Nous vous invitons à lire ce texte de Mario Désilets, chargé de cours et didacticien du français.</p> <p>Pour ceux et celles parmi vous qui ont le gout d'embarquer dans la vague, voici une action possible, très simple, concrète et facile :</p> <p>Vous pouvez ajouter au bas de vos courriels sous votre signature un bref texte informatif comme dans l'exemple suivant :</p> <p>Annie Desnoyers, linguiste *J'applique les nouveaux accords du participe passé recommandés par la Fédération internationale des professeurs de français et le Conseil international de la langue française (entre autres). Et vous? <a href="http://participepasse.info/">http://participepasse.info/</a></p>
---	--

9-

هل تعلم ان السريانية هي احدى اللغات التي تتحدر من العربية؟ إليكم بعض التعابير السريانية التي نستعملها

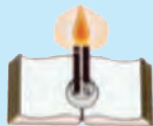
الفصحى	السريانية	الفصحى	السريانية	الفصحى	السريانية
جدة	ببت	ثقب	بختش	عرس	بشيل
معوّج	ممشكل	متى	إيمتا	حر	شوب
ماء	مى	مشووش	مصرصع	يد	إبد
وسام	ببساب	قطع	فرم	مشتري	إبدريون
جذر	شدرش	فحص	بخر	جرعة	شرفه
صغير	رعير	بئر	بئر	داخل	خوّا



Elément vital d'une société, la culture participe à la construction de l'homme. Elle contribue en effet aussi bien à son épanouissement qu'au développement de son identité. Toutefois, son importance ne se limite pas au seul individu, elle s'étend pour atteindre toute une communauté et concourir ainsi au dynamisme et à la revitalisation de cette dernière.

Divers sont les voies et les moyens, et entre autres la langue et la littérature, qui permettent d'aider tout individu à accéder à la culture sous ses différentes formes et à y participer activement. Alors, comment, la langue et la littérature, contribueraient-elles à la diffusion de la culture? La culture qui en résulterait aurait-elle un impact aussi bien sur l'individu que sur l'ensemble de la société? Quel(s) aspect(s) de la culture pourrait-on y rencontrer?

Ce colloque met l'accent sur le rapport que peuvent entretenir la langue et la littérature avec la culture et le rôle qu'elles peuvent jouer comme agents véhiculeurs de cette dernière. Les sujets abordés et les réflexions développées traitent la question de la culture dans ses différents aspects : sémiotique, linguistique, didactique, littéraire et médiatique.



**Editions Al Iman**