JEUX DE DAMES

Postures et positionnements des écrivaines francophones

Christiane Chaulet Achour, Julie Assier, Marie Fremin et Cécile Jest (dir.)

Centre de recherche
textes et francophonies

Catalogage avant publication (France) :
1 – Littératures francophones
2 – Écriture de femmes
3 – Littérature générale et comparée

Diffusion directe :
CRTF, Université de Cergy-Pontoise
33 boulevard du Port
95011 Cergy-Pontoise Cedex.

Diffusion librairie :
Belles Lettres Diffusion Distribution
25 rue du Général Leclerc
94270 Le Kremlin Bicêtre

Copyright CRTF
Université de Cergy-Pontoise
33 boulevard du Port
95011 Cergy-Pontoise Cedex

Illustration de couverture : Silhouette féminine habillée du mot « femme » en arabe, créole, douala, français, hindi et vietnamien. Création originale de Cécilia Allard

Damier composé de photographies des écrivaines :
Ananda Devi : © Sophie Bassouls
Mounira Chatti : © Nicolas Clinchamps
Leonora Miano: © Doris Lê
Agota Kristof: © Éditions Zoë, *L'Analphabète* d'Agota Kristof
Linda Lê: © Olivier Roller
Suzanne Dracius : © N'Krumah Lawson Daku
Fatou Diome : domaine public
Suzanne Césaire : photo de famille, droits réservés
Évelyne Trouillot : libre de droit
Alice Rivaz : © Marcel Imsand
Doria Shafik : collection personnelle de Jehan Ragaï

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation entières ou partielles réservés pour tous les pays.

JEUX DE DAMES
Postures et positionnements des écrivaines francophones

Textes réunis et présentés
par Christiane Chaulet Achour, Julie Assier, Marie Fremin et Cécile Jest

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Rémi ASTRUC, Université de Cergy-Pontoise
Marie-Madeleine BERTUCCI, Université de Cergy-Pontoise
Marc BONHOMME, Université de Berne
Sylvie BRODZIAK, Université de Cergy-Pontoise
Christiane CHAULET ACHOUR, Université de Cergy-Pontoise
Paul GRADVOHL, Université de Lorraine
Pierre HALEN, Université de Metz
Violaine HOUDART-MEROT, Université de Cergy-Pontoise
Martine JOB, Université Bordeaux Montaigne
Serge MARTIN, Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle
Muriel MOLINIE, Université de Cergy-Pontoise
Christine MONGENOT, Université de Cergy-Pontoise
Danièle MOORE, Université de Simon Fraser, Vancouver
Joanna NOWICKI, Université de Cergy-Pontoise
Annie ROUXEL, Université de Cergy-Pontoise
Didier DE ROBILLARD, Université François-Rabelais de Tours
Béatrice TURPIN, Université de Cergy-Pontoise

Introduction

Dans la lignée des réflexions sur les francophonies littéraires menées par le CRTF depuis plusieurs années[1], le présent ouvrage, *Jeux de dames*[2], s'est élaboré autour d'une réflexion sur des trajectoires d'écrivaines francophones et leurs imaginaires littéraires, en prenant comme points d'appui les notions de « posture » et de « positionnement ».

En effet, les travaux de Jérôme Meizoz sur la « posture[3] », hérités d'Alain Viala[4], s'inscrivent, comme notre ouvrage, dans une lignée de travaux initiés par les réflexions de Roland Barthes traitant de la dimension sociale et historique de l'acte d'écriture qui induit « la réflexion de l'écrivain sur l'usage social de sa forme et le choix qu'il en assume[5] ». Comme l'écrit Jérôme Meizoz : « Dans le sillage de Brecht et de Sartre, Barthes ouvrait ainsi un champ de recherches sur la scène de la parole littéraire et le masque d'auteur qui lui était attaché[6] ». Poursuivant donc dans cette voie ouverte – approfondie déjà par tout le travail élaboré par Pierre Bourdieu sur les modalités de construction et de fonctionnement du champ littéraire[7] – Jérôme Meizoz propose d'autres prolongements. En étudiant postures et positionnements, la recherche porte sur les modes de singularisation de l'écrivain. Celle-ci passe par l'interaction consciente ou non entre médiatisation de l'auteur et pratiques d'écriture, dans le choix du genre et du style, dans l'engagement corporel qu'entraîne sa

---

[1] Rencontre scientifique et littéraire du 11 juin 2014 du CRTF (Centre de Recherche Textes et Francophonies, EA 1392), prenant la suite de recherches antérieures sur les francophonies littéraires et particulièrement sur la réception de ces écrivains au sein du champ littéraire français : Cf. Christiane Chaulet Achour (dir.), *Convergences francophones*, Amiens, Encrage édition/CRTF, 2006, 184 p. ; ainsi que les deux *Dictionnaire des écrivains francophones* chez Champion, en 2010 et 2013.

[2] Ce titre en clin d'œil au jeu de société bien connu et au damier des portraits de ces écrivaines, jeu qui se joue avec des pions noirs et blancs… Il rencontre la notion de « jeu littéraire » que propose Bernard Lahire dans *La condition littéraire. La "double vie des écrivains"*, (avec Géraldine Bois), Paris, La Découverte, 2006. Jérôme Meizoz en rend compte ainsi : « Faiblement rémunérateur et peu professionnalisé (aucun diplôme n'en commande l'accès), le "jeu littéraire" comme Lahire propose de le nommer, suscite pourtant des investissements énormes (temps, argent, affects) de la part des auteurs, notamment parce que cette pratique demeure prestigieuse dans cette *nation littéraire* qu'est la France », dans *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités*, Genève, Slatkine érudition, 2011, p. 213, 282 p.

[3] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, 210 p.

[4] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, éd. de Minuit, 1985, 317 p. et, *Racine. La Stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990, 278 p.

[5] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Points-Seuil, 1972, pp. 14-15.

[6] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 7.

[7] À réévaluer mais non à négliger ou évacuer. Cf. aussi J. Dubois, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, 1983, 188 p.

présentation. Parce qu'elle a ouvert des perspectives fécondes[8], la notion de posture permet de rendre compte des diverses modalités auctoriales de présentation de soi qui non seulement interviennent dans le positionnement littéraire de tout auteur mais qui catalyse aussi une position dans le champ littéraire. En effet, ce concept postural apparaît particulièrement opératoire lorsqu'il est analysé à l'aune du jeu des positions objectivement occupées par les agents du champ littéraire : éditeurs, institutions délivrant des prix littéraires, journalistes, critiques littéraires et universitaires, permettant ainsi de déterminer les modes de positionnement littéraire[9]. Car parler de posture ne signifie pas qu'on s'en tienne une fois pour toutes à une seule position, l'auteur ayant la capacité de « renégocier les statuts et les rôles qui lui sont assignés[10] ».

Dans le cadre d'une réflexion sur les écrivaines francophones, un certain nombre de questions apparaissent incontournables : leur positionnement littéraire appelle-t-il de multiples postures ? Comment mesurer et déterminer l'écart entre la position et la posture d'une écrivaine dans le champ littéraire ? L'articulation de ces trois concepts – posture, position et positionnement – permet de comprendre comment une écrivaine francophone trace sa voie dans la « République mondiale des Lettres[11] » et d'enrichir ainsi, par des exemples souvent négligées par la critique universitaire habituelle, la réflexion de toutes et de tous.

Pour tenter d'exposer le plus de « cas » significatifs d'écrivaines, nous avons retenu des œuvres de femmes du XXe siècle de tout horizon géographique : de l'Afrique subsaharienne au Maghreb, en passant par la Caraïbe, avec des incursions au Vietnam, à Maurice et en Suisse. Sans prétendre à l'exhaustivité, ce panorama permet d'offrir un véritable outil d'appréciation des différentes trajectoires d'écrivaines francophones.

Ce qui nous importait était cette interrogation sur la difficulté d'échapper à l'identification de départ : femme, francophone, d'origine étrangère, car cette assignation à une identité pré-définie dévie leur projet initial et stéréotype leurs désirs et leurs parcours. En montrant comment chacune construit sa singularité, il est apparu que plusieurs trajectoires

---

[8] Dont Jérôme Meizoz lui-même rend compte dans *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités, op. cit.*, p. 13. Il parle d'une « abondante réception. Si l'on en croit les colloques et conférences consacrés à ce thème depuis 2007 (Bruxelles, Oxford, Paris), de nombreux comptes-rendus (…) les traductions (…) ». Nous pourrions ajouter, modestement l'université de Cergy-Pontoise.

[9] Le *positionnement* représente un processus de construction permettant à l'écrivain de se positionner mais aussi d'être positionné dans le champ littéraire, déterminant par là même sa *position*. La *posture*, quant à elle, définit une manière d'habiter ou de renégocier un positionnement : « la notion de posture aide à articuler des phénomènes de positionnement institutionnel et les modes d'énonciation et de stylisation » (Jérôme Meizoz, *La Postures littéraires II. La Fabrique des singularités, op. cit.*, p. 13).

[10] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités, op. cit.*, p. 8.

[11] Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil, 1999, 492 p.

d'écrivaines ont représenté des constellations posturales connexes actualisant un même positionnement littéraire. L'usage du français leur donne un décentrement et une distance à la fois par rapport à l'espace de l'origine et par rapport à la réception en France[12], d'où une interrogation sur les origines, sur l'Histoire, la mémoire mal acceptée, pour des raisons différentes en France et dans le pays d'origine (la question ne se posant pas dans les mêmes termes pour les écrivaines francophones du Sud et pour celles du Nord). D'un côté, la France a construit l'image de ce que doit être un écrivain francophone, le confondant volontiers avec la fonction du commis voyageur du français dans le monde ; lui attribuant une plus value quand il marque sa proximité avec les « valeurs » dites françaises : les lumières, les droits de l'homme, l'égalité des sexes… De l'autre côté, le regard critique que ces écrivaines portent sur leur propre société n'est pas toujours bien reçu par le public et les institutions du pays d'origine. Elles sont dénoncées comme influencées par l'Occident, non respectueuses des spécificités, etc. La notoriété qu'elles acquièrent en France est à la fois reçue comme une reconnaissance du pays et, en même temps sous-entendue comme suspecte. Là aussi, la question ne se pose pas dans les mêmes termes pour les francophonies du Nord car les œuvres des écrivaines y interviennent dans un champ littéraire constitué et qui a ses propres canaux de légitimation, reconnaissance et diffusion (maison d'éditions, prix, enseignement, etc.) alors que les écrivaines francophones du Sud n'ont pas cette possibilité dans leur pays. L'éloignement de chez soi donne, dans la plupart des cas, une position périphérique.

On voit donc bien que les écrivaines francophones doivent chercher à se singulariser dans le champ littéraire en construisant une certaine posture qui n'est pas « l'indicateur d'une position mais bien plutôt le levier d'un positionnement[13]. » La posture se rejoue à chaque performance à un moment socio-historique donné. En étudiant ces trajectoires d'écrivaines, il

---

[12] Un rapprochement intéressant peut se faire entre ces écrivaines et ce que dit Jérôme Meizoz de Rousseau auquel une « extrême mobilité sociale » a donné « une expérience décentrée des "places" et rangs sociaux » : « En effet, bien des caractéristiques font de lui un étranger à l'univers intellectuel français : natif de Genève, il se désigne comme "Suisse de nation" (et non sujet du Roi de France) ; dans une monarchie absolue, il s'affirme républicain comme les Genevois ; bien que brièvement converti au catholicisme, son imprégnation est protestante ; enfin, c'est un autodidacte issu d'un milieu d'artisans ruinés, il n'a hérité ni de la culture, ni de relations influentes. […] **Non sans risque, c'est à partir de ces différences potentiellement disqualifiantes que Rousseau construit sa posture** : celle-ci doit justifier son audacieuse prise de parole et ses énoncés radicaux sur la société de son temps » (*Postures littéraires II. La Fabrique des singularités, op. cit.*, pp. 32-33). C'est nous qui soulignons.

[13] Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 01 juillet 2014. URL : http://aad.revues.org/662. Cf. aussi Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Neuchâtel-Paris, Delalchaux&Niestlé, 1999, 245 p.

y a toujours une articulation à construire entre « la mise en scène dans une "posture" qui inclut une stratégie formelle et une présentation de soi au public[14] ».

Les textes réunis dans cet ouvrage permettent ainsi d'approfondir ces questions. Les réflexions menées s'étoilent en quatre directions : trajectoire éditoriale, posture publique, posture textuelle et réception. Ils mettent en évidence ce décalage – inhérent à la vie littéraire – entre la manière dont les écrivaines se construisent en tant qu'auteures et la manière dont elles sont reçues et perçues, car si ces écrivaines revendiquent leur singularité, elles ne peuvent se dérober à l'injonction des lecteurs et aux stratégies de l'édition et de la diffusion. Dans ce processus de socialisation littéraire, la question éditoriale s'avère incontournable pour mesurer la visibilité d'une écrivaine sur la scène publique. Les difficultés qu'elles éprouvent dans leur démarche d'affirmation sur la scène littéraire semblent emblématiques de la situation, en général, des écrivains francophones qui pâtissent de la visibilité problématique des francophonies littéraires en France. Par ailleurs, l'étude de la réception des prix littéraires permet de rendre compte de leur reconnaissance au sein de l'institution littéraire, sans oublier toutefois qu'ils « inscrivent l'écrivain dans une communauté, mais le fragilisent dans sa singularité […] ils mettent en lumière mais n'aident pas à durer[15] ». Cet aspect est à mettre en regard avec l'étude de la réception critique du côté des médias et des universitaires. Enfin, l'analyse porte également sur la posture publique et textuelle des écrivaines : leurs prises de position, leurs choix, leurs partis-pris analysés dans les à-côtés discursifs et comportementaux (à partir d'entretiens écrits, filmés ou enregistrés) permettent de révéler une construction de la figure de l'auteure, une figure qui se dessine aussi dans certains récits autobiographiques (notamment chez Linda Lê, Fatou Diome et Ananda Devi).

Une telle réflexion ne pouvait se faire sans la présence d'écrivaines. C'est pour cette raison que l'ouvrage s'ouvre sur la parole de Leonora Miano et se referme sur la voix de Mounira Chatti. En son centre, le regard d'un écrivain, Daniel Maximin, car les écrivaines n'ont pas le monopole du féminin. Les autres contributions reviennent, quant à elles, sur les pas d'écrivaines francophones et représentent des échos de leurs paroles.

Les deux premières contributions concernent deux écrivaines francophones subsahariennes. **Leonora Miano** – Prix Femina 2013 –, éclaire son propre cheminement dans le champ littéraire à partir de la réception des prix littéraires. Récompensée par de nombreux

[14] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires II. La Fabrique des singularités, op. cit.*, p. 10.
[15] Voir Sylvie Ducas, *La littérature à quel(s) prix ?*, Paris, Ed. La Découverte, 245 p.

prix, plus ou moins prestigieux, elle a acquis un profil peu commun lui conférant un statut d'exception. Faut-il s'en réjouir, se demande-t-elle ? *A priori* oui car tout auteur souhaite inscrire son œuvre dans le long terme. Mais elle reste lucide et propose de retracer son parcours éditorial à la lumière des difficultés rencontrées. De son premier roman *L'intérieur de la nuit* (Plon, 2005) à *La Saison de l'ombre* (Grasset, 2013), elle montre ainsi comment les prix littéraires ont balisé son chemin dans le champ littéraire sans que jamais les choses aillent de soi. Le regard posé sur son œuvre en France l'interpelle et la conduit à s'interroger sur ses futures publications en Afrique et en France.

De son côté, **Christiane Chaulet Achour** se consacre à Fatou Diome qui tend à s'affirmer comme une écrivaine migrante dont l'œuvre ne s'inscrit pas dans un ancrage unique, mais dans un nomadisme du multiple. Son parcours est représentatif de celui de « tout écrivain expatrié qui, enraciné, prend son envol vers d'autres enracinements sans négation ni trahison mais en addition. »

Elodie Gaden, quant à elle, propose de (re)découvrir Doria Shafik, écrivaine féministe, musulmane, francophone et égyptienne de l'entre-deux-guerres en exposant son « drame postural » en trois actes qui permettent de mesurer la construction de sa posture et de son positionnement. Sa contribution a permis de mettre en lumière le décalage entre l'histoire, le parcours de l'écrivaine et sa réception, en notant son « retour » dans l'Égypte de l'après-Moubarak.

Après cette plongée « égyptienne », trois femmes francophones de la Caraïbe sont abordées. **Daniel Maximin** présente Suzanne Césaire, qui publia sept articles dans la revue *Tropiques* – dont il a été l'éditeur au Seuil, en volume autonome –, témoignant du rôle essentiel qu'elle a tenu auprès des écrivains de sa génération et de son époux Aimé Césaire. Sa puissance créatrice, éteinte trop tôt, a sans aucun doute marquée et initiée « une importante lignée d'écriture féminine aux Antilles » et éclaire une position de médiatrice favorisant l'audace poétique de ses contemporains, essentiellement masculins.

Tina Harpin choisit une autre Martiniquaise, Suzanne Dracius, femme de lettres se réclamant d'Aimé Césaire et touchant à différents registres d'écriture. Cette écrivaine se pose comme une auteure métisse, s'auto-proclamant la « Kalazaza gréco-latine », en référence à Aimé Césaire se qualifiant de « nègre gréco-latin ». Cherchant à se distinguer et à trouver sa place parmi les grandes figures masculines martiniquaises telles que Confiant ou Glissant, elle met en avant sa propre voix féminine, une posture qui se construit donc en contre-point des voix masculines et non en référence à un ensemble de voix féminines.

Marie Fremin, quant à elle, s'intéresse au parcours d'une écrivaine haïtienne, Évelyne Trouillot, confrontée à la frustration et à la difficulté d'une inscription dans le champ littéraire constitué de langue française à l'articulation d'un champ national traversé par une fragilité éditoriale et la question de la réception. S'affranchissant des assignations académiques ou institutionnelles, cette femme, écrivaine, haïtienne, sans hiérarchiser ses composantes, trace sa voie dictée par une conception de l'écrivain fondé sur la notion de responsabilité qui évacue la mise en représentation de soi pour saisir la vie et la complexité d'une société dans une écriture « qui vient des tripes » : si être lue constitue une tension permanente pour l'écrivaine, c'est l'acte d'écrire qui est premier pour un renouvellement des sociétés et des représentations.

Deux incursions dans les francophonies des « nords » présentent des cas singuliers d'écrivaines. **Corinne Blanchaud** reconstitue les étapes de l'écriture d'Alice Rivaz, voix majeure de la Suisse romande en la classant dans une écriture féminine marquée par sa voix « clandestine » et son écriture baroque, s'attardant plus sur la portée de sa poétique que sur son positionnement institutionnel dont elle donné néanmoins quelques caractéristiques, montrant combien écrire dans son pays permet une insertion moins évidente que pour une écrivaine francophone vivant aussi en Suisse. C'est justement la trajectoire d'Agota Kristof par rapport à la langue française et le discours qu'elle a tenu à ce sujet qu'a proposé, avec beaucoup de précision **Sara de Balsi** dans son article ; cette écrivaine édite son œuvre en France et non en Suisse, comme Alice Rivaz. Les propos provocateurs de l'auteure sur son choix de langue d'écriture et le texte autobiographique, *L'Analphabète* révèlent une posture bien définie. Elle se présente comme étant absolument isolée dans sa création, dépourvue de liens institutionnels à l'intérieur du champ littéraire, en position marginale voire totalement extérieure à celui-ci. Sara De Balsi fait l'hypothèse selon laquelle Agota Kristof serait un exemple d'écrivain « victime de sa posture[16] ».

Viennent ensuite deux contributions sur d'autres espaces francophones des Suds. **Julie Assier** s'attarde sur Linda Lê, une écrivaine remarquable non seulement par son entrée en littérature à vingt-trois ans et sa fidélité à son éditeur Christian Bourgois, mais aussi par la posture d'écrivaine solitaire et exigeante qu'elle construit depuis ses débuts et qui aboutit

[16] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op. cit.*, p. 31.

progressivement à la création d'un mythe personnel, celui d'une écrivaine tourmentée pour qui l'écriture est vitale.

Quant à **Cécile Jest**, elle explore la trajectoire d'Ananda Devi. Primée très tôt et reconnue par la critique, elle est devenue progressivement « écrivaine-phare de la littérature mauricienne ». Or, cette position centrale n'a pas évité des lectures réductrices de son œuvre, liées au fait qu'elle écrive en français de la périphérie sud. Ananda Devi s'est donc construit une posture pour tenter de recentrer la réception sur son travail littéraire et se dire en tant que créatrice.

Toutes ces réflexions se cristallisent autour de l'entretien avec **Mounira Chatti**, écrivaine tunisienne, auteure d'un premier roman, *Sous les pas des mères* en 2009, écrivaine « nouvelle » dans le(s) champ(s) littéraire(s). L'entretien, mené par **Christiane Chaulet Achour** permet d'apprécier les tensions mais aussi les concordances entre création et réception et de mesurer l'ambivalence et la complexité de la visibilité des francophonies littéraires dans le champ littéraire français.

Ainsi, nos approches ont montré une réception souvent frustrante du fait de l'écart entre encodage (ce que les écrivaines ont voulu faire) et décodage (comment elles sont lues) et révèlent une vraie difficulté à prendre véritablement en charge le travail proprement littéraire. La réception, en France, et partout quand il s'agit d'écritures de femmes[17], est d'oublier le travail esthétique pour lire ces œuvres comme des témoignages. L'objectif poursuivi est bien de les lire et les faire lire comme des objets artistiques ouverts et polysémiques, échappant en partie à l'écrivaine, comme toute œuvre littéraire. Tout en s'inscrivant dans une réflexion commune des interactions de l'écriture et du social[18], cet ouvrage espère contribuer à une meilleure visibilité des écrivaines francophones et invite à la transmission des imaginaires de femme.

---

[17] Voir Christiane Chaulet Achour et Françoise Moulin-Civil (dir.), *Le Féminin des écrivaines. Suds et périphéries*, Encrage/CRTF, 2010, 544 p.

[18] Dont aussi l'ethnocritique ouverte par la sociocritique des années 1970 qui s'intéresse aux « faits culturels écartés des préoccupations savantes ou négligées par la cécité lettrée à l'égard des formes de culture illégitime. Son attention se porte donc sur une autre part, en creux si l'on peut dire, de la *doxa* » (*Postures littéraires II. La Fabrique des singularités.*, *op. cit.*, p. 203 : « les contenus refoulés de la culture dominante »).

Sacrée marginale

Léonora MIANO

Lorsque Christiane Chaulet Achour m'a suggéré de prononcer une communication à travers laquelle j'analyserais la réception des prix littéraires – précisant qu'il n'y avait là aucune obligation – je me suis légèrement crispée. Bien qu'ayant noté le caractère non injonctif de la proposition, j'ai éprouvé une gêne à devoir évoquer mon parcours et, peut-être, à devoir dévoiler des choses qu'un écrivain encore en exercice ne peut se permettre de rendre publiques. Bien sûr, il y avait quantité d'autres possibilités, et il était aisé d'en choisir une. Cependant, interrogeant le malaise qui m'étreignait, il m'est apparu que, s'il avait bien à voir avec le fait que j'écrive encore et souhaite préserver mon confort de travail, autre chose posait problème. Une sorte de fragilité due à la condition si particulière des auteurs subsahariens francophones : publiés loin de leur espace premier de référence, ils ne peuvent s'inscrire dans le monde littéraire français que de façon périphérique. Privés du poids politique et commercial d'un lectorat communautaire[1], ils ont peu d'arguments dans les échanges avec les éditeurs, lorsque la conversation prend un tour mercantile. Travaillant souvent avec des personnes peu instruites de ce qu'ils portent en eux – l'expérience aussi bien que la culture – ils produisent des textes auxquels on s'intéresse pour diverses raisons, mais rarement parce que l'on y reconnaît sa propre humanité. La consigne tacite et néanmoins ferme leur est donnée de rester à leur place, de correspondre à l'image que l'on se fait des peuples qui les ont engendrés. Ces écrivains sont en liberté surveillée. C'est pour refuser cette espèce d'incarcération, pour ne pas me passer à moi-même la muselière, que j'ai décidé d'accepter la proposition de Christiane Chaulet-Achour. L'année 2015 s'approche de nous à grands pas. Alors, *L'intérieur de la nuit*, mon premier roman publié, fêtera ses 10 ans.

À ce jour, onze ouvrages portant ma signature ont été publiés. Six d'entre eux ont reçu des prix, plus ou moins importants, plus ou moins médiatisés, plus ou moins bien dotés, que ce soit par l'instance me les ayant attribués ou par leur impact sur les ventes de livres. Peu d'auteurs écrivant en français pourraient se vanter d'un tel palmarès. Ceci me confère donc un statut d'exception… Faut-il s'en réjouir, la question se pose. Que l'on ne m'accuse pas de cracher dans la soupe. Je suis affublée d'un bel ego d'écrivain. C'est-à-dire que j'appartiens à

[1] Subsahariens et Afrodescendants restent assez minoritaires en France. Les lecteurs appartenant à ces deux catégories constituent un marché de niche. En Afrique subsaharienne francophone, les lecteurs, qui ne sont pas toujours des acheteurs (de livres), demeurent peu nombreux.

cette catégorie de personnes qui trouvent normal, parfois nécessaire, de partager avec le plus grand nombre leurs obsessions, leurs élucubrations. Ma satisfaction est de fait assez intense, lorsque mes écrits sont remarqués au milieu de l'incroyable masse de publications qui déferlent sur nous chaque jour. C'est l'aspect exceptionnel de mon aventure qu'il me semble utile d'interroger. Avant d'en arriver là, il sera intéressant de visiter les principales stations du chemin parcouru.

Ma communication ne revêtira pas un caractère universitaire. Il me serait en effet difficile de considérer ma trajectoire d'auteur comme un objet d'étude et d'analyser ma *posture*. Nous parlons de ma vie. Je sais que ceci échappe souvent aux chercheurs qui, à l'instar des journalistes, oublient facilement qu'ils ont face à eux une personne. Les relations des écrivains avec ces deux corporations se révèlent complexes et, je l'ai appris, la circonspection est de mise, lorsque vous vous trouvez face à des individus pour lesquels vous n'êtes qu'un sujet d'article ou d'analyse. Puisque j'appartiens de nouveau à la famille des chercheurs en littérature, que cette petite remarque me soit permise et que nul n'en prenne ombrage…Je commencerai en parlant de mon entrée sur la scène littéraire publique, des premières récompenses reçues, et de leur influence ou pas sur la réception du livre. Ensuite, il s'agira de revenir sur le Goncourt des lycéens, reçu en novembre 2006 pour mon deuxième roman. Nous verrons quel fut l'apport de ce prix. La troisième partie de mon exposé présentera quelques distinctions envisagées comme symboliques, afin de voir comment le symbole se met en place et de quelle manière il bénéficie à l'auteur. C'est en conclusion que j'aborderai la question de l'exception.

Première publication, premières récompenses

S'il est bien mon premier roman publié, *L'intérieur de la nuit* n'est pas, et loin de là, mon premier texte de fiction narrative. Chacun sait que j'écris depuis longtemps, mais que je n'ai pas été pressée de me faire publier. À partir du moment où je me suis autorisée à l'envisager, j'ai pris le temps d'élaborer une esthétique personnelle, satisfaisante pour moi. Rien ne pressait : si j'avais à ce point besoin d'écrire, quelqu'un, quelque part, attendait ce que j'aurais à offrir. L'emploi du terme *autorisation* ne doit rien à un interdit quelconque. Je veux évoquer la fonction de l'écriture dans ma vie, hier et aujourd'hui. Je n'écris pas pour me réaliser. Cette activité me permet simplement de traverser l'existence de façon à peu près saine et de consentir à vivre. Ceci n'est pas le sujet du jour, et nous ne nous y attarderons pas. Tout ce que j'ajouterai, c'est qu'écrire m'est tout à fait indispensable, sans que je n'aie jamais

rêvé d'être écrivain. C'est à une carrière musicale que je me destinais, la musique étant à mes yeux la pratique artistique la plus profonde, la plus élevée. Puis, prenant conscience du temps consacré à écrire, de l'importance que cela avait fini par prendre, il fallut réfléchir à la manière de donner du sens à cette affaire. C'est alors que je m'accordai la permission de faire professionnellement autre chose que chanter, sans pour autant y renoncer. Nous étions à la fin des années 90.

Au tout début des années 2000, armée d'un manuscrit que je jugeais assez abouti pour le proposer, je me rendis en personne chez Présence africaine. Alors, je n'avais pas songé à prendre contact avec une autre maison. Présence africaine est l'éditeur du *Cahier d'un retour au pays natal,* de *Ville cruelle,* des *Contes d'Amadou Koumba*, et de tant d'autres livres entrés pour toujours dans le cœur des Subsahariens francophones de ma génération. Les publications de Présence africaine ont édifié et nourri notre conscience de nous-mêmes. De plus, bien que vivant en France, ce n'était pas à ce pays que j'adressais ma parole, ne l'imaginant ni désireux de l'entendre, ni apte à la comprendre. La question de la visibilité dont pourrait jouir mon travail s'il était publié par Présence africaine ne m'avait pas effleurée, encore moins celle du montant de l'à-valoir qui me serait versé. Présence africaine était le lieu depuis lequel le monde négro-africain[2]francophone parlait à la planète, c'était l'essentiel, c'était suffisant[3].

J'avais à peine mis le pied dans les locaux de la Rue des écoles, que l'on me suggérait de soumettre mon manuscrit à d'autres. Si elle reprend de la vigueur ces derniers temps, la maison fondée par Alioune Diop n'était pas au mieux de sa forme lorsque je m'y présentai. C'est ainsi que mon destin éditorial prit une tournure imprévue, puisque j'allais suivre cette recommandation. Je sélectionnai alors quatre maisons d'édition me semblant susceptibles d'accueillir ma production, leur trouvant à toutes des défauts. La plupart du temps, seul leur catalogue étranger me séduisait. Je ne voyais pas quelle place pouvait m'être faite dans le catalogue français, ni n'aspirais à y figurer. J'opérai froidement, sans passion. J'avais décidé de faire publier mon travail, il fallait aller au bout du processus. Ces maisons ne seront pas nommées ici, cela n'a plus d'importance. Ce qui suit est plus intéressant. Le texte avait été laborieusement tapé sur un ordinateur emprunté à un vieux copain de lycée. En le lui rendant, je n'avais pas pris soin d'effacer mes écrits. L'ami les a imprimés, fait parvenir à une personne de ses connaissances employée par les Editions Plon.

---

[2] C'était le terme employé, du temps de mes études secondaires.

[3] Du moins était-ce alors mon sentiment. En réalité, c'est beaucoup l'idée véhiculée par le nom Présence africaine qui émeut le Subsaharien. Très tôt, de nombreux auteurs subsahariens, parmi les plus illustres, ont choisi d'autres éditeurs. Citons Léopold Sedar Senghor, Camara Laye et Cheikh Hamidou Kane, par exemple. Une partie de l'œuvre de Césaire n'est pas publiée par Présence africaine. Il en va de même pour Mongo Beti.

C'est de cette façon que cette maison d'édition à laquelle je n'avais guère songé, dont j'ignorais qu'elle publiait des romans, m'a téléphoné avec une régularité et une opiniâtreté sans faille. Denis Bouchain, alors assistant éditorial au sein de la vieille institution, avait eu un coup de cœur pour mon écriture. Quelque chose d'indéfinissable lui manquait encore disait-il, mais il tenait bon, convaincu que je lui soumettrais un meilleur ouvrage. Avant *L'intérieur de la nuit* et après ce premier texte lu par lui, Denis Bouchain a reçu de moi un roman alors intitulé *Nos chagrins et nos chaînes*, aujourd'hui connu sous le titre *Ces âmes chagrines*[4]. Nous étions en 2003. En ce temps-là, ce que les éditeurs français attendaient d'un auteur subsaharien, c'était une histoire dont l'action se déroule en Afrique. *Nos chagrins et nos chaînes*, dont la narration se déployait sur deux continents, n'entrait pas dans cette catégorie. Seules les Editions Plon, avec lesquelles j'avais désormais des relations suivies, allaient recevoir de moi plusieurs ouvrages. Parmi les quatre éditeurs sollicités pour le premier roman, un m'a longuement répondu, pour me dire à quel point il était scandaleux, lorsque l'on avait eu la chance d'être accueillie par la France, de soumettre un texte aussi désobligeant sur le pays[5]. Un autre m'a demandé de patienter, son processus de sélection étant long, ses équipes restreintes. Deux ne se sont pas donné la peine de refuser le manuscrit.

Pourtant, ce n'est pas par défaut que j'ai été publiée par Plon. J'aimais l'attention qui m'était témoignée, ne me donnais pas la peine de prospecter davantage. Denis Bouchain me renouvelait, avec une rare constance, l'intérêt des Editions Plon. J'avais trouvé celui qui serait mon éditeur. Cela a été souligné plus tôt : quelqu'un, quelque part, devait attendre mes textes. Je ne travaillais pas dans l'urgence, il n'y avait pas d'anxiété. Mes activités musicales et la vie, tout simplement, m'occupaient beaucoup. Au printemps 2004, j'ai fait tenir à Denis un roman fleuve, intitulé *L'intérieur de la nuit*. Il fallait le remanier, mais l'enthousiasme de Plon était tel que nous avons signé un contrat avant de commencer à corriger. Par la bouche de Denis, la maison m'a fait savoir qu'il s'agissait certainement du texte le moins abouti que j'aie soumis jusque-là, mais oui, oui, on allait le publier. C'est qu'il contenait déjà cette fameuse scène : le meurtre rituel d'un enfant, l'obligation faite à sa communauté de consommer sa chair. Le cœur des ténèbres, en somme. Ceci ne fut jamais clairement exprimé. Ce n'était pas sorcier à décoder. Je le redis : j'opérais froidement. Pour que mes écrits soient publiés, il fallait collaborer avec des personnes ayant une certaine vision de l'Afrique subsaharienne. J'aurais trouvé les mêmes profils chez n'importe quel éditeur français.

---

[4] Editions Plon, 2011.

[5] On aura compris que l'action se déroulait en France, exclusivement. La lettre s'est égarée dans mes nombreux déménagements.

L'intérêt de Plon pour mon écriture était sincère, je n'en doutais pas. Que l'on ait attendu de lire, sous cette plume-là, quelque chose d'exotique, est aussi une évidence. Il n'y a qu'à se reporter à la quatrième de couverture du roman – format broché – pour s'en apercevoir.

Le défaut de *L'intérieur de la nuit*, dans sa première mouture, résidait dans sa densité. Un trop grand nombre de personnages dont je développais l'intériorité, ce qui en faisait un pavé. Denis m'a expliqué qu'il ne fallait pas : *faire chier tout le monde avec un premier roman de mille pages*. C'est dans le petit café où nous étions attablés que j'ai décidé d'écrire trois romans qui pourraient être lus séparément, tout en étant liés. Cet ensemble comprend *L'intérieur de la nuit*, *Les aubes écarlates* et *Contours du jour qui vient*[6].Lors de sa parution en août 2015, *L'intérieur de la nuit* a attiré l'attention médiatique, au-delà de tout ce que j'avais pu imaginer. D'autant que Plon et moi-même avions connu un court moment de panique quand une grande enseigne, spécialisée dans la commercialisation de *produits culturels* a refusé de vendre le livre, au motif qu'il était choquant, qu'il transgressait un tabou. Ceci devrait donner à réfléchir à ceux de mes détracteurs qui considéraient que *L'intérieur de la nuit* n'avait été écrit que pour flatter le regard blanc sur l'Afrique. Ce regard existe bel et bien. S'il est négatif, ce n'est pas seulement parce qu'il envisage les Subsahariens comme des bêtes sauvages. Il arrive aussi, et le cas est fréquent chez les *amis des Noirs*[7], que l'on perçoive les Subsahariens comme de grands enfants naïfs et inoffensifs, qui ne font pas le mal à cause de travers humains bien connus, mais seulement parce que le pouvoir démiurgique de l'Occident les a corrompus en venant les dominer. Telle est la perspective qui a conduit une journaliste française spécialisée dans la lecture des Subsahariens et des Afrodescendants[8], à me dire sans ciller, lors d'un entretien, que mes romans étaient réactionnaires parce qu'on y trouvait des criminels subsahariens. C'est à ce profil de lecteur que nous étions confrontés avec l'enseigne de *produits culturels* dont mon roman venait ébranler la perception des Africains subsahariens, les expulsant de l'humanité, puisqu'il n'était pas question qu'ils soient

---

[6] Je place ces romans dans leur ordre logique. *Les aubes écarlates*, où l'on découvre le destin des jeunes arrachés à leur village dans *L'intérieur de la nuit*, a été soumis à Plon en même temps que *Contours du jour qui vient*. J'ai proposé le début de ces deux romans, et nous sommes tombés d'accord sur le fait que je ne devais pas devenir l'écrivain de la guerre en Afrique. *Contours du jour qui vient* a donc été publié en 2006 et *Les aubes écarlates* en 2009. Ceci m'a d'ailleurs permis d'affiner la structure complexe du dernier texte paru de la trilogie. Faire parler les disparus de la Traite transatlantique requérait plus de maturité que je n'en avais lorsque j'ai conçu le projet de ce texte majeur à mes yeux.

[7] Le terme désigne les racistes de gauche qui sont nombreux et, la plupart du temps, inconscients de leur pathologie.

[8] Car les rédactions des journaux français ont parfois leurs préposés aux Noirs qui, parce qu'ils sont les seuls à nous lire – mal la plupart du temps – acquièrent un pouvoir démesuré sur la fortune médiatique de nos œuvres. La journaliste dont je tais ici le nom n'avait pas chroniqué *L'intérieur de la nuit*. Elle ne devait pas non plus le faire avec *Contours du jour qui vient*, contournant le problème que je lui posais en proposant de faire un portrait pour son journal. Ainsi, elle parlait de moi, même si mon œuvre la rebutait.

représentés comme ils l'étaient dans le texte. L'humanité, c'est aussi le crime et l'abjection. Ni *L'intérieur de la nuit*, ni aucun autre de mes livres, n'a été écrit avec, par-dessus mon épaule, le regard occidental, ses préjugés, ses stéréotypes. S'il en avait été ainsi, je me serais censurée. Les scènes prétendument scandaleuses de mes premiers romans ne parlent d'ailleurs pas de l'Afrique seule, mais du monde, de ce que les êtres humains sont capables de s'infliger les uns aux autres.

Par chance, le commerçant bienveillant à l'égard des Subsahariens avait un concurrent direct qui remettait[9], en outre, un prix littéraire, et avait fait figurer *L'intérieur de la nuit* dans sa sélection. Certains chroniqueurs littéraires parisiens ne lisaient pas les romans publiés par Plon. Quelques-uns ont lu *L'intérieur de la nuit*. Dès les premiers jours de la rentrée littéraire, le roman recevait un prix, celui de la Forêt des livres, dans la catégorie révélation. Ne vous laissez pas abuser par le nom bucolique de cette manifestation. La Forêt des livres, qui se tient en Touraine à la fin du mois d'août, est un salon du livre fréquenté par un public nombreux et où se pressent les célébrités de l'édition, mais aussi, de la télévision et du show-business. A la fin de l'année 2005, le magazine *Lire*, qui avait déjà très bien accompagné le texte, l'a sacré meilleur premier roman français. En 2006, *L'intérieur de la nuit* était encore chez les libraires et sur des listes de prix. Il en obtiendrait plusieurs[10]. La dotation du Prix Louis Guilloux – 15 000 euros en 2006 – a été une aide appréciable pour l'artiste précaire que j'étais en ce temps-là.

Les prix littéraires attribués à *L'intérieur de la nuit* ne sont pas connus du grand public. Leur nombre aurait peut-être pu les rendre prescripteurs, mais l'éditeur n'en a pas fait un argument commercial en faisant apposer la liste de ces récompenses sur un bandeau, comme on le voit parfois. C'est à la presse que le roman a dû sa résonance, souvent pour des raisons discutables. Il a été lu comme un ouvrage dénonçant la barbarie subsaharienne, un texte qui, plaçant les Subsahariens face à leurs responsabilités, venait dédouaner l'Europe de ses méfaits. N'allons pas nier que je tienne à ce que nous prenions nos responsabilités. C'est la condition de la liberté, et ce qu'elle a d'angoissant. Une fois ceci posé, disons les choses comme elles sont : rien ne pourra dédouaner l'Europe de ses méfaits. Qu'il y ait des criminels sous le Sahara ne modifiera pas cette vérité. Je n'étais pas assez bien outillée à l'époque pour répondre aux interviews. J'étais et demeure une personne spontanée, entière, de trop bonne foi. Il m'arrive encore de lire avec effarement la retranscription faite d'un entretien, n'y reconnaissant que rarement ma parole. C'est donc son côté sulfureux, le fait qu'il soit réduit à

[9] C'est toujours le cas.
[10] Je renvoie à mon site internet pour la liste : www.leonoramiano.com

une scène de cannibalisme, qui a valu son succès au livre. Un roman *fort*, disait-on. C'est l'autre mot pour *transgressif* ou même *pornographique*, dans un sens. Les commentateurs étaient habités par cette bizarre conception des choses qui trouve plus propre de gazer des gens que de les manger. Pour moi, tous les modes de réification et de destruction de l'humain se valent. La hiérarchie que l'on peut faire en la matière me dépasse. Elle est tellement occidentale.

Les écrivains subsahariens et afrodescendants francophones publiés en France hexagonale savent qu'ils viennent d'un monde méconnu, d'un univers que l'on appréhende à travers le prisme d'idées reçues. Ils savent que les africanistes et les *amis des Noirs* ont parlé, parlent, parleront à la place des Subsahariens et des Afrodescendants dont ils se sont fait la spécialité de décrypter l'univers pour un public européen blanc qui aime s'identifier à ceux qui lui apportent des nouvelles de l'infra-humanité. Ils savent que toute individualité leur est déniée. La violence de mes premiers romans ne fut pas perçue comme mienne avant tout, mienne seulement, mais comme une description de la barbarie subsaharienne – qui serait bien sûr différente de l'européenne. C'est peut-être vrai, après tout. C'est la seconde qui a ensanglanté le monde et racialisé les imaginaires. Enfin, c'est à un malentendu permanent – s'agissant des Subsahariens – que *L'intérieur de la nuit* a dû son épais dossier de presse et ses nombreuses récompenses. Cela ne m'a pas vraiment dérangée. Ceux qui se sont servi de mon travail pour conforter leur racisme n'avaient, de toute façon, nulle intention de fraterniser avec les Subsahariens. Il ne leur aurait pas été possible, quels que soient les procédés utilisés par la narration, de reconnaître leur propre humanité dans des figures subsahariennes. Tenter de leur expliquer quoi que ce soit aurait été une perte de temps.

Ce qui m'a en revanche gênée, c'est la colère, la détestation que cet emballement médiatique a suscité chez bien des Subsahariens et Afrodescendants établis en France hexagonale. Il a fallu des années pour me faire comprendre de ceux qui, au sein de ces catégories, avaient été blessés, non pas par le livre – qu'ils s'étaient fait fort de ne pas lire – mais par ce qu'en disaient les journaux. Cette année 2005 au cours de laquelle paraissait le roman était celle de la création du CRAN[11]. C'était aussi l'année de la promulgation d'une loi particulière : la loi du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des français rapatriés. Dans ce pays qui déteste entendre parler de réparations à l'endroit des descendants de déportés subsahariens ou de colonisés, la législation en prévoit pour les colons. Les débats relatifs à cette loi ont marqué l'opinion, puisqu'il était

[11] Conseil représentatif des associations noires.

question de reconnaître les effets positifs de la colonisation. *L'intérieur de la nuit* paraissait dans un contexte particulier. Il a donc été instrumentalisé. On se souvient de Pascal Sevran, qui m'avait citée pour justifier ses propos racistes[12]. Entendons-nous bien : je ne retirerais pas une ligne de ce roman. C'est le meilleur texte que j'étais en mesure de produire à ce moment-là de mon parcours, et je devais l'écrire. La distinction la plus importante lui est venue du Cameroun, qui l'a inscrit au programme de ses classes de seconde en 2010. S'il me faut être publiée en France pour que l'on me connaisse et me lise un peu en Afrique subsaharienne[13], j'ai la chance de jouir d'une belle reconnaissance dans mon pays natal. Pour la petite histoire, ce ne sont pas les prix attribués à *L'intérieur de la nuit* qui ont attiré l'attention des Camerounais non expatriés. Leur orgueil a été flatté par le fait que l'ouvrage soit publié par une vieille maison française. Je me trouvais au bon endroit pour m'adresser aux Camerounais – et plus largement aux Subsahariens, même si cela révélait la vigoureuse aliénation sévissant en Afrique subsaharienne francophone. Les courriers que je reçois de jeunes auteurs camerounais ont tous le même objet : comment se faire publier en France ? Leur complexe d'infériorité est entretenu par la quasi inexistence d'une vie littéraire dans le pays, et par la qualité médiocre des publications locales. Les yeux tournés vers l'Europe grâce à la télévision câblée et aux réseaux sociaux sur lesquels ils s'inscrivent en masse, ces jeunes auteurs sont confortés dans leur désir de France par le fait que la majorité des écrivains subsahariens jouissant d'un peu de notoriété soient publiés dans l'Hexagone.

Ce petit Goncourt qui a tout d'un grand

Fin août 2006, j'arpentais encore la France pour promouvoir *L'intérieur de la nuit*, qui avait reçu quelques prix au cours des mois précédents. *Contours du jourqui vient* paraissait à la fin de cette longue saison de promotion, et l'heure du repos ne sonnerait pas avant un moment. Bien avant la parution de ce deuxième roman, Olivier Orban, qui dirigeait alors les Editions Plon, m'avait invitée au restaurant pour me préparer au silence médiatique. En effet, il existait une sorte de tradition, au sein de la presse littéraire : si elle avait porté au pinacle le premier roman d'un auteur, il lui était agréable de bizuter ce dernier en ignorant souverainement la publication suivante. Je ne devais donc pas prendre cela pour moi. On ne parlerait pas de *Contours*, la qualité de mon travail n'était pas en cause, il ne fallait pas me

[12] http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20061208.OBS2133/le-communique-de-pascal-sevran.html

[13] C'est le problème des Subsahariens francophones : ils n'ont pas d'éditeurs dignes de ce nom dans leurs pays d'origine, et ne peuvent par ailleurs y compter que sur un faible nombre de lecteurs

laisser atteindre. À vrai dire, la nouvelle ne m'a guère chagrinée. J'ai travaillé en toute tranquillité, ravie de n'être pas spécialement attendue au tournant. Puis, les opérations habituelles se sont enchaînées : service de presse et dédicaces, livraison aux libraires pour le dernier office d'août. Pourquoi la presse n'a-t-elle pas respecté ses propres usages ? Je ne peux rien affirmer, mais subodore toutefois qu'en cette période où l'on commençait à parler de *minorités visibles* et de *discrimination positive*, il fallait un peu de couleur dans les pages livres des magazines. Or, nous n'étions pas si nombreux à publier des ouvrages cette année-là. La presse m'a renouvelé son intérêt, lequel s'est encore accentué, lorsque le roman a fait son apparition sur la première sélection du Goncourt. À ce jour, je crois être le seul écrivain subsaharien à s'être vu ainsi exposé en France dès son deuxième livre, en dehors, peut-être, du Renaudot de Yambo Ouologuem, reçu en 1968 pour *Le devoir de violence*. Mon nom devait disparaître de la liste dès la sélection suivante, mais figurer sur la première me garantissait de concourir pour le Goncourt des lycéens. Si le Goncourt est décerné par un jury d'écrivains confirmés, respectés, bien introduits dans le milieu de l'édition, le Goncourt des lycéens quant à lui, émane de jurés adolescents qui changent tous les ans. Ils ne se soucient pas du nom de l'éditeur, ne lisent pas les chroniques littéraires, ne votent qu'en fonction de leurs goûts. De fait, cette récompense est très appréciée du public, ce qui lui donne un impact important sur les ventes. Le petit Goncourt est donc un prix extrêmement convoité des auteurs et des éditeurs.

La première sélection du Goncourt 2006 comprenait : *Fils unique*, par Stéphane Audeguy (Gallimard), *Un pont d'oiseaux*, par Antoine Audouard (Gallimard), *Quartier général du bruit*, par Christophe Bataille (Grasset), *Supplément au roman national*, par Jean-Eric Boulin (Stock), *L'amant en culottes courtes*, par Alain Fleischer (Seuil), *Lignes de faille*, par Nancy Huston (Actes Sud), *Le bois des amoureux*, par Gilles Lapouge (Albin Michel), *Ni toi ni moi*, par Camille Laurens (POL), *Les bienveillantes*, par Jonathan Littell (Gallimard), *Journal d'une hirondelle*, par Amélie Nothomb (Albin Michel), *Disparaître*, par Olivier et Patrick Poivre d'Arvor (Gallimard), *Marilyn dernières séances*, par Michel Schneider (Grasset), *Ouest*, par François Valejo (Viviane Hamy) et mes *Contours du jour qui vient*, chez Plon. Je ne croyais pas un instant en mes chances d'être primée. Bien des auteurs déjà célèbres étaient en lice pour ce prix. Certains ne ménageaient pas leurs efforts pour séduire les lycéens que nous rencontrions parfois en groupe. Si la presse avait mis en lumière mon premier roman, ma notoriété restait encore à établir, mon statut d'auteur de littérature à confirmer. Il n'y avait pas de bonne raison pour que je me sente concernée par le Goncourt des lycéens. Si on m'avait demandé mon avis, je n'aurais pas mis un tel ouvrage entre les

mains d'adolescents. J'ai effectué le travail de promotion, participé aux rencontres organisées avec les lycéens, et ne me suis sentie favorite à aucun moment. Mon incapacité à jouer la comédie, à me montrer aimable quand j'étais de mauvaise humeur me desservait beaucoup. Notre époque requiert de l'écrivain qu'il paraisse et pérore. Je n'ai aucun talent pour l'exercice.

En 2006, les jeunes lecteurs du Goncourt des lycéens disposaient d'un blog sur lequel ils échangeaient leurs impressions. Amélie Nothomb avait de sérieux défenseurs. Il me semblait logique de la voir l'emporter. C'est tout naturellement que je me suis permis de ne pas être en France lors de l'annonce du lauréat. C'est en prenant le train à Bruxelles pour rentrer à Paris que j'ai reçu des sms de félicitations en provenance du Cameroun, où l'on avait appris la nouvelle avant moi, grâce au câble permettant de visionner, entre autres, les chaînes du service public de la télévision française. Tout est allé très vite, sans que l'on puisse affirmer que je sois passée de l'ombre à la lumière. Oui, j'ai voyagé davantage. J'ai été très demandée dans les classes de lycées. J'ai fait mon entrée dans la collection Etonnants classiques des Editions Flammarion[14], ce qui a conforté ma position d'auteur contemporain lu dans les établissements scolaires français. Mon confort de travail et de vie s'est sensiblement amélioré. Mon attractivité pour les éditeurs français également.

Ce milieu des années 2000 voyait un regain d'intérêt pour les Subsahariens au sein des maisons d'édition françaises. Chacune voulait avoir le sien. Les plus en vue étaient donc très courtisés. Je me souviens qu'un auteur d'origine vietnamienne qui signait son deuxième roman chez Plon lorsque paraissait mon premier, avait cru bon de porter à ma connaissance une conversation qu'elle avait eue avec une personne importante au sein de la maison. On lui aurait parlé d'une mode subsaharienne à laquelle il fallait bien souscrire, mais qui ne devait pas durer. J'ignore comment la conversation, dont le sujet était surtout l'accompagnement médiocre accordé à son travail[15], a dévié sur le fait que l'on se doive de publier les Subsahariens parce qu'ils étaient en vogue et qu'il ne fallait pas louper le coche de la correction politique. Si les années 2000 nous furent favorables, nous ne tenions pas le haut du pavé en matière de ventes. Notre valeur ajoutée, notre *plus produit*, avait plutôt à voir avec l'image. C'était et c'est toujours important. Afficher des auteurs noirs sur ses brochures de rentrée, qu'ils soient bons ou mauvais, un peu lus ou pas du tout, c'est être en phase avec l'époque. Prétendre s'ouvrir sur les marges d'une société aux multiples ethnicités. Donner un

[14]Avec le recueil de nouvelles *Afropean soul*. La directrice de collection, aurait voulu acheter les droits de *Contours du jour qui vient*. Ne les ayant pas obtenus de Plon, elle m'a demandé si j'avais autre chose à lui proposer, ce que j'ai fait.

[15] C'était son avis.

semblant de matérialité à la promesse républicaine. On est prêt à acheter les droits d'ouvrages écrits par des auteurs anglophones réticents à venir faire leur promotion en France, pourvu que l'image soit sauve.

Cette situation, si elle ne jette pas franchement le discrédit sur nos productions, installe un doute : sommes-nous fêtés, primés pour notre talent ou parce que nous rassurons une certaine France sur ses valeurs ? Sommes-nous récompensés parce que nous méritons notre place dans la bibliothèque mondiale ou parce qu'il faut poser des actes rédempteurs, atténuer la culpabilité coloniale ? Ces dilemmes ne doivent pas nous perturber. Ils ne sont pas nôtres. Il nous faut être confiants dans ce que nous produisons, savoir pourquoi/à quoi nous travaillons… Comme d'autres, j'ai lu et entendu dire que mes écrits n'étaient pas littéraires. Comme d'autres, j'ai eu le sentiment que l'on voulait faire une bonne action vis-à-vis de cette Afrique tellement mal en point. Et comme d'autres, je me réjouis de chaque récompense attribuée à mon travail, pour une raison simple : l'œuvre est rendue visible, accessible à des personnes qui sauront y être sensibles et la comprendre. J'ai donc tout à gagner à recevoir des prix importants, quelles que soient les motivations de ceux qui m'élisent comme lauréate[16]. Les jeunes jurés du Goncourt des lycéens m'ont fait un cadeau magnifique. Pas seulement parce qu'ils m'ont choisie, mais parce qu'ils ont clairement fait connaître les éléments qui les avaient décidés : la qualité de l'écriture, l'universalité du texte. C'était la première fois que l'on disait, en Europe, que mes livres étaient universels. Ce qui avait échappé aux critiques les plus chevronnés et à bien des universitaires leur avait sauté aux yeux. C'était l'Afrique, mais c'était surtout l'humanité.

Nombreux sont les lecteurs qui, en dépit du Goncourt des lycéens, ne m'ont découverte qu'à l'automne 2013. Une certaine presse persistait dans son mépris des ouvrages publiés par Plon, même avec le label prestigieux d'un prix d'automne. La maison ne jouissait pas de la même aura littéraire que d'autres. La FNAC étant partenaire de ce prix, quantité de libraires indépendants se refusaient à en faire la promotion, voyant en cette enseigne une ennemie. Souvenons-nous par ailleurs qu'il ne s'agissait que de mon deuxième roman publié. L'année 2006, qui consacrait des auteurs nés hors de France, avait été celle du rouleau compresseur Jonathan Littell, dont l'ouvrage, *Les bienveillantes*, avait fait parler de lui avant d'arriver dans les rayonnages des librairies. Alain Mabanckou recevait le Renaudot pour ses *Mémoires de porc-épic*, l'ayant manqué de peu l'année précédente, avec *Verre cassé*. Nancy

[16] Et puis, soyons honnête : les auteurs issus des sphères les mieux dotées de la République mondiale des Lettres ne sont pas, eux non plus, toujours récompensés en raison de leurs mérites littéraires.

Huston se voyait attribuer le Fémina. Pour des raisons tout à fait valables, ces écrivains étaient plus importants que moi.

Le Cameroun ne manquerait pas de saluer à son tour le roman, me témoignant une fidélité dont peu d'écrivains subsahariens bénéficient, de la part de leur pays natal. Le Prix de l'excellence camerounaise me serait remis en 2007 pour *Contours du jour qui vient*. De ce Goncourt des lycéens, je garde des souvenirs chargés d'émotion, en dépit de la hauteur qu'il me faut prendre face à ces distinctions, afin de ne pas perdre de vue ce qui importe à mes yeux. Je ne me fais, de plus, pas la moindre illusion, quant à l'importance réelle qu'elles confèrent à ma parole. Nous savons ce qu'implique la distinction faite en France entre littérature française et littérature francophone. Elle peut avoir sa pertinence, au sein de l'Académie et même en dehors. En ce qui concerne les écrivains francophones du Sud, ceux qui viennent d'espaces anciennement colonisés, il y a, c'est un fait, l'apport d'autres imaginaires et, pour les plus politisés d'entre eux, un propos sur l'expérience spécifique qui est la leur. Ce que je veux dire, c'est d'une part que la considération dont nous jouissons en France ne nous place pas sur un pied d'égalité avec les écrivains français blancs. D'autre part, notre appartenance au monde francophone limite notre audience en dehors de cette sphère. Inutile de citer ici les écrivains subsahariens anglophones de notre temps qui, parce qu'ils sont célébrés aux États-Unis, sont plus respectés que nous. Même quand ils ne sont pas encore très connus, ils intéressent beaucoup, en raison de la facilité qu'ils offrent de pénétrer dans un univers subsaharien sans éprouver cette fameuse culpabilité coloniale qui n'a rien à voir avec l'empathie, la compassion. La culpabilité coloniale, telle qu'elle se manifeste en France, est une forme de narcissisme. C'est la dégradation de sa propre image qui fait souffrir, pas du tout la conscience profonde des torts causés à l'autre, jamais le désir de le rejoindre dans un espace de commune humanité.

Les grands prix que nous recevons, nous le savons, n'ont pas d'impact autre que commercial. Ou très peu. Ils font de nous des outils de communication encore plus valorisants pour ceux qui ont besoin d'un peu de couleur sur la photo. C'est en Afrique subsaharienne et/ou dans la Caraïbe, que nos textes représentent quelque chose pour ceux qui les lisent, aussi peu nombreux soient-ils. Pour parler plus précisément de mon cas, c'est aussi auprès des populations afropéennes que je mesure la valeur que des lecteurs accordent à mon travail. Il existe un autre groupe de lecteurs qui tient à nos productions. Il est moins facile de le circonscrire, mais il est bien présent. Cet ensemble comprend, notamment, des personnes blanches ayant vu le jour en Afrique subsaharienne, y ayant vécu ou travaillé ; des personnes ayant épousé ou adopté des Subsahariens. Enfin, des gens qui, pour une raison particulière

due à leur parcours personnel, se sentent proches des réalités que nous décrivons. Je ne prétends pas que nul autre ne nous lise, ce serait faux. Les catégories marginales que je viens de mentionner ne permettraient pas à nos ouvrages, y compris lorsque ceux-ci ont été primés, d'intégrer, même brièvement, les listes des meilleures ventes. Ce que je veux souligner, en me basant sur mon expérience, c'est que nous ne fidélisons pas les lecteurs acquis à travers un prix littéraire. Ceux qui nous suivent vaille que vaille se sentent directement concernés par notre proposition littéraire, et ils représentent une faible surface de réception.

À l'heure où je m'exprime, je ne peux rien dire des suites du Fémina. Ai-je gagné des lecteurs ? Il faudra attendre pour le savoir. Ce qui est d'ores et déjà établi, c'est que ma notoriété et ma valeur marchande – ne prenez pas cet air outré – se sont accrues. De littérature, il n'est plus question une fois le prix décerné. Le Fémina m'a été attribué dans un certain contexte politique. Ceci ne me dérange pas, je pense n'avoir rien à prouver à d'autres qu'à moi-même. Les univers d'auteurs ne peuvent être comparés. Lorsqu'il faut départager les finalistes d'une sélection, des paramètres extra-littéraires entrent aisément en ligne de compte. En toute objectivité, je trouve que les figures féminines de *La saison de l'ombre* valent bien un prix d'automne créé pour valoriser la création littéraire des femmes. Je sais aussi qu'après la séquence d'hystérie raciste qui avait agressé les Noirs de France aussi bien que les Noirs en France, cette récompense a été reçue comme une amorce de réparation. Et c'est capital : la réparation, la justice. Le 6 novembre 2013, alors que les jurées du Fémina délibéraient, Christiane Taubira faisait la une de *Libération*. On pouvait y lire : *Racisme : C'est une attaque au cœur de la République*. Le Parisien titrait : *La France devient-elle raciste ?* C'est de cela que souhaitaient parler les journalistes qui m'attendaient au Meurice. Ceux du journal de France 2 également, qui braveraient les embouteillages pour me rejoindre dans un magasin où j'avais pris rendez-vous pour ce jour-là, persuadée de ne pas être primée.

Les prix symboliques

Je voudrais à présent dire un mot d'autres distinctions qui, sans être aussi prestigieuses, sont néanmoins signifiantes. Le Prix de l'excellence camerounaise, le Trophée des arts afro-caribéens, le Grand prix littéraire de l'Afrique noire, le Grand prix du roman métis ou le Prix Seligmann contre le racisme portent, dans leur intitulé, une puissante charge symbolique. Placés à côté du Goncourt des lycéens, du Grinzane Cavour – reçu en 2008 pour la traduction italienne de *L'intérieur de la nuit* – et du Fémina, ils confèrent à l'œuvre une transversalité rarement accessible aux écrivains francophones du Nord. Ils n'ont pas l'impact

commercial d'un prix d'automne et ne suffiront pas à attirer l'attention des médias, mais dans un environnement où l'auteur subsaharien consacré par les instances dominantes est perçu par certains comme un agent de l'oppresseur, ils peuvent contribuer à lever le soupçon. Je dis qu'ils le peuvent, pas qu'ils y parviennent toujours…

Il suffit de se renseigner sur l'ADELF[17] qui attribue, entre autres récompenses, le Grand prix littéraire de l'Afrique noire, pour comprendre que ce n'est pas l'Afrique qui plébiscite l'écrivain. Il n'y a pas un seul Subsaharien au comité de direction. Peu importe. L'appellation du prix laisse croire que des légions de Subsahariens vous soutiennent. Pour ceux qui, parmi les lecteurs professionnels ou amateurs, se soucient de savoir si vous *retournez* souvent *chez vous* – la réponse affirmative étant un gage d'authenticité, de vérité –, le nom de ce prix est rassurant. C'est en 2011 que cette distinction m'a été attribuée, pour l'ensemble de mon œuvre. Le jury m'invitait donc à m'arrêter là. C'est ainsi que j'ai compris le message relatif à l'ensemble de mon œuvre. Senghor s'est vu décerner cette récompense en 1996, Sembène en 1997, pour l'ensemble de leur œuvre, et on peut dire qu'elle était achevée. Il me semble que le seul autre écrivain encore en activité auquel le Grand prix littéraire de l'Afrique noire ait été attribué pour service rendu à la littérature et pas pour un texte en particulier, est Boubacar Boris Diop. Je me demande ce qu'on lui reproche. À ma connaissance, il n'a écrit aucun roman que les *amis des Noirs* pourraient juger iconoclaste.

Le Prix de l'excellence camerounaise signale à tous que je suis lue et célébrée au Cameroun. La question de savoir s'ils sont lus en Afrique et de quelle manière, est fréquemment posée aux écrivains subsahariens. La chose n'est pas anormale, étant donné que l'Afrique est au cœur de leur production. Elle est le socle sur lequel ils prennent appui pour dire le monde, explorer la nature humaine. Dans mon cas, cette interrogation signifie : les Subsahariens tolèrent-ils cette mauvaise image que vous donnez d'eux ? Eh bien oui, parce qu'il ne s'agit pas de donner une image. Le Trophée des arts afro-caribéens, en dépit d'un titre maladroit puisque la récompense peut aller aussi bien à des Afro-caribéens qu'à des Subsahariens ou même à des Afropéens, revisite le triangle transatlantique qui a mis en présence Afrique, Amériques, et Europe. L'Afrique subsaharienne et ses diasporas américaines apparaissent dans la désignation. Ce sont leurs créations qui sont mises à l'honneur. L'Europe, elle, est présente à travers les moyens donnés au prix : la cérémonie de remise se déroule au Théâtre du Châtelet à Paris. Elle fait l'objet d'une retransmission par France télévisions[18]. Ajoutons que le prix a été créé en hommage à Aimé Césaire, ce qui place

[17] Association des écrivains de langue française.
[18] Du moins était-ce le cas en 2010, lorsque je l'ai reçu dans la catégorie roman, pour *Les aubes écarlates*.

ses récipiendaires sous la houlette du grand homme. Créé par la ville de Saint-Denis de la Réunion, le Grand prix du roman métis, doté de 5000 euros, véhicule, lui aussi, un message particulier, grâce au nom qu'il s'est donné. Ici, tous les auteurs francophones sont conviés à concourir, que leurs ouvrages soient ou non publiés en France. Les finalistes de l'édition 2013 dont j'ai été la lauréate, avaient été édités en Tunisie, à Madagascar et en France hexagonale. Il s'agit donc d'un prix de la francophonie non institutionnelle, d'un prix de la Littérature-monde[19] en langue française avant la lettre.

Remis à l'Hôtel de ville de Paris ou à la Sorbonne selon les années, le Prix Seligmann contre le racisme est une récompense à caractère politique. Cette dimension est parfaitement assumée, comme l'indique la composition du jury. Le prix Seligmann contre le racisme a été fondé par Françoise Seligmann en mémoire des combats menés avec son époux dans la résistance au nazisme et en opposition aux injustices de la guerre d'Algérie. Doté de 12000 euros, il est décerné par un jury comprenant notamment des personnalités du monde politique ou associatif. Plusieurs anciens ministres en font partie, ainsi que le Maire de Paris, le Président de la Ligue des droits de l'Homme et le Recteur de l'Académie de Paris. La gestion du prix est confiée à la Chancellerie des universités de Paris. C'est le Recteur qui écrit au lauréat pour lui annoncer la bonne nouvelle. J'ai eu le plaisir et l'honneur de recevoir ce prix des mains de Françoise Seligmann, peu de temps avant le décès de cette femme exceptionnelle. La dernière cérémonie de remise qu'elle devait présider s'est tenue à l'Hôtel de ville de Paris. En dehors des quelques personnes dont j'avais souhaité la présence, l'assistance était surtout constituée de chefs d'établissements scolaires, de personnalités politiques et de militants associatifs.

Pour tous les prix que je viens d'évoquer, le public et la presse s'arrêtent à l'intitulé. Les chercheurs également, lorsque les prix littéraires ne constituent pas pour eux un objet d'étude. Ils ne savent pas grand-chose du fonctionnement réel des instances porteuses de ces récompenses et se limitent, pour évaluer la reconnaissance dont jouissent les auteurs, au décompte du nombre de prix reçus. J'ai remarqué, lors de mes voyages aux Etats-Unis, que certains prix très mineurs étaient souvent cités, en raison des sonorités de leur nom – jugées très françaises. En France, celui qui les mentionne choisit, parmi les prix à caractère symbolique, ceux qui s'accordent le mieux avec ses valeurs, ou qui me situent de manière confortable pour lui et pour son public.

[19] J'évoque ceci en raison des ressemblances, pas pour souscrire au propos des promoteurs du concept. Pour moi, parler de littérature-monde tient du pléonasme.

Ce que vaut l'exception

La quantité et la qualité des prix qui m'ont été attribués en moins de 10 ans me confèrent un statut d'exception. Or, qu'est-ce qu'une exception, sinon une anomalie, voire une aberration ? J'ai dit combien la visibilité des écrivains subsahariens en France dépendait de ces récompenses. Ils figurent dans le catalogue français de leurs éditeurs parisiens, sans faire partie – et le faudrait-il – du corpus littéraire français. Le travail des universitaires qui connaissent ces auteurs ne parvient pas au public, ni même aux journalistes. Les prétendus spécialistes que l'on peut parfois entendre s'exprimer les concernant ne se privent pas d'aligner les poncifs et ne s'embarrassent pas de rigueur. Je me permets d'ajouter que certains universitaires font malheureusement partie de ce groupe, parce qu'ils appartiennent à l'espace européen, qu'ils ont été formés, façonnés par lui, que c'est d'abord à lui que vont leurs sympathies et même leur allégeance. Qu'ils en aient ou non conscience.

Dans un tel contexte, ce n'est qu'en recevant des prix importants que les Subsahariens francophones peuvent espérer être lus, bien que de façon irrégulière. Encore faut-il que ces prix leur soient décernés… Le Goncourt n'a jamais consacré d'écrivain né en Afrique subsaharienne. Le prix Renaudot, qui fête cette année ses 88 ans, a été attribué cinq fois à des Subsahariens : Yambo Ouologuem, Ahmadou Kourouma, Alain Mabanckou, Tierno Monenembo, et Scholastique Mukasonga[20]. Ceci le place en tête des récompenses prestigieuses s'étant ouvertes aux auteurs venus d'Afrique subsaharienne. Je suis la première africaine – tout court – à avoir reçu le Fémina, dont la première édition date de 1904[21]. En

[20] Edouard Glissant l'a obtenu en 1958 pour son roman *La lézarde* (Seuil). Le prix Goncourt, en plus d'un siècle d'existence, n'a jamais récompensé de Subsaharien. Il est allé au Guyanais René Maran, au Martiniquais Patrick Chamoiseau, à l'Afropéenne Marie Ndiaye. Je ne classe pas cette dernière dans les Subsahariens, et ne crois pas lui faire injure en procédant ainsi.
Voir les articles suivants : http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJA20090911143728/-litterature-Marie-Ndiaye-Claire-Denis-Un-prix-litteraire-pour-Marie-NDiaye--.html
http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2540p086-088.xml1/interview-litterature-ecrivain-marie-ndiaye3-questions-a-marie-ndiaye.html

[21] Marie Ndiaye l'a obtenu en 2001 pour *Rosie Carpe* (Minuit). Elle aura reçu deux des plus prestigieux prix d'automne en quelques années, puisque le Goncourt devait lui revenir en 2009 pour *Trois femmes puissantes* (Gallimard). Ne se définissant ni comme noire, ni comme africaine et avec raison dans les deux cas, son profil d'auteur est également exceptionnel. http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20091103.BIB4345/marie-ndiaye-se-definir-c-039-est-se-reduire.html
Marie Ndiaye est étudiée dans le corpus francophone, ce qui indique clairement que les chercheurs, comme la société, effectuent des classifications basées sur la race et sur une culture supposée en raison du patronyme. Or, être Noir n'est pas simple affaire de couleur. Être Africain n'est pas simple affaire de patronyme. Il est aussi intéressant de noter que ses deux prix d'automne lui ont été attribués pour des textes mettant en scène des espaces/figures caribéens ou subsahariens. Le contexte est aussi parlant. Elle reçoit le Fémina en 2001, année de loi Taubira reconnaissant la Traite et l'esclavage comme des crimes contre l'humanité (mois de mai 2001). Son roman, *Rosie Carpe*, a paru en février 2001. Généralement, ce sont les livres publiés à la rentrée –

dehors des grands prix d'automne, quelques prix de lecteurs, d'ailleurs rarement attribués aux Subsahariens, permettraient d'atteindre cet objectif. Je pense au Grand prix des lectrices de Elle, ou au Prix du livre Inter, par exemple. En près de 40 ans, le Prix du livre Inter n'est allé qu'une fois à un écrivain subsaharien : Ahmadou Kourouma, pour *En attendant le vote des bêtes sauvages*, en 1999. Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau et Daniel Picouly, tous trois antillais français, ont été lauréats du Grand prix des lectrices d'*Elle*. En plus de 40 ans, aucun écrivain subsaharien ne l'a reçu.

Les écrivains subsahariens francophones sont globalement peu primés en France. Le talent du brillant Kossi Efoui n'a jamais été récompensé par un grand prix d'automne. Il serait possible de citer d'autres noms. Il est, par ailleurs, assez préoccupant de devoir être publié puis distingué en France pour compter. Cela signifie que nos productions, même si elles sont respectées dans nos pays d'origine, sont la propriété, sur le plan matériel – et c'est déjà beaucoup – de l'ancienne puissance coloniale. C'est le sujet d'un autre débat que celui qui nous rassemble ici ce jour. Si l'exception est par essence aberrante, comment faut-il considérer le fait que j'aie été si souvent récompensée ? Je n'interroge pas la valeur de mon travail, j'en suis convaincue. Non pas qu'il s'agisse d'une œuvre révolutionnaire sur le plan esthétique, ce n'est pas à moi d'en juger. Ce dont je suis certaine, c'est d'énoncer, dans quelques-uns de mes textes, une parole nécessaire. D'abord aux Subsahariens et aux Afrodescendants qui reconnaissent profondément leur expérience dans mes écrits. Ensuite à ceux avec lesquels nous avons des liens historiques et politiques. Et pour finir, à l'humanité dont nous faisons partie et qui doit se reconnaître en nous, tels que nous sommes.

Il n'aura échappé à personne que mes livres ne sont pas consensuels et qu'ils sont peu divertissants. Il m'arrive de songer que certaines formes de reconnaissance sont à double tranchant. Certes, elles mettent en lumière un travail qui, sans cela, aurait mis plus de temps à parvenir à ceux qui le recherchent. Mais n'en rendent-elles pas le propos inopérant ? Il est impossible de s'identifier à une exception. Il est impossible d'imaginer, pour soi-même, un parcours similaire. Une telle réussite a quelque chose d'inatteignable pour des populations fragilisées, qu'elles soient Subsahariennes, Caribéennes ou Afropéennes. Des populations minorées qui, dans l'espace francophone, ne disposent d'aucune instance solide de validation de leurs propres productions, ne possèdent aucun lieu depuis lequel leur expression soit en mesure de rayonner sans devoir en référer à quiconque.

---

août/septembre – que l'on voit concourir pour les prix d'automne. En 2009, lorsque le Goncourt lui revient, un vent raciste balaie le pays. On se souvient d'ailleurs de ses prises de position sur la France de Sarkozy, de la réaction du député Eric Raoult qui lui demandait de respecter un devoir de réserve.

Je n’ai pas la réponse à ma question, sur l’usage que peut faire un groupe de ses figures exceptionnelles. Mon intuition me suggère que les exceptions sont faites pour devenir des icônes, des êtres encore animés et pourtant déjà figés dans une posture de mort. L’intuition vaut ce qu’elle vaut… Reste un élément tangible, incompressible : cette lucidité s’agissant de la nature de mon travail, des conditions de sa mise à disposition du public et des implications de ces dernières. Ceci m’invite à ne pas me laisser éblouir par les projecteurs braqués sur moi, afin de ne pas me rendre dépendante de leur lumière.

Paris, juin 2014.

Fatou Diome aux « ailes de pélican[1] » – La question de l'expatriation

Christiane CHAULET ACHOUR

Pour réfléchir à ces stratégies involontaires ou conscientes, à ces postures et ces positions, l'œuvre de Fatou Diome est assez parlante parce qu'elle commence à peser de son poids créatif dans les champs littéraires, sénégalais, français et plus largement francophone en seulement treize années de publication ; et parce qu'elle est représentative de ce XXIe siècle commençant : un recueil de nouvelles[2] en 2001 qui la propulse avec éclat dans le monde des Lettres, recueil enrichi d'une nouvelle[3] publiée dans *Etonnants voyageurs – Nouvelles Voix d'Afrique* et d'une autre, *Ports de folie*, dans *Brèves*[4] confirmant sa présence éditoriale ; cinq romans en 2003, 2006, 2008, 2010 et 2013[5] ; deux textes accompagnant des dessins et photographies de Titouan Lamazou en 2010[6] dans deux très beaux livres d'art, sans compter sa présence médiatique dans la presse écrite, à la télévision, sur les radios, dans les bibliothèques et les salons du livre.

Positionnement dans « La Républiquemondiale des Lettres[7] »

Si l'on en croit l'encyclopédie en ligne Wikipédia, le premier recueil de nouvelles de Fatou Diome lui a valu une notoriété internationale, affirmation qui semble quelque peu exagérée et dont on ne discerne pas la mesure. Il est tout de même évident que ce recueil a été

---

[1] Expression de l'écrivaine : réponse à la question, « qui êtes-vous ? » après la publication de son dernier roman, *Impossible de grandir*, Flammarion, 2013. http://www.20minutes.fr/livres/&&&9413-impossible-grandir, consulté le 27-06-2014. « Cosmopolites à l'exception des hautes latitudes, les pélicans fréquentent les étendues d'eau libre, à la fois sur les côtes et à l'intérieur des terres, depuis les régions tropicales jusqu'aux zones tempérées chaudes. »

[2] *La Préférence nationale*, recueil de nouvelles, édition Présence Africaine, 2001, 123 p.

[3] « Les Loups de l'Atlantique », nouvelles, dans *Étonnants Voyageurs. Nouvelles Voix d'Afrique*, 2002, éd. Hoëbecke.

[4] Dans *Brèves*, n°66, 2002.

[5] * *Le Ventre de l'Atlantique*, roman, éd. Anne Carrière, 2003, rééd. Le Livre de Poche 30239, 2005, 255 p.
* *Kétala*, roman, éd. Anne Carrière et Flammarion, 2006 ; rééd. poche « J'ai Lu », 2007, 287 p.
* *Inassouvies, nos vies*, roman, Flammarion, 2008, 271 p.
* *Celles qui attendent*, roman, Flammarion, 2010, 329 p.
* *Impossible de grandir*, Flammarion, 2013, 405 p.

[6] En mars 2010, *Le Vieil homme sur la barque*, (nouvelle), éd. Naïve, collection « Livre d'heures », 45 p. (14,5x9,5) ; en octobre, *Mauve*, Arthaud – Flammarion, (s.p.) (29x21).

[7] En référence, bien entendu, au titre de l'essai de Pascale Casanova (Le Seuil, 1999), pour élargir la réflexion proposée aux écrivains dont elle ne fait pas trop cas, ceux qui appartiennent, selon les termes employés, aux « nations non dotées ».

un événement pour les lecteurs des littératures africaines et francophones et que, s'il a paru, c'est grâce à Présence Africaine et à l'attention que lui a accordée Madame Diop. C'est en soi notoire lorsqu'on sait le nombre d'œuvres qui se publient dans la plus grande invisibilité et le plus profond silence. Cette sortie remarquée est confirmée par l'invitation qui lui est faite de donner un texte pour deux collectifs qui pèsent dans le champ littéraire français pour leur ouverture à l'ailleurs, le recueil du festival « Etonnants voyageurs » de Saint-Malo et la revue *Brèves* qui rassemblent régulièrement des textes inédits de nouvelles d'auteurs connus et inconnus ; car, dans le champ littéraire, il ne suffit pas d'éditer mais il faut aussi participer à des collectifs qui introduisent dans le monde des Lettres.

La confirmation de la notoriété se fait avec le premier roman dont l'écho a été et est remarquable. *Le Ventre de l'Atlantique* ouvre à Fatou Diome, les portes des chaînes de télévision dont France 2, des radios – France Inter, RFI -, et les articles sur son roman sont nombreux dans *Télérama, Le Figaro Littéraire, Le Canard enchaîné, Amina, Jeune Afrique* ; Josyane Savigneau lui consacre une présentation dans *Le Monde des livres* du 22 août 2003 : « C'est à coup sûr l'humour de ce premier roman qui incite à en savoir plus sur son auteur… C'est aussi la liberté de ton, le sens du récit, la justesse des descriptions qui font lire d'une traite ce *Ventre de l'Atlantique* ». Le sujet choisi est un sujet qui fait mouche, la passion pour le football de jeunes Sénégalais, prêts à tout sacrifier pour briller sur les stades de l'Europe et du monde : mais Fatou Diome ne surfe pas seulement sur une mode, elle met son sujet au service d'une réflexion en profondeur sur les deux pays de ses ancrages.

Les deux romans suivants ont une bonne réception ; ils prennent le lecteur par surprise sur des sujets qu'il n'attend pas : néanmoins, la machine médiatique fonctionne tout de même avec des comptes-rendus dans différents journaux et revues, une émission sur France 3-Alsace, « Nuit blanche ». Le quatrième roman, en octobre 2010, s'est fait une place mais pas à le mesure du sujet abordé, l'envers de l'émigration vers l'Europe. Fatou Diome est apparue, en même temps que Linda Lê, sur le plateau de l'émission « Des mots de minuit » sur France 2, le 22 septembre 2010 et a parlé avec humour, bonne humeur et pertinence de son dernier roman. Elle a évoqué aussi le livre d'art, *Mauve*. Le 13 octobre 2010, l'Agence de presse sénégalaise (Dakar) publie l'article informé et assez élogieux de Sokhna Khadidiatou Sakho, « *Celles qui attendent* de Fatou Diome – Une plongée dans les drames sociaux d'un village sénégalais[8] » et Nathalie Philippe publie dans ses « Notes de lecture » un article porteur sur le site de Cultures France : « Dans la lignée thématique du *Ventre de l'Atlantique* (2003) qui

[8] Article sur http://fr.allafrica.com/stories/printable/201010140278.html

mettait en relief les désillusions de l'immigration des Sénégalais en France, *Celles qui attendent*, quatrième roman de Fatou Diome, est avant tout un hommage à ces femmes africaines qui mènent un combat quotidien pour simplement survivre[9]. » Peu après, Fatou Diome est reçue dans de nombreuses bibliothèques de différentes villes. Le roman est également présent sur des blogs français et sénégalais.

Le cinquième roman bénéficie d'une réception médiatique beaucoup plus restreinte : on signale en règle générale, à la suite de quelques phrases de l'éditeur, que ce roman est d'inspiration autobiographique et que le lecteur retrouve Salie, la protagoniste du *Ventre de l'Atlantique*.

Le monde universitaire s'empare rapidement de cette nouvelle œuvre féminine francophone. En effet le système maîtrise/DEA ou Master, en France et au Sénégal et le M.A et PhD dans les universités américaines et anglo-saxonnes, incite à aller vers de nouveaux écrivains et la mode des écritures féminines a fait converger de nombreux mémoires vers l'œuvre de Fatou Diome. On trouve aussi quelques articles dans des revues ou des actes de colloques aux Etats-Unis, en Grande Bretagne, en France[10]. L'écrivaine figure sur le site, « Lire les femmes écrivains et les littératures africaines » de Jean-Marie Volet. Pour son premier roman, Fatou Diome a reçu le Prix des Hémisphères Chantal Lapicque[11] et aussi, en 2005 le LiBeraturprieis de Francfort. Choisi dans des jurys de lycéens, il a eu le Prix inter-lycéen de Loire-Atlantique. Le roman figure sur le site du CRDP de Paris dans les « parcours littéraires francophones », pour être étudié en classe de Seconde[12].

---

[9] http://www.culturessud.com/contenu.php?id=279

[10] Première thèse : Paula Agnevall, « La dichotomie entre le centre et la périphérie dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome », Växjö Universsitet (Suède) en 2007.
Articles (sélection) :
*M. H. Kebe, « *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome », *Information psychiatrique*, 2004, vol. 80, n° 6, pp. 491-493.
*Xavier Garnier, « L'exil lettré de Fatou Diome », *Notre Librairie*, n°155-156, juillet-décembre 2004, pp. 30-35.
*C. Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French Studies*, 2006, vol. 74-75, pp. 237-252.
*Dominic Thomas, « African Youth in the Global Economy : Fatou Diome's *Le Ventre de l'Atlantique* », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, n°26 (2), 2006, p. 243-259.
*Jacques Chevrier, « Fatou Diome, une écriture entre deux rives », *Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan indien*, n°166, 2007, pp. 35-38.
*Victor Essoni Ella, *La crise de l'identité à travers l'écriture de Valentin Yves Mudimbe, Eugène Ebodé et Fatou Diome*, Université de Rennes 2, 2008, 365 p. (Thèse de doctorant de Littérature française).
*Eugénie Fouchet, *La représentation romanesque de la femme africaine chez Fatou Diome et Fatou Keïta*, Université de Metz, 2009, 156 p. (Master 2 de Littérature, cultures et spiritualités).

[11] Ce prix a été créé en 1993 à l'initiative de Christian Serranot et de Chantal Lapicque, afin de soutenir et promouvoir le rayonnement et l'usage de la langue française à travers le monde. Des œuvres hors de la France métropolitaine. L'auteur doit être francophone. L'action doit se situer à l'étranger. Le roman de Fatou Diome a été le premier primé. C'est donc un prix spécifique qui ne concerne pas les écrivains français.

[12] Scérèn – Académie de Paris : http://crdp.ac-paris.fr/parcours/indeexphp/category/diome

Sur le plan éditorial, la romancière a été éditée par trois éditeurs depuis neuf années. Présence Africaine est une maison prestigieuse pour la littérature africaine mais spécialisée dans un secteur périphérique dans le champ littéraire français. Ensuite, Fatou Diome est publiée par la jeune maison d'édition, éditions Anne Carrière[13]. Aujourd'hui, elle semble s'être stabilisée chez un grand éditeur parisien, Flammarion.

Fatou Diome est essentiellement romancière avec quelques percées poétiques. La variété de ses textes, même s'ils sont tous narratifs, lui permet d'aller vers plus de lecteurs et l'entrée, en collaboration de Titouan Lamazou, dans des ouvrages d'art est certainement une consécration dans l'image de l'écrivaine appartenant à deux espaces, la France et le Sénégal. Avec à propos, Nathalie Philippe soulignait, dans sa note de lecture, le « très beau style que l'on connaît à Fatou Diome qui cisèle finement les phrases comme les expressions et soigne particulièrement les descriptions de cette île sahélienne entourée d'une mer autrefois poissonneuse[14]. » Effectivement, la force de cette écriture est ce mélange de lyrisme, d'ironie et d'humour, le sens aigu de la narration, l'impertinence et la liberté des propos.

Position du sujet créateur

À différents niveaux, dans son espace de résidence où se négocie sa relation au pays d'origine avec toutes ses composantes (origine familiale, sexuelle, sociale, culturelle, politique), Fatou Diome affirme, à travers les histoires qu'elle raconte une double appartenance. La question n'est pas celle de l'identité mais de la place d'elle-même et des siens dans le monde d'aujourd'hui.

La question identitaire est la question-cliché posée immanquablement aux écrivains francophones et ils sont obligés d'y plonger souvent sans faire le tri dans cet étau où on les relègue. Le titre de cette contribution donne une idée de la façon dont Fatou Diome a botté en touche à la question « Qui êtes-vous ? ». Elle répond : « Franco-sénégalaise, mes ailes de pélican réclament toujours plus d'espace. Alors si vous ne savez pas dans quel tiroir me ranger, prenez-moi pour une orchidée aux branches rebelles et laissez-moi croître en liberté. J'écris pour savoir qui je suis ; je vous le dirai, quand je le saurai. »

---

[13] Les Éditions Anne Carrière ont été fondées en 1994 par Anne et Alain Carrière. Cet éditeur généraliste et indépendant publie des livres rattachés à différents genres : littérature, romans, récits, biographie développement personnel... Cette maison d'édition se caractérise par sa capacité à révéler des auteurs tels que Paulo Coelho, Claire Castillon, Guillaume Musso, Fatou Diome, Philippe Cavalier et Patrick Graham. Ces auteurs ont été lancés par les éditions A. C. (Notons que, sur le site de l'éditeur, F. Diome est devenue une référence de « révélation »).

[14] Nathalie, Philippe, « Note de lecture : *Celles qui attendent* de Fatou Diome », *Cultures Sud*, [En ligne]. http://www.culturessud.com/contenu.php?id=279 (page consultée le 8 mai 2014).

Selon le cas, exilés ou émigrés, les écrivains francophones doivent se déclarer en souffrance identitaire alors qu'ils sont plutôt en difficulté résidentielle pour cause d'étroitesse des lieux où ils ont vécu et où ils vivent ; leur souffrance existentielle, commune à bien des écrivains, n'est pas une spécificité de leur identité. On parle rarement d'exilé ou d'émigré pour un écrivain européen vivant longuement ailleurs qu'en Europe et on ne s'interroge pas avec une gourmandise de mauvais aloi sur ses dysfonctionnements identitaires : au contraire on loue son « ouverture » et son enrichissement, étant entendu, semble-t-il, qu'il a un socle inamovible qui le met à l'abri des oscillations identitaires et des doutes d'appartenance. Un bel exemple en est donné avec J.M.G. Le Clezio. Par contre quand un écrivain du Sud francophone vit, écrit et édite en France, on peut être assuré d'avoir très vite le morceau obligé sur le vacillement identitaire. Un exemple est donné par un des sous-titres du parcours de lecture du CRDP, cité antérieurement, « L'identité évanescente d'une narratrice entre deux rives ». On ne ressent pourtant jamais, à lire Fatou Diome, « une identité évanescente » ! Bien au contraire, on la sent pleine de repères et d'ancrages, ceux qu'elle a reçus, ce qu'elle a acquis. Par contre, on constate, dans son village, du fait de son statut d'enfant illégitime et, en France, pour son autre statut illégitime de Sénégalaise, une souffrance existentielle, et elle décrit, sans masque, la fameuse « malvie » qu'avait analysée Tony Karlin et Pascal Lainé il y a quelques années. On est donc bien là dans une question d'espace et de territoire et non dans le cliché stérilisant de l'identité. Le dernier roman à ce jour, *Impossible de grandir*, s'interroge longuement sur ses impossibilités secrètes et enfouies, l'angoisse qu'elle vit dès qu'elle doit affronter des rencontres banales dans son cadre de vie. Resurgit avec force la souffrance de l'enfant illégitime qui a intériorisé vexations et exclusions malgré l'amour de ceux qui l'ont élevée, de celle qui a dû se faire envers et contre tout et d'abord contre elle-même. Roman particulièrement prenant et qui parle au-delà des assignations identitaires socio-ethniques.

Car que transmet Fatou Diome dans ses créations ? Elle inscrit l'imaginaire, le réel et les références de deux pays dont elle montre, de son point de vue, les bonheurs et les tares. Elle le fait aussi en sachant qu'elle s'inscrit dans deux généalogies littéraires, celle acquise par ses études littéraires et celle de la littérature sénégalaise. Il est aisé d'en donner des exemples dès les premières nouvelles : « Dans ma chambre, Baudelaire tenait des fleurs, mais je pensais qu'il me voulait du mal. Aimé Césaire me proposait un retour au pays natal. Apollinaire était là, majestueux, il avait vu le cou coupé du soleil qui pourtant était toujours là […] Dans ce labyrinthe, seul Molière savait l'issue et pour m'en sortir il voulait me déguiser en Tartuffe. Je

refusais car ce n'était pas carnaval[15]. » Et la jeune femme qui est obligée de faire des ménages pour pouvoir vivre et payer ses études à l'université, fait partager au lecteur son mépris pour le manque de culture de sa patronne qu'elle subit sans mot dire jusqu'au jour où elle ne peut s'empêcher de rectifier.

On trouve aussi ces références littéraires dans *Le Ventre de l'Atlantique* et dans les romans suivants. Salie, lycéenne à Dakar, constate : « La nuit des esprits se dandinait dans sa longue robe noire, obstruant le passage aux idées cartésiennes, éteignant les flambeaux que Mariama Bâ, Ousmane Sembène et d'autres se sont évertués à allumer. La vérité attendait toujours Godot[16] ! »

Plus encore que des clins d'œil et citations, les nouvelles et romans miment et s'écartent avec humour et respect des modèles trop pesants comme ceux des aînés de la littérature sénégalaise : Léopold Sédar Sengor, Birago Diop, Cheikh Hamidou Kane, Mariama Bâ, Sembène Ousmane, Aminata Sow Fall, Ken Bugul, pour n'en citer que quelques-uns. La jeune et nouvelle écrivaine doit trouver sa voie originale par rapport à cette antériorité prestigieuse et si proche. Elle la trouve effectivement et, de mieux en mieux, de roman en roman, en n'épargnant personne : ni les siens, le village, ses coutumes écrasantes pour les femmes et peu épanouissantes pour tous, ni la France et ses habitants. Elle fait passer ce qu'elle a à dire et raconter par un langage direct et cru, un humour toujours prêt à contourner haine et racisme sans les occulter et une expression de soi authentique.

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, dont elle n'a jamais caché la texture fortement autobiographique, elle imagine le dialogue ininterrompu par téléphone et visites entre Salie qui vit dans l'Est de la France et son frère Madické qu'on surnomme au village Maldini tant il est entiché de ce joueur italien et du foot en général. Il n'a qu'un seul rêve : que sa sœur le fasse venir en France pour qu'il puisse devenir une star du foot. Le rêve de « France » qui rime avec « Chance » habite tous ces jeunes sans travail et sans avenir dans l'île natale. Tout le roman égrène des histoires de vie d'émigrés, leur envers et leur endroit. Salie connaît cette réalité et son but est de détourner son frère de ce projet. De son cas particulier, elle ne veut pas faire un exemple mais il est la base de son utopie répétée et retravaillée de nouvelle en récit, de récit en roman et qu'une citation du *Ventre de l'Atlantique* exprime parfaitement : « Enracinée partout, exilée tout le temps, je suis chez moi là où l'Afrique et l'Europe perdent

[15] *La Préférence nationale*, *op. cit.* , p. 45.
[16] *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit*., p. 151. Fatou Diome avait inscrit à l'université de Strasbourg une thèse sur l'œuvre de Sembène Ousmane, à ce jour non soutenue.

leur orgueil et se contentent de s'additionner : sur une page, pleine de l'alliage qu'elles m'ont légué[17]. »

Pourquoi n'y a-t-il que le recours à l'écriture pour réaliser cette utopie ? Parce que la situation économique et socio-culturelle des deux pays est encore en état de déséquilibre, de dépendance et qu'on ne peut dépasser les ruptures, les clivages, les exclusions tant que l'équilibre qu'aurait dû susciter l'indépendance n'a pas été trouvé.

Fidèle à cette exploration d'un pays et de l'autre, de leurs proximités et de leurs différences, Fatou Diome consacre son roman suivant, *Ketala*, à un développement narratif centré essentiellement sur le Sénégal même si le couple central vient en France. Une jeune femme vient de mourir et le 8ème jour après les obsèques, ses proches se partageront ses biens sous l'arbitrage de l'imam. Les objets qui attendent anxieusement d'être éparpillés, reconstituent, pendant cette attente, l'histoire de la vie de Memoria, depuis son enfance et son adolescence choyées à son mariage avec Makhou. Le drame a commencé là lorsqu'elle a découvert que son mari était homosexuel et qu'elle avait été dupée. Elle tente de le remettre dans le « droit » chemin avec de brèves victoires et de lourdes défaites. Apprenant que Makhou est l'amant de son professeur de danse – dont elle découvre alors que c'est un homme ! – Memoria utilise le chantage pour partir en France avec lui. Une certaine solidarité se développe mais ne dure pas. Makhou quitte sa femme et Memoria se prostitue, attrape le sida (jamais nommé) et, sur le point de mourir, demande à Makhou de la ramener à Dakar pour y mourir. Ce sont les objets qui ont raconté l'histoire navrante de Memoria et qui assistent au désespoir de Makhou : celui-ci, bravant la coutume, interdit que le moindre objet soit touché.

Il retrouve le professeur de danse, Tamara et le couple peut reprendre sa vie heureuse et clandestine. Les objets, réduits au silence et à l'abandon, s'enfoncent dans l'oubli du non-usage, sous la poussière. Accompagnant le récit de la vie de Memoria, de nombreux passages sont consacrés à la société sénégalaise d'aujourd'hui, à l'inadaptation en France avec toujours beaucoup d'allusions littéraires, de jeux de mots, de langage cru et la citation fréquente de la langue ouolof.

S'essayant à autre chose dans le troisième roman, *Inassouvies nos vies*, Fatou Diome campe son héroïne, Betty, dans une ville de France et gomme toute allusion à sa différence de

[17] *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 182.

peau. Dans une grande solitude, la jeune femme essaie de vivre la vie des autres qu'elle observe de chez elle. Ce regard pénétrant permet une critique acerbe de la société française avec des lueurs de solidarité et d'amitié et une réflexion personnelle sur la mise à l'écart de l'individu dans une société individualiste.

Dans le quatrième roman, *Celles qui attendent*, on revient à nouveau au Sénégal et sur l'île natale mais avec la perspective du départ des hommes jeunes pour que les familles aient aussi leur représentant dans l'Eldorado en Europe et leur source de revenus assurée. Ici aussi tendresse, complicité, satire, humour et dérision se partagent la scène narrative qui redit sans cesse ce rêve de quelque chose qui, comme le mauve, serait l'alliance de deux couleurs qui semblent irréconciliables dans le réel. Fatou Diome revient, comme dans son premier roman, aux conséquences du miroir aux alouettes occidental, en choisissant de laisser son lecteur sur l'île et avec ses femmes… qui attendent. Elle a déclaré que, pour elle aujourd'hui, le sujet de l'émigration s'impose et que ce sera de plus en plus le cas.

En ce sens, les deux livres d'art sont des échappées hors du duel France/Sénégal, pour une rêverie sur l'origine entre le grand-père pêcheur et le récit d'Hemingway, *Le Vieil homme et la mer*. L'autre livre, plus imposant, a un titre qui ne surprend pas le lecteur de Fatou Diome car le mauve revient souvent sous sa plume comme la couleur de la fusion. La plupart des textes sont des poèmes. Le dernier, conclusif, est en prose :

> « *Mauve, l'identité*
>
> 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 […] Le premier qui a dit : « Celles-ci sont mes couleurs » a transformé l'arc-en-ciel en bombe atomique, et rangé les peuples en armées. Vert, jaune, rouge ? Bleu, blanc, rouge ? Des barbelés ? Evidemment ! Je préfère le mauve, cette couleur tempérée, mélange de la rouge chaleur africaine et du froid bleu européen. Qu'est-ce qui fait la beauté du mauve ? Le bleu ou le rouge ? Et puis, à quoi sert-il de s'en enquérir si le mauve vous va bien ? […]
> Je cherche mon pays là où l'on apprécie l'être additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire […] Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage […] Dans le rugissement des pagaies, quand ma mamie-maman murmure, j'entends la mer déclamer son ode aux enfants tombés du bastingage. Partir, vivre libre et mourir, comme une algue de l'Atlantique. »

Le cinquième roman donne plus d'espace à la confidence, à la souffrance qu'à la dérision de soi-même et à l'humour. La mise en scène littéraire jumelle l'adulte, Salie, et la petite fille qui vit à ses côtés, comme une mémoire d'enfance et le rappel des possibilités qu'elle a eues, malgré l'illégitimité, de grandir. Comme le dit l'écrivaine dans un entretien : « C'est aussi le

personnage qui se souvient des grands-parents, et c'est l'enfant en elle qui n'a pas oublié les leçons et la sagesse des grands-parents. Ils lui apprenaient à rester debout, elle qui était dans la vie; et à ne pas vivre sous le poids de la culpabilité, qui de surcroît n'était pas la sienne. Donc cette enfant revient souvent, pour rappeler à l'adulte qu'elle n'a pas forcément l'obligation de rentrer dans un moule. Ok elle ne correspond pas aux critères d'une famille normale, mais elle doit imposer son histoire, et vivre avec elle[18]. »

De l'assignation à résidence nationale en littérature : assignation unique ?

Nous sommes évidemment replongés, avec Fatou Diome dans une écriture migrante qui porte ses fruits tant à la terre quittée et toujours re-visitée qu'à la terre de résidence scrutée avec sévérité et tendresse. Ces écritures migrantes font sortir de la confrontation du Même avec lui-même pour obliger à regarder en face les rapports d'altérité. Comme le disait P. Nepveu, la notion de littérature « migrante » permet d'insister « davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. "Immigrante" est un mot à teneur socio-culturelle, alors que "migrante" a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle[19]. »

Ce que des nouvelles écritures comme celles de Fatou Diome apportent c'est une remise en cause d'une unique classification nationale des écrivains dont on peut comprendre qu'elle soit utile et nécessaire d'un certain point de vue mais qu'on doit associer au non moins nécessaire nomadisme inhérent à la création même et à l'appartenance de ces écrivains à trois champs littéraires : deux nationaux, le français et le sénégalais et le troisième transnational, le francophone. Le paradoxe – pour nos lectures plus habituées à l'ancrage unique qu'au nomadisme du multiple –, est de tenter de concilier l'enracinement, le terroir, l'histoire de son pays et de son île d'une part et d'autre part son exil, sa résidence hors de ce pays et dans un pays qui n'est pas neutre, qui a une histoire conflictuelle avec celui de l'origine ; et de se situer aussi dans la nouvelle « tribu » des écrivains francophones dont on commence à peine à mesurer l'importance positive comme force d'ébranlement des centres

---

[18] http://www.rtbf.be/culture/article/detail_impossible-de-grandir-un-regard-constructif-sur-le-passe-de-fatou-diome?id=7979194

[19] Pierre Nepveu, *L'Ecologie du réel. Mort et Naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, pp. 233-234, cité dans *Vocabulaire des études francophones*, ss. Dir. de M. Beniamino et L.Gauvin, Limoges, PULIM, coll. francophonies, 2005, p. 119. Entrée « littérature migrante », pp. 117-120, de Gilles Dupuis de l'U. de Montréal.

décideurs[20]. Elle est à la fois écrivaine de l'ancrage – dont les mots-clefs sont racine, polarisation identitaire –, et écrivaine du déplacement – dont les mots-clefs sont intranquillité, nomadisme. Aussi développe-t-elle ce que nous avons déjà appelé une écriture duelle plutôt qu'une écriture traversière[21].

Dans la subtile alchimie entre traces biographiques et recherches esthétiques, Fatou Diome ne peut échapper à l'Histoire dont elle est un produit : dans cette Histoire, le pays qu'elle personnifie est périphérique dans le grand concert orchestré par l'Europe. Elle rencontre alors, quel que soit son désir de libération des contingences historiques, un frein à la fois objectif et subjectif qui lui fait mettre en scène une dualité à tous les niveaux dans les situations narratives, les thématiques, les personnages, les enjeux. Il semble que dans les deux dernières créations, les livres d'art, elle trouve une écriture traversière où elle parvient à s'émanciper de l'âpre histoire des dominations, à s'affirmer comme individu(e) créatrice migrante, dans le gommage d'un ancrage unique. Fatou Diome oscille entre deux « centres », celui attaché à la notion de « métropole » qu'elle récuse mais auquel elle se heurte sans cesse sans pouvoir l'effacer (dans un mouvement centrifuge de déviation) et celui de sa culture liée à une reconquête historique (dans un mouvement centripète vers « leur » centre, se heurtant au refus de ce « centre-là » de les reconnaître dans une mise à l'écart institutionnelle et idéologique).

Cette tentative de qualification montre qu'on ne peut l'assigner à un seul pôle puisque ses œuvres oscillent, plus ou moins, d'un pôle à l'autre. Il y aurait donc le pôle de la terre, de l'enracinement, de l'histoire, du peuple et le pôle de la migration, du déplacement, du voyage, du mouvement. L'écrivaine n'a pas une position définitivement déterminée mais des positionnements qui peuvent aller d'un pôle à l'autre selon les séquences de son parcours, ses résidences, ses choix et ses contraintes, ses réceptions.

La conjugaison artistique avec Titouan Lamazou est l'amorce d'une écriture plus traversière, me semble-t-il. Bien entendu il faut être prudent car le travail critique porte ici sur l'immédiateté de la création et sur une œuvre en plein accomplissement.

---

[20] Il serait intéressant de savoir si elle a été sollicitée pour participer à l'ouvrage, *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud (Gallimard, 2007) et si son absence vient d'un refus ou d'un oubli.

[21] Christiane Chaulet Achour, « Ecritures duelles, écritures traversières » in *Latitudes – Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*, Jérôme Ceccon et Molly Lunch (coord.), CRTF-UCP/Encrage édition-Amiens, diffusion Les Belles Lettres, 2008, pp. 49-62.

Qu'elle soit duelle ou traversière, toute écriture ébranle les certitudes de part et d'autre. La question n'est donc pas de nier les ancrages ou de les tenir en suspicion mais de les scruter, les dépasser si nécessaire et de les ouvrir aux ailleurs sans masquer le poids de l'histoire, de s'ouvrir au monde, en sachant qu'on le fait à partir de parcours et d'expériences singuliers. Fatou Diome refait alors le parcours de tout écrivain expatrié qui, enraciné, prend son envol vers d'autres enracinements sans négation ni trahison mais en addition.

Il serait souhaitable, dans une perspective plus globale, d'intégrer son exemple à ceux d'autres écrivains, « du dedans » et « du dehors », pour réfléchir aux espaces et territoires et sortir notre appréciation de l'ornière intérieur/diaspora, en prenant en compte les analyses d'Achille Mbembé sur la situation actuelle en Afrique ; car comme il l'écrit dans son dernier ouvrage :

> « C'est sur le plan culturel et de l'imaginaire que les transformations en cours sont les plus vives. 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 borner. 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 Etats, là où il existe, sont des nœuds plus ou moins juxtaposés que l'on cherche à enjamber ; des échangeurs et des espaces de passage. […] Pourtant que d'obstacles à surmonter dans un monde désormais cerné de haies et hérissé de murailles. Pour des millions de gens, la globalisation ne représente guère le temps infini de la circulation. Elle est le temps des villes fortifiées, des camps et des cordons, des clôtures et des enclos, des frontières sur lesquelles on vient buter […][22] »

C'est dans cette direction, me semble-t-il, qu'il faut comprendre l'affirmation de la romancière, affirmation qui ne concernait pas sa seule création, que l'émigration serait de plus en plus un sujet incontournable[23] et le territoire, un pôle d'interrogation plus productif que l'identité.

---

[22] Achille Mbembé, *Sortir de la grande nuit – Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2010, p. 22.

[23] Cf. l'émission « Les mots de minuit » citée. France 2, 22 septembre 2010.

Doria Shafik ou le drame postural

Elodie GADEN

Être une féministe musulmane francophone en Égypte. Éléments de contextualisation

L'Égypte n'étant pas une colonie française, la francophonie n'y résonne pas comme dans d'autres cas bien connus comme l'Algérie : il s'agit d'un cas de francophonie « singulière[1] » ou de francophilie. Pour cette Égypte placée sous la tutelle britannique depuis 1882, puis sous son protectorat en 1914, la culture et la langue françaises sont perçues comme porteuses de liberté et d'émancipation, et représentent à certains égards une possibilité de résistance à l'emprise politique et économique imposée par Londres[2]. Dans cette perspective, écrire et s'exprimer en français est, pour les nationalistes, un moyen d'œuvrer à une émancipation du pays, et pour les femmes, une possibilité de résistance à un patriarcat arabo-musulman et à des traditions religieuses et sociales séculaires. Certaines cherchent à les contester par le truchement d'une langue autre que l'arabe, langue coranique sacralisée qui ne se prête pas à la possibilité d'exprimer les aspirations de liberté de certaines Égyptiennes dans les dernières décennies du XIXe siècle[3]. Si les premières écrivaines formulent leur prise de conscience et leurs aspirations en langue arabe[4], fissurant progressivement l'espace clos du harem, c'est par

---

[1] Robert Jouanny, *Singularités francophones*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 182 p.

[2] Dans *La Présence française en Égypte entre 1914 et 1936* (Darnétal, Éditions darnétalaises, 2005), Delphine Gérard-Plasmans montre que l'année 1882 marque un revers dans la politique de la France au Moyen-Orient : l'occupation de l'Égypte par la Grande-Bretagne conduit Paris à reconsidérer sa politique impérialiste, qu'elle mue principalement en une politique d'influence, favorisant le développement de son emprise dans les domaines économique, financier, culturel et linguistique. Avec la chute de l'Empire Ottoman, et le mandat en Syrie et au Liban, qu'elle obtient de la Société des Nations, la France déplace encore davantage ses velléités d'expansion impériale et renforce avec l'Égypte des liens *culturels*.

[3] À cet égard, on notera que le mot « féminisme » apparaît en français en 1837 pour désigner la « doctrine visant à l'extension du rôle des femmes ». Le substantif « feminism » apparaît dans la langue anglaise en 1851, pour désigner « the state of being feminine » et prend le sens de « advocacy of women's rights » en 1895, par emprunt au sens français. « Feminist » est quant à lui emprunté en 1872 au substantif « féministe » et devient adjectif en 1897. En arabe, il n'existe pas à cette même période de terme spécifique pour désigner la conscience ou le combat pour les droits des femmes : la langue arabe ne se prêtant pas à la même possibilité du néologisme ou de la création verbale, on emploie alors des périphrases comme « la libération de la femme », « la renaissance de la femme » ou « la femme nouvelle », pour désigner les formes d'aspiration à la liberté qui naissent alors.

[4] Dans les années 1870, al-Yaziji et Aisha Taymur échangent par exemple des poèmes et des essais par le biais d'échanges épistolaires, *Bahitat al-Badiya* et May Ziadé s'enverront plus tard lettres et vers qui seront pour certains publiés par la suite. Au sujet de ces premières écrivaines égyptiennes, on consultera *Arab women*

l'intermédiaire de la langue française que, dans un second temps, le mouvement féministe se structure, s'organise et gagne en efficacité politique et sociale. Les jeunes filles des riches familles musulmanes, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, sont envoyées dans des écoles religieuses catholiques fondées par des missionnaires français : non mixtes, et jouissant d'une bonne réputation, ces écoles forment l'essentiel des futures féministes égyptiennes nées dans les années 1860 à 1890[5].

Être féministe, musulmane et francophone dans l'Égypte de l'entre-deux-guerres, c'est ainsi user de la langue française, apprise à l'école catholique et envisagée comme un moyen d'émancipation de l'impérialisme britannique, comme un moyen d'internationalisation du combat féministe et comme une possibilité d'émancipation des traditions patriarcales, sans pour autant renier la religion musulmane. L'Islam est en effet relu par les féministes à l'aune de nouvelles aspirations et réinterprété à sa source comme un facteur possible de libération[6]. Il faut saisir ce cadre historique pour comprendre la particularité de ce féminisme musulman *francophone* : en étroite relation avec les organisations féministes internationales, il cherche à demeurer respectueux des spécificités relatives à la culture égyptienne arabo-musulmane. Doria Shafik, née en 1908, est l'une des figures principales de la deuxième génération de féministes ayant œuvré à ce savant mélange entre le global et le local, entre l'universel et le particulier. Dans ce cadre, nous voudrions interroger les postures de cette Égyptienne engagée socialement, politiquement et artistiquement.

Quelle position occupe-t-elle dans les champs littéraire et social, et quelle image publique donne-t-elle d'elle-même, dans un pays dans lequel les femmes, vingt-cinq ans auparavant, étaient encore contraintes de demeurer au harem ou d'en sortir accompagnées ? Dans un pays dans lequel l'Islam joue un rôle majeur, une réflexion particulière est à mener au sujet de la posture d'une femme qui entend jouer un rôle public : la question du (dé)voilement du corps est cruciale dans l'entre-deux-guerres et implique une analyse de la place du corps féminin dans l'espace public ainsi que dans les médias. Doria Shafik élabore-t-elle une *contre*

---

writers. A critical reference guide 1873-1999, Radwa Ashour, Ferial Ghazoul et Hasna Reda-Mekdashi (dir.), Cairo, The American University in Cairo Press, 2008, 526 p. et Margot Badran, Miriam Cooke, *Opening the gates. An anthology of arab feminist writing*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2004, 462 p.

[5] À ce sujet, voir Irène Fenoglio, « Le français en Égypte (1850-1950). Une création des missions religieuses françaises », *Documents (Société Internationale pour l'Histoire de Français Langue Étrangère ou Seconde)*. Paris, décembre 1992, pp. 67-81.

[6]En 1913, le jeune sociologue Mansour Fahmy soutient à la Sorbonne une thèse qui constitue à cet égard un tournant dans la manière d'envisager la condition féminine dans l'Islam. *La Condition de la femme dans la tradition et l'évolution de l'islamisme* a récemment été réédité : *La Condition de la femme dans l'Islam*, Paris, Allia, 2002, 143 p.

posture – posture européanisée, occidentalisée voire *contre*-islamique ? Et comment cette posture est-elle reçue par ses compatriotes, entre 1928, date de son arrivée sur le devant de la scène féministe, à la fin des années 1950, lors de son assignation à résidence surveillée par Nasser ?

Nous proposons de relire de façon chronologique le parcours intellectuel de Doria Shafik afin d'envisager l'évolution de la réception des postures de cette Égyptienne francophone et sa propre capacité d'adaptation posturale, dans le cadre de ce que nous proposons de nommer le « drame postural » de Doria Shafik, un drame qui se joue en cinq actes.

Acte I. Du Caire à Paris : formation d'une jeune féministe francophone

Née en 1908 dans une famille musulmane, Doria Shafik a été éduquée à l'école française, comme les Égyptiennes qui l'ont précédée dans le combat féministe, parmi lesquelles Hoda Shaarawi dont elle est l'émule et la protégée. En 1919, Hoda Shaarawi a conduit les premières manifestations de femmes qui, au côté des hommes, portent haut et fort dans la rue leurs revendications lors de la Révolution nationaliste[7]. En 1923, elle créé l'Union Féministe Égyptienne (UFE), un rassemblement né du désir de femmes de s'engager dans le combat féministe et nationaliste, et la même année, elle se dévoile publiquement à Alexandrie, de retour d'un congrès international des organisations féministes à Rome[8]. On assiste ainsi à une reconfiguration majeure de la place de la femme égyptienne dans l'espace public et de la répartition des espaces sexués dans une société qui a jusque-là assigné le féminin au domaine privé familial, réservant le domaine public au masculin : c'est dans ce contexte que Doria Shafik va développer une posture de femme publique engagée.

En effet, cette même année, en 1923, la jeune femme s'inscrit au Lycée Français puis réussit la seconde partie de son baccalauréat : à seize ans, elle est la plus jeune Égyptienne à

---

[7]Une photographie de ces femmes égyptiennes manifestant dans les rues du Caire est disponible sur internet à l'adresse suivante : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cairo-Demonstrations1919.jpg (consulté le 10 décembre 2013).

[8]Sur cet événement fondateur et symbolique, on consultera l'ouvrage d'Irène Fenoglio, *Défense et illustration de l'Égyptienne*, Le Caire, CEDEJ, 1988 ; les articles de Sonia Dayan-Herzbrun : « Féministe et nationaliste égyptienne : Huda Sharawi », *Mil neuf cent*, vol.16 / 1, 1998, pp. 57-75 ; « Féminisme et nationalisme dans le monde arabe », in *La Recherche féministe francophone, langue, identités et enjeux*, Fatou Sow (dir.), Paris, Karthala, 2009, pp. 243-253 ; l'article de Beth Baron, « Unveiling in early twentieth century Egypt: practical and symbolic considerations », London, *Middle Eastern Studies*, vol. 25 / 3, 1989, pp. 370-386 ; ou encore les recherches de Margot Badran : *Feminists, Islam, and nation: gender and the making of modern Egypt*, Princeton University Press, 1994, et *Feminism in Islam: secular and religious convergences*, Oxford (R-U.), Oneworld Publications, 2009.

l'obtenir et elle est récompensée par une médaille d'argent pour avoir obtenu les seconds meilleurs résultats de tout le pays. Forte de cette scolarité exceptionnelle, Doria Shafik contacte Hoda Shaarawi pour se rapprocher d'un mouvement féministe qui porte des idéaux qu'elle désire défendre. La fondatrice de l'UFE lui offre en 1928 sa première prise de parole publique : à l'âge de vingt ans, la jeune bachelière prononce son premier discours au Caire en l'honneur de Qasim Amin, cet Égyptien né en 1865 qui a été l'un des premiers à s'être prononcé en faveur de l'éducation de la femme égyptienne, et dont on célèbre alors le vingtième anniversaire de la disparition[9]. Cet événement datant du 4 mai 1928 constitue l'acte de naissance de la carrière de Doria Shafik, fondé à la fois sur un discours prononcé en public au théâtre de l'Ezbekieh – mettant ainsi au premier plan le visage du féminisme de la nouvelle génération –, et sur une publication, puisque le discours est publié dans la revue *L'Égyptienne*, organe de diffusion de l'UFE[10]. Doria Shafik pose la première pierre qui construit une posture de féministe engagée, agissant par un savant mélange d'oralité et de trace écrite dans la presse – un media qui va devenir progressivement l'un des moyens privilégiés de l'action politique, sociale et artistique de Doria Shafik. En outre, dans ce discours de 1928, l'Égyptienne œuvre à sa naissance médiatique en se posant comme la fille spirituelle de Qasim Amin et d'Hoda Shaarawi, considérés respectivement comme le père et la mère du féminisme égyptien. Le discours et sa publication élaborent ainsi une posture initiale de Doria Shafik comme représentante symbolique de la jeune génération du féminisme, et avenir spirituel d'une Égypte éduquée pleine d'espoir.

C'est d'ailleurs quelques jours seulement après ce discours, que Doria Shafik obtient une bourse du ministère de l'éducation du gouvernement égyptien afin de poursuivre ses études supérieures à la Sorbonne. Le mensuel *L'Égyptienne* annonce dans ses colonnes les réussites universitaires de l'étudiante, qui demeure en France jusqu'en 1940 pour poursuivre avec brio des études qui la conduisent jusqu'à l'obtention de son doctorat[11]. Elle soutient une thèse principale de philosophie portant sur « L'Art pour l'Art dans l'Égypte antique » et une thèse complémentaire au sujet de « La Femme et le droit religieux de l'Égypte contemporaine »,

---

[9] Les deux ouvrages fondamentaux de Qasim Amin sont *Tahrir al-mara'a* (*La Libération de la femme*) paru en 1898 et *al-Mara'a al jadida* (*La Femme nouvelle*) paru en 1900. On consultera la traduction anglaise parue en 2000 : Qasim Amin, *The Liberation of women. The New Woman: two documents in the history of Egyptian feminism*, traduit en anglais par Samiha Sidhom Peterson, Cairo, American University in Cairo press, 2000, 205 p.

[10] « Mot prononcé par Mlle Dorria Ahmed Chafik », Le Caire, *L'Égyptienne*, année 4, n°38, juin 1928, pp. 12-14.

[11] Par exemple, en novembre 1930, la rubrique illustrative « Hors-texte » de la revue est consacrée à celle qui vient de réussir un examen de psychologie. Sous la photographie, la légende indique : « nous apprenons avec un vif plaisir que Mlle Dorria Chafik qui s'est maintes fois signalée par ses remarquables aptitudes, vient de passer avec mention un examen de psychologie » (*L'Égyptienne*, année 6, n°63, novembre 1930. Hors pagination).

immédiatement publiées par l'éditeur orientaliste Geuthner[12].

Acte II. Conflit de postures féministes : Hoda Shaarawi / la Princesse Chivékiar

Lorsqu'elle revient définitivement en Égypte en 1940, Doria Shafik s'engage dans un activisme féministe fondé sur des actions publiques revendicatives pour la reconnaissance des droits de la femme (droit de vote, droit de se présenter à la députation, droit à l'éducation...) et publie un essai intitulé *La Femme nouvelle en Égypte*, qui constitue un point de bascule dans sa carrière et un premier changement de posture. En effet, tandis que sa thèse complémentaire était dédiée à Hoda Shaarawi, l'essai de 1944 est placé sous l'égide de la princesse Chivékiar, à laquelle Doria Shafik déclare porter une haute estime et une admiration sans borne et qui représente selon elle « l'apogée du progrès de la femme égyptienne, le summum d'évolution auquel est parvenue cette dernière, [...] l'incarnation vivante de ce que doit être toute femme digne de ce nom[13] ».

Le choix du changement de dédicace cristallise une opposition qui naît pendant la Seconde Guerre mondiale entre Hoda Shaarawi et la Princesse Chivékiar, qui ont élaboré des postures différentes et incarnent chacune un idéal bien différent : la première symbolise alors depuis trente ans un féminisme fondé sur l'engagement politique, associé au nationalisme égyptien, tandis que la seconde représente un engagement social fondé sur des œuvres de bienfaisance, qu'elle développe alors dans le but d'affirmer son importance dans le monde aristocratique de l'Égypte – après avoir été évincée du trône, suite à son divorce d'avec le roi Fouad. Si Hoda Shaarawi occupe toujours une place importante dans les écrits de Doria Shafik, elle fait partie de l'Histoire (un chapitre de l'essai porte en effet sur son engagement, au même titre qu'un chapitre porte sur Qasim Amin) mais semble ne plus avoir d'ancrage dans le monde contemporain. La Princesse Chivékiar, qui appartient pourtant à la même génération que la fondatrice de l'UFE, est par contraste, sous la plume de Doria Shafik, l'emblème d'une figure actuelle de cette *mara'a al jadida*, nouvelle incarnation de la femme nouvelle. Doria Shafik est au cœur d'un conflit de postures entre deux féminismes, l'un fondé sur des œuvres caritatives à vertu sociale, mais excluant de fait la femme de toute légitimité de parole et d'engagement dans le domaine politique, pré carré réservé aux hommes pendant plusieurs décennies, et que l'UFE avait cependant réussi à conquérir, durant l'entre-deux-guerres.

---

[12] *L'Art pour l'art dans l'Égypte antique*, Paris, Geuthner, 1940, 195 p. ; *La Femme et le droit religieux de l'Égypte contemporaine*, Paris, Geuthner, 1940, 170 p.
[13] Doria Shafik, *La Femme nouvelle en Égypte*, Le Caire, Schindler, 1944, p.7.

En 1945, l'année suivant la parution de son essai, Doria Shafik quitte dans une certaine mesure un monde féministe pour un autre, lorsque la princesse Chivékiar lui propose de lui confier la direction d'un nouveau magazine culturel et littéraire qui aurait pour objectif d'accroître la renommée de l'œuvre de bienfaisance qu'elle dirige : « La femme nouvelle ». Doria Shafik entre au conseil d'administration de cette œuvre caritative et deviendra, entre 1947 et 1952, la rédactrice en chef de la revue qui lui sera adossée, intitulée *La Femme Nouvelle*, dont elle publiera une quinzaine de numéros. Or, entre 1945 et 1947, soit entre les premiers contacts de Doria Shafik avec la Princesse Chivékiar, et la date de parution du premier numéro du périodique, se noue le drame postural de l'Égyptienne : en acceptant de diriger cette future revue et d'appartenir à l'œuvre de bienfaisance de la princesse, Doria Shafik s'attire les foudres d'une opinion qui commençait à lui être défavorable.

En effet, faire paraître une revue en langue française commence à faire débat et à susciter des réactions négatives de la part des arabophones, certaines féministes appartenant à la gauche progressiste reprochant à Doria Shafik de s'allier avec une classe sociale riche, insensible aux souffrances réelles du pays. L'alliance avec un membre de la famille royale est alors considérée comme un faux-pas dans une aristocratie décriée. À ce moment précis, soit entre 1945 et 1947, la francophonie de Doria Shafik devient suspecte d'anti-arabité, d'anti-islamité et d'anti-nationalisme. L'usage de la langue française, le goût pour la culture française, et une garde-robe, à la dernière mode de Paris, façonnent une posture de francophone alors considérée comme le signe d'un éloignement d'une Égypte qui cherche à renouer avec ses traditions arabes. À cet égard, certaines photographies de Doria Shafik parues dans la presse d'époque témoignent de cette posture actionnelle, au sens où l'a définie Jérôme Meizoz : l'apparence physique de Doria Shafik (sa coiffure, ses choix vestimentaires comme son maquillage) compte pour beaucoup dans la réception de son engagement, et trahit, pour ses détracteurs, un lien indéfectible avec une civilisation européenne devenue, après la Seconde Guerre, incompatible avec le développement du nationalisme égyptien arabe. Ainsi proche de l'aristocratie, Doria Shafik incarne une posture de féministe de « salon de thé » considérée alors comme une *im*posture.

Les mémoires personnels de Doria Shafik, non publiés, mais traduits par sa biographe Cynthia Nelson, témoignent de la douleur éprouvée par l'Égyptienne :

> « "N'écrivait-elle pas en français ? N'éditait-elle pas un magazine français ? N'avait-elle pas reçu son éducation en France ?" J'ai été profondément touchée par ces rumeurs — j'ai senti qu'un terrible abîme s'ouvrait entre mon pays et moi — peut-être plus profond qu'auparavant. J'ai décidé de ne pas répondre aux attaques de mes ennemis. Mais les rumeurs ont continué à se répandre –

mettant ma carrière en danger. J'étais accusée d'être Française[14] ! »

La posture est ainsi reçue et perçue différemment, en raison des évolutions politiques et de la reconfiguration des rapports de pouvoir entre la France et l'Égypte[15]. Si entre 1928 et 1944, la francophonie de cette étudiante de la Sorbonne était un atout pour transmettre des idéaux féministes, à partir de 1945, cette même relation à la culture française devient un obstacle à sa crédibilité d'intellectuelle égyptienne, car elle l'éloigne d'une arabité et d'une islamité devenues des critères prépondérants pour être reconnue dans une Égypte postcoloniale.
Ce drame postural retarde la publication de la revue *La Femme Nouvelle* de plusieurs mois : entre temps, et comme pour prouver son arabité à ses compatriotes, Doria Shafik crée la revue arabe *Bint al Nil* (*Filles du Nil*) qui publie de 1945 à 1956, et à laquelle est adossée, à partir de 1948, une association caritative du même nom. La création de cette revue, dans une autre langue que la langue française, témoigne de la nécessité pour Doria Shafik de se *re*-positionner dans un champ qui remet en cause la légitimité de sa parole francophone[16].

Acte IV. Diffraction des écritures et des postures

À partir des années 1950, les activités de Doria Shafik s'intensifient et se diffractent en deux postures tendues entre deux extrêmes.

D'une part, elle conduit des actions publiques nationales et internationales qui témoignent de son engagement politique et social. Après l'assassinat de policiers égyptiens par les Britanniques dans la ville d'Ismaïlia, elle manifeste avec les membres de l'union « Bint-al-Nil » devant la banque Barclay, symbole de l'oppression économique imposée par Londres. En 1951, les mêmes membres prennent d'assaut le Parlement égyptien pour réclamer le droit de vote des femmes et l'année suivante, à l'occasion des nouvelles élections de mars, elle se présente illégalement sur les listes électorales. Elle entame plusieurs grèves de la faim, en 1953 pour protester contre l'absence complète de femme au nouveau comité constitutionnel, puis en 1957 pour réclamer la fin de ce qu'elle considère comme une dictature en Égypte, après que Nasser a annoncé la nationalisation du Canal de Suez et le retrait des

[14]Les Mémoires de Doria Shafik ont été écrits en français. Cynthia Nelson en propose une version traduite en anglais, dans *Doria Shafik, Egyptian feminist. A Woman apart*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1996, p. 124 (notre traduction).
[15] En 1945, est notamment créée au Caire la Ligue arabe, organisation qui réunit l'Égypte, l'Arabie saoudite, le Liban, la Syrie, l'Irak, le Yémen et l'actuelle Jordanie, dans le but d'affirmer l'union de la Nation arabe, l'indépendance de chacun de ses membres, contre l'ingérence des puissances coloniales européennes dans la région (la France et le Royaume-Uni).
[16] Certains numéros de la revue francophone *La Femme Nouvelle* sont également édités en arabe ou en anglais.

troupes d'Israël du sol égyptien. Ces nombreuses actions sont relayées par la presse écrite que l'Égyptienne sait utiliser pour faire connaître le combat de « Bint-al-Nil ». Des photographies de femmes prenant d'assaut certains lieux de pouvoir symboliques paraissent régulièrement dans les périodiques francophones comme *Images* ou *L'Égypte Nouvelle*[17] et dessinent la posture médiatique d'une féministe qui ancre son action dans un champ national, mais aussi international dépassant les limites du territoire égyptien. En effet, amère devant les difficultés éprouvées pour faire entendre sa voix dans son propre pays, Doria Shafik décide, afin de représenter Égyptiens et Égyptiennes depuis l'étranger, d'entamer en 1954 un tour du monde qui devient la matière d'un ouvrage rédigé en arabe et publié l'année suivante sous le titre*Rihlati Hawla al-'Alam* [*Mon voyage autour du monde*][18]. À l'occasion de ce voyage, elle obtient notamment un entretien avec le premier ministre de l'Inde, Nehru : pour l'Égyptienne, alors en proie à un drame postural et projetée dans une quête d'elle-même et du sens de son engagement, cette rencontre constitue une véritable épiphanie, dont elle rend compte dans ses mémoires personnels. Après l'entretien avec Nehru, c'est en observant la nature, par la fenêtre de son hôtel, qu'elle a la révélation de la possibilité d'une communion de tous les êtres qui serait fondée sur le principe de non-violence prôné par Gandhi. De retour au Caire, elle décide de placer son action sous l'égide de cette révélation, fondée sur l'esprit de la vérité, dans son immanente universalité, sur le principe de l'amour.

À la posture de féministe menant des activités publiques nationales et internationales pour la liberté des peuples, se dessine, en contre-point, une posture textuelle dans ses œuvres poétiques. Doria Shafik est en effet l'auteure de deux recueils parus de son vivant, *La Bonne Aventure* (1949) et *L'Amour perdu* (1954)[19], ainsi que de poèmes parus dans les colonnes de certains numéros de *La Femme Nouvelle*. Ces publications ne constituent pourtant que la partie immergée de l'iceberg puisque jusqu'à sa disparition en 1975, Doria Shafik écrit un nombre considérable de poèmes, dont certains seront publiés de façon posthume sous le titre *Avec Dante aux Enfers* et *Larmes d'Isis*[20]. Ces pièces concises, composées de vers brefs et d'images percutantes, ne relèvent absolument pas de la poésie engagée – alors même que l'auteure publie ses deux premiers recueils chez son ami Pierre Seghers, le grand éditeur des

---

[17] Par exemple : « Prise de la Bastille », Le Caire, *L'Égypte Nouvelle*, n°349, 2 mars 1951 ; « Bent al Nil manifeste », Le Caire, *Images*, 2 février 1952.

[18] Doria Shafik, *Rihlati Hawla al-'Alam* [*Mon voyage autour du monde*], Le Caire, Maktabat a-Sharqiyya, 1955.

[19] Doria Shafik, *La Bonne Aventure*, Paris, Pierre Seghers, 1949, 34 p. et *L'Amour perdu*, Paris, Pierre Seghers, 1954, 48 p.

[20] Doria Shafik, *Avec Dante aux Enfers. I-II, Évocation. Mendiante d'absolu*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1979, 46 p. ; *Avec Dante aux Enfers. III, La Tourmente*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1979, 163 p. ; *Avec Dante aux Enfers. IV, Renaître*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1979, 163 p. ; *Larmes d'Isis*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1979, 106 p.

écrivains engagés et résistants de la Seconde Guerre mondiale, et que ses œuvres posthumes sont publiées par Pierre Fanlac, qui a publié, à la Libération, des œuvres d'écrivains résistants et des ouvrages sur l'histoire de la Résistance. La poésie de Doria Shafik est plutôt alimentée par une profonde déréliction causée par le sentiment aigu de l'angoisse et par la privation de liberté. C'est que la plupart de ces textes ont été rédigés lors des quinze années durant lesquelles la féministe voit sa parole publique muselée par la censure, avant d'être assignée à résidence surveillée par Nasser puis Sadate dans son appartement du quartier de Zamalek à partir de la fin des années 1950. Alors, après avoir été la figure active du féminisme égyptien, Doria Shafik n'existe plus socialement ni politiquement : la poésie semble son dernier refuge, jusqu'à ce qu'elle mette fin à ses jours en 1975.

On distingue ainsi dans le parcours de Doria Shafik une complémentarité des postures poétiques et politiques : celle qu'elle développe dans sa poésie, ethos discursif fondé sur l'intime et l'intimisme, est un refuge nécessaire à une survie ontologique et un contre-point au monde politique ainsi qu'à la posture publique de l'engagement de soi.

Acte V. Vers une revie contemporaine ?

Relire le parcours de Doria Shafik à l'aune de la notion de posture proposée par Jérôme Meizoz permet de saisir la complexité de la vie engagée d'une Égyptienne féministe francophone, que les méandres de l'Histoire ont tantôt exaltée, tantôt étouffée. Le drame postural de Doria Shafik naît du conflit entre deux postures culturelles et linguistiques qui éclate entre sa posture francophone – que certains compatriotes considèrent après la Seconde Guerre comme un artifice et réduisent à une apparence physique incompatible avec un véritable engagement pour la nation égyptienne, – et sa posture d'arabophone – que l'on peut interpréter comme une posture de réaction aux attaques, de recentrement sur une langue et une culture *arabes*. Le drame postural est certainement l'une des clés pour saisir la manière dont cette figure majeure de son temps a été minorée, puis dont elle a disparu du champ littéraire, politique et social, ainsi que de l'Histoire et de la mémoire collective tant française qu'égyptienne, pendant plusieurs décennies.

Depuis quelques années cependant, le parcours féministe de Doria Shafik et son œuvre littéraire sont redécouverts et réétudiés : cette revie a été rendue possible par la publication posthume de ses œuvres en 1979, à laquelle ses filles ont œuvré, par la biographie publiée en

anglais par Cynthia Nelson en 1996[21], puis par des travaux de plusieurs universitaires français, anglais et espagnol[22]. Cette redécouverte passe également, très récemment, par l'attention portée par les révolutionnaires du Printemps Arabe, à l'une de ces postures : moins celle de la francophone dévoilée que celle de l'Égyptienne engagée pour la liberté de son pays, prête au sacrifice et au don de soi pour la patrie, à l'instar de ces jeunes Égyptiens ayant donné leur vie sur la place Tahrir depuis 2011. En effet, quelques mois après la Révolution égyptienne, des photographies montrant Doria Shafik en grève de la faim ont réapparu sur la toile et circulé sur les réseaux sociaux et en 2014, un site internet consacré à Doria Shafik a été créé[23], dont le sous-titre « A life dedicated to the women of Egypt » indique sans ambiguïté l'enjeu : transmettre la mémoire d'une femme dont la vie a été dédiée aux femmes d'Égypte, à une cause ancrée dans une nation qui connaît actuellement d'importantes secousses. Or, la page principale du site[24] propose une photographie de Doria Shafik qui ne correspond pas à l'imagerie habituelle que l'on diffuse de l'auteure depuis quelques décennies. Le cliché plutôt épuré en noir et blanc, pris de profil, montre une femme naturelle (sans maquillage et sans tenue vestimentaire la rattachant à la mode française), et semble mettre l'accent autant sur la détermination que sur les sentiments intérieurs de l'Égyptienne. La diffusion des photographies de grève de la faim, ainsi que le choix de l'illustration de ce site internet, posent de façon cruciale la question de l'évolution de la posture et de ses réceptions : après la Révolution Égyptienne de 2011, Doria Shafik pourrait (re)devenir un modèle d'engagement pour la liberté du peuple égyptien, qui se réapproprie une certaine posture de Doria Shafik et diffuse une nouvelle mémoire, fondée sur une nouvelle posture : une posture *posthume*.

---

[21] Cette biographie, particulièrement documentée, a été recensée dans de nombreuses revues anglophones, dont : *Journal of Gender Studies*, *British Journal of Middle Eastern Studies*, *Choice Reviews Online*, *Middle East Journal*, *International Journal of Middle East Studies*, *Gender & History*.

[22] On citera notamment : Daniel Lançon, « Doria Shafik, voix brisée de la francophonie égyptienne », *Les Cahiers de Vésone*, Périgueux, Fanlac, 1998, pp. 59-67 ; « Doria Shafik », in June Hannam, Katherine Holden, et Mitzi Auchterlonie (dir.), *International encyclopedia of women's suffrage*, Santa Barbara Californie, ABC-Clio, 2000, p. 380 ; Fatima Sadiqi (dir.), « The best type of publicity / Doria Shafik », in *Women writing Africa: the Northern region*, New York, Feminist Press at The City University of New York, 2009, p.171-173 ; Asuncín Oliva Portolés, *La Recuperacín de una voz marginada : Doria Shafik, feminista egypcia*, Madrid, Huerga & Fierro, 2010, 156 p. Nous venons de soutenir une thèse en partie consacrée à Doria Shafik : *Écrits littéraires de femmes en Égypte francophone. La femme « nouvelle » de 1898 à 1961 : Jehan d'Ivray, Valentine de Saint-Point, Out-el-Kouloub, Doria Shafik*, Thèse de doctorat, Université Stendhal, Grenoble 3, 2013, 433 p. (le volume d'annexes (205 p.), comprend une iconographie proposant des photographies et illustrations d'époque souvent inédites).

[23] http://www.doria-shafik.com

[24] http://www.doria-shafik.com/doria-shafik-egyptian-activist-feminism-egypt.html

Suzanne Césaire, inspiratrice et médiatrice

Daniel MAXIMIN

Lors de notre rencontre du 11 juin, Daniel Maximin a présenté les écrits de Suzanne Césaire et le positionnement qui fut le sien, en particulier durant les années de la revue *Tropiques (1941-1945)* fondée à la Martinique par Aimé Césaire, René Ménil et elle-même, et où elle écrivit les sept études qui constituent son œuvre. Il nous a autorisées, pour notre ouvrage collectif, à reprendre sa présentation : « *Suzanne Césaire, fontaine solaire* », publié en introduction au recueil: *Le grand camouflage, Écrits de dissidence,* de Suzanne Césaire. (Paris, Éditions du Seuil, mai 2009). Nous l'en remercions vivement.

« en ce temps-là le temps était l'ombrelle d'une femme très belle
au corps de maïs aux cheveux de déluge
en ce temps-là la terre était insermentée
en ce temps-là le cœur du soleil n'explosait pas […]
en ce temps-là les rivières se parfumaient incandescentes
en ce temps-là l'amitié était un gage
pierre d'un soleil qu'on saisissait au bond
en ce temps-là la chimère n'était pas clandestine »

Aimé Césaire

En ce temps-là, cette femme s'appelait Suzanne Césaire, fondatrice avec Aimé Césaire, tous les deux alors professeurs au lycée Schœlcher de Fort-de-France, et avec trois amis enseignants : René Ménil, Aristide Maugée, Lucie Thésée, de la revue culturelle *Tropiques*, de 1941 à 1945, pour laquelle elle écrivit les sept articles qui constituent son œuvre, et qui sont pour la première fois ici publiés en un volume distinct. *Tropiques*, la plus importante revue littéraire des Antilles, malgré sa diffusion et sa durée limitées par les circonstances quatorze petits numéros publiés en Martinique, parfois censurée puis interdite en 1943, republiée jusqu'en 1945. Aimé Césaire, Suzanne Césaire, René Ménil : trois écrivains dont la pensée, l'écriture et l'action illuminent durablement le regard des Antilles sur leur destin contemporain.

En ce temps-là : 1941, Suzanne, née à la Martinique en août 1915, avait vingt-six ans, bientôt quatre enfants, et plus tard six en tout, avec son époux le poète Aimé, vingt-huit ans, rencontré pendant leurs études de lettres, qu'elle avait épousé en juillet 1937 à Paris, vêtue d'un tailleur rouge à la mairie du XIVème, pour bien marquer la dimension laïque, flamboyante et amoureuse de leur union, peut-être aussi en rappel symbolique de son nom de jeune-fille perdu ce jour-là: Suzanne Roussi.

En ce temps-là, sa beauté et sa puissance solaires visibles dans l'éclat de ses yeux et ses éclairs de chevelure révélaient aussi une fragilité de son corps de liane trop peu posé ou reposé. Un corps propice aux éruptions fertiles mais dévoré d'un enfer interne, de la pleurésie grave de cette année-là – sauvée par une quatrième grossesse régénératrice, selon son médecin, l'espace à créer en son corps pour sa première fille née en 1942 l'ayant préservée du ravage intérieur, « *fenêtres du marécage…sur le coi de la nuit* », pour deux décennies de répit jusqu'à l'irruption d'une tumeur au cerveau brusquement fatale à la cinquantaine juste venue.
En ce temps-là, le monde était en guerre mondiale, et les très petites Antilles invisibles à Hitler étaient loin d'être épargnées par Pétain. C'était : *« Le Temps de l'Amiral Robert »* à la Martinique, *« Le Temps Saurin »* à la Guadeloupe, du nom des deux gouverneurs délégués par le pouvoir de Vichy, organisant une « occupation française », imposant l'ordre fasciste à coups de décrets d'épuration, d'internements, de déportations au bagne de Guyane, et d'exactions de tous ordres contre la population, avec l'alliance de certains colons, et la puissante force de répression de centaines de fusiliers de la marine française réfugiée aux Antilles avec l'or de la Banque de France. À quoi s'ajouta une situation de misère accrue et de grave pénurie occasionnée par le blocus des alliés et une quasi-autarcie, où plus rien n'arrivait de l'extérieur, ni nourriture ni combustibles ni livres ni cahiers.

Mais loin de rester silencieusement soumises, les Antilles entrèrent rapidement en résistance, à l'image du petit État haïtien déclarant la guerre à Hitler avant les États-Unis, avec le sentiment aigu de participer à une internationale antifasciste, comme l'annonçait le texte d'ouverture du premier numéro de *Tropiques* en avril 1941 : « *…il n'est plus temps de parasiter le monde, c'est de le sauver qu'il s'agit. Il est temps de se ceindre les reins comme un vaillant homme. Où que nous regardions l'ombre gagne. L'un après l'autre, les foyers s'éteignent. Le cercle d'ombre se resserre, parmi des cris d'hommes et des hurlements de fauves. Pourtant nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre. Nous savons que le salut du monde dépend de nous aussi. Que la terre a besoin de n'importe lequel d'entre ses fils. Les plus humbles.* »

Ce temps-là était donc aussi celui de la « *dissidence* », du nom que prendra le puissant mouvement de la Résistance aux Antilles, par quoi l'on désigne les actes des milliers d'Antillais échappés en canot vers les îles anglaises voisines de Dominique et Sainte-Lucie, première étape de jonction avec les alliés et les représentants de la France Libre, avant de rejoindre le New Jersey où se constituèrent les Bataillons Antillais de la France Libre (les *Free-French*) et de s'embarquer pour participer aux combats de la libération de l'Afrique du

Nord à l'Italie, puis la remontée du Rhône jusqu'à la libération de Strasbourg. Aux Antilles et en Guyane, la dissidence intérieure, les faits de résistance, les sabotages et les manifestations de la misère et de la dignité, joints à la pression des alliés anglo-américains du voisinage et au retournement de certains éléments de l'armée d'occupation conduisirent à la libération dès 1943, juste deux mois après l'interdiction de *Tropiques*.

En ce temps-là, c'est Suzanne Césaire qui apportait les articles au service d'information de l'Amiral Robert pour contrôle des contenus et demande du papier nécessaire à l'imprimerie, et le lieutenant de vaisseau qui la recevait acquiesçait dans l'ensemble au sommaire bien présentable qu'elle lui proposait : de brillantes leçons pour classes terminales sur Mallarmé, Péguy, Alain, Maeterlinck, Debussy, Lautréamont, propices à calmer les esprits des élèves frondeurs, d'exotiques présentations de l'âme africaine ou de l'hindouisme, des contes animaux créoles ou cubains, de savants inventaires de botanique tropicale et du folklore. Et surtout l'omniprésence de la poésie, pain vital sans pénurie, et pain béni pour détourner l'attention de la censure sous les masques du formalisme abstrait, de la précision botanique, de l'obscurité surréaliste et du « *dérèglement de tous les sens* » où seuls les distraits et les censeurs ne voyaient pas qu'il fallait lire tous ces textes entre les lignes, surtout jusqu'à la dernière phrase, en se méfiant des titres et des débuts anodins, en fait des bombes éruptives à retardement, tenues à l'impassible comme une Montagne Pelée avant l'explosion de 1902, des textes qui, produits pour hier et relus aujourd'hui, imposent comme ces sept articles l'évidence de leur actualité, et ressassent pour tout oppresseur politique, économique ou culturel, leur précepte majeur : « *accommodez-vous de moi, je ne m'accommode pas de vous !* ».

Il convient ici pour bien saisir le contexte de ces écrits nocturnes qui ont passé trois ans sans trop d'encombre la ligne de démarcation gardée par les censeurs, de relire la lettre d'interdiction de *Tropiques* du 10 mai 1943 :

> « Lorsque Madame Césaire m'a demandé pour un nouveau numéro de Tropiques le papier nécessaire, j'ai tout de suite acquiescé, ne voyant aucune objection, bien au contraire, à la parution d'une revue littéraire ou culturelle.
> J'en ai, au contraire, de formelles vis-à-vis d'une revue révolutionnaire, raciale et sectaire […]
> Mettons de côté ce qu'il y a de choquant à voir des fonctionnaires, non seulement salariés de l'État français, mais ayant atteint un haut niveau de culture et une place de premier rang dans la société, prétendre donner le signal de la révolte contre une patrie qui a été précisément pour eux une bonne patrie. Mettons aussi de côté que vous êtes professeurs et chargés de former les jeunes, ceci ne me regarde en effet pas directement, et retenons le fait que vous êtes Français […]

> Une centralisation excessive, mal dont ont souffert toutes les provinces françaises, a risqué d'étouffer la personnalité, de lui substituer un être conventionnel et uniforme, de tuer l'art en tarissant la source de la vérité. Un Mistral est le symbole de la réaction nécessaire. J'avais cru voir dans *Tropiques* le signe d'un régionalisme non moins vigoureux et tout aussi souhaitable. Je constate que je me suis trompé et que vous poursuivez un but tout différent […]Pour vous, vous croyez au pouvoir de la haine, de la révolte, et vous vous fixez comme but le libre déchaînement de tous les instincts, de toutes les passions ; c'est le retour à la barbarie pure et simple. Schoelcher, que vous invoquez, serait bien étonné de voir son nom et ses paroles utilisés au profit d'une telle cause […]
> J'interdis donc la parution du numéro de *Tropiques* dont vous voudrez bien trouver ci-joints les manuscrits. »

Pour cette fois, le très cultivé et très tolérant lieutenant de vaisseau Bayle, chef de la censure, avait lumineusement tout bien compris, de leur but et de son erreur de jugement : Il avait souhaité la brise de Mistral, il se voyait fouetté par le cyclone des Césaire. Ce qu'avouèrent bien volontiers les condamnés sans faire appel de leur damnation, dans cette réponse rédigée par Suzanne Césaire au nom de l'équipe, « *sans qu'elle ait daigné séduire les geôliers* », comme le notait Aimé Césaire :

> « Monsieur,
> Nous avons reçu votre réquisitoire contre *Tropiques*.
> « Racistes, sectaires, révolutionnaires, ingrats et traîtres à la Patrie, empoisonneurs d'âmes », aucune de ces épithètes ne nous répugne essentiellement.
> « Empoisonneurs d'âmes », comme Racine au dire des Messieurs de Port-Royal.
> « Ingrats et traîtres à notre si bonne Patrie » comme Zola, au dire de la presse réactionnaire.
> « Révolutionnaires », comme l'Hugo des *Châtiments*.
> « Sectaires » passionnément comme Rimbaud et Lautréamont.
> « Racistes », oui. Du racisme de Toussaint Louverture, de Claude Mac Kay et de Langston Hugues – contre celui de Drumont et d'Hitler.
> Pour ce qui est du reste, n'attendez de nous ni plaidoyer, ni vaines récriminations ni discussion même.
> Nous ne parlons pas le même langage.
> Signé : Aimé Césaire, Suzanne Césaire, Georges Gratiant, Aristide Maugée, René Ménil, Lucie Thésée. Fort-de-France, le 12 mai 1943. »

En ce temps-là du fascisme bien installé, pareille virulence de provocation se payait au prix fort. Heureusement, manifestations et mutineries de l'infanterie indiquaient le proche dénouement de l'Occupation, par la victoire de la dissidence deux mois plus tard, l'arrestation de l'Amiral Robert, et la jonction avec la France libre.

On voit bien qu'en ce temps-là, abandonnées à elles-mêmes, loin de tenter de se faire oublier dans leur petit parapluie de paradis, les Antilles ont vécu une époque de grand élan de dignité politique, sociale, et culturelle. Une fierté de résister à la misère par la mise en œuvre d'une économie de subsistance et de troc. Un bricolage de solidarités face au total isolement, un désordre légitime face aux rigueurs de la loi pétainiste. Une avancée de conscience politique internationaliste face au retour du racisme institutionnel (révocation des maires

« noirs » au profit de Békés désignés), dans l'espoir que la défaite du nazisme et la victoire des alliés entraînera l'agonie de toute colonisation : des alliés à désaliéner, pour, selon Suzanne Césaire : « laver la tache antillaise sur le visage de la France […] transcender enfin les sordides antinomies actuelles : blancs-noirs, européens-africains, civilisés-sauvages […] ». Et en même temps l'affirmation passionnée d'une spécificité identitaire, que ni le social ni le politique n'avaient jusque-là pris en compte : l'évidence d'un peuple enraciné debout. Ce que notait Aimé Césaire dans son article : « Panorama » publié à la réapparition de la revue en 1944 après la Libération :

> « *La pire erreur serait de croire que les Antilles dénuées de partis politiques puissants sont dénuées de volonté puissante. Nous savons très bien ce que nous voulons.*
> *La liberté. La dignité. La justice. Noël brûlé.*
> *Un des éléments, l'élément capital du malaise antillais, l'existence dans ces îles d'un bloc homogène, d'un peuple qui depuis trois siècles cherche à s'exprimer et à créer […] la Révolution martiniquaise se fera au nom du pain, bien sûr, mais aussi au nom de l'air et de la poésie (ce qui revient au même).* »

La force créatrice de Suzanne Césaire est d'avoir très tôt compris la dimension universelle à l'œuvre en trois siècles pour édifier sa Caraïbe, l'inscription d'une histoire tissée par quatre continents dans une géographie et une géologie accueillantes aux malheurs comme aux recréations, aux paradis retrouvés comme aux cataclysmes immigrés. Une géographie enfin enracinée dans une géologie plus profonde que les apparences de saisons, et une généalogie de reconnaissance de tous les ancêtres sans stratégies de tri et sans besoin de racines pour déguster les fruits ni de branches très anciennes pour l'accueil des colibris.

En ce temps-là, ce furent pour Suzanne Césaire les plus fructueuses années de vif épanouissement, soit une vingtaine d'années entre la jeunesse étudiante, l'alliance originelle avec Aimé Césaire au moment de la conception du *Cahier d'un retour au pays natal*, les années en Martinique d'expression créatrice de *Tropiques*, vite interrompues par leur engagement politique, Césaire étant élu en 1945 à la fois maire ici et député là-bas, obligeant au va-et-vient entre Paris et Fort-de-France, perturbateur de la vie de famille nombreuse, par la reprise pour elle de l'enseignement à Paris pour joindre les deux bouts, les « *pans de rêves* » effondrés et les « *sillages salis* » aboutissant à sa décision de séparation en 1963, trois ans de solitudes sans réserve d'oubli pour lui ni pour elle, « *arrimés de cœurs lourds* », avant sa mort rapide à Paris en 1966 et son dernier retour en terre au pays natal.

Comme toute étoile filante, très peu de gens l'ont côtoyée. Mais tous ceux et celles qui l'ont bien connue s'accordent à dire l'importance capitale qu'elle a eue pour toute sa

génération, dont elle a été le porte-flammes, une inspiratrice majeure, et la médiatrice des plus profonds échanges. Dans ces années trente-quarante à Paris, elle était de cette génération de jeunes femmes antillaises conquérantes de liberté et d'égalité, comme leurs aînées les sœurs Nardal qui tenaient salon littéraire et musical, tout comme ses deux amies Jenny Alpha la comédienne martiniquaise, et Gerty Archimède l'avocate, future grande figure historique de la Guadeloupe, dont elle fut la première femme députée en 1945, ce qu'aurait aussi bien pu devenir Suzanne. Toutes trois lumineusement belles d'un éclat venu de l'intérieur, porteuses au naturel d'une grande culture sans vernis ni breloques, intelligentes se défiant du cérébral, séduisantes refusant d'être séductrices, fiancées de Dionysos plus que sœurs d'Eurydice. Elles menaient leur danse des idées et des sentiments, choisissant plus qu'étant choisies, à leur aise autant pour aller danser avec les meilleurs amis-danseurs, fréquenter l'opéra ou le premier concert d'Ellington, que pour discuter en longues nuits blanches politique, philosophie ou histoire avec les meilleurs amis-penseurs de « la sainte trinité de la Négritude » : Senghor, Césaire, Damas, autour de sujets favoris : le communisme, le surréalisme, la poésie de la Harlem Renaissance, Nietzsche et le Romantisme allemand, l'Afrique antique et l'Amérique moderne, sans oublier la place de l'amour dans la création poétique.

Selon ses filles, Suzanne Césaire chantait faux, sans se priver de chanter souvent. Fumait des *Royal Navy* gracieusement au fume-cigarette et n'aimait pas l'alcool, trop peu propice à la lucidité et à la passion à ressentir. Adorait danser, contrairement à son mari, qui selon elle « avait deux pieds gauches ». Aimait rire beaucoup, en réserve d'espoir plus qu'en politesse.

Elle aimait lire dans la nature, par exemple peut-être Nietzsche et Frobenius, au soleil pieds nus, c'est-à-dire librement, les pieds légers, à l'écoute des traductions en terrien de sa lecture, sans puissance de volonté. Deux auteurs essentiels pour elle et ses amis en voie de décolonisation d'eux-mêmes, les deux affirmant comme Aimé Césaire : *« il n'est pas vrai que l'œuvre de l'homme soit finie* », l'un donnant à connaître une Afrique bien d'avant la colonisation, porteuse d'une pensée de l'être comme homme-plante, fils et non maître de la civilisation. Et l'autre, une Europe d'après le rationalisme, qui pour ne pas mourir de nuit, doit combattre le trop-humain par le feu fertile des transmutations, créatrices d'identités assumant le multiple par accueil de tous les possibles. En quoi elle a montré à ses contemporains soucieux d'enracinement que leur terre antillaise était le lieu caché propice à l'ancrage de ces visions et de ces prophéties. Comme l'écrivait à sa suite René Ménil dans un numéro de 1944 : « Romantisme antillais : mouvement culturel du peuple antillais saisi convulsivement

du sentiment de sa vraie vie… Le Romantisme antillais est là et sa nouvelle conception de la beauté créole ».

En poésie, elle appréciait que le *système des Beaux-arts* bien rationnel de son professeur Alain place au sommet la poésie, bien qu'il ignore le lâcher-prise pour ne croire qu'au « lâcher d'idées ». À l'inverse, elle célébrait l'art de détourner tout système pour atteindre : « l'œuvre cachée dans les tâches » par l'accueil fertile du hasard et du mystère, comme chez Breton, qui les avait fascinés lors de son passage chez eux vers l'exil à New York autant qu'elle-même l'avait fasciné : « belle comme la flamme du punch ». Mais elle a pu ressentir l'étouffement possible de toute flamme créatrice par la posture d'esthète du poète de l'amour fou, avec disait-elle « son côté Saint-Just », confiné en ailleurs de la vraie vie, sans le « total oubli de soi » qu'elle postulait pour que l'écriture se laisse pénétrer par « le trouble et l'abandon ».

Au-delà de ses analyses et de quelques interprétations datées, il faut imaginer Suzanne Césaire heureuse de conquérir son antillanité de femme-plante, même par le biais d'une Païdeuma disparue. Heureuse d'écrire ses injonctions d'écrire et d'aimer, pour elle-même, pour son amour, pour son peuple si dionysiaque à sa sortie de l'esclavage d'enfer. Heureuse de briser le *doudouisme* littéraire et la veulerie sentimentale, à grands coups d'amour et de bambous sexués. Heureuse de porter en écriture le rythme et la mesure de son *anima,* sa puissance féminine, bien en phase d'amour et d'humour avec la vision nietzschéenne, dans *La Volonté de puissance* : « *Il y a des choses que l'homme supérieur ne sait pas faire : rire, jouer et danser. Rire est affirmer la vie et dans la vie, même la souffrance, le multiple. Jouer est affirmer le hasard, et du hasard, la nécessité. Danser est affirmer le devenir, et du devenir, l'être* ». Pour elle, il ne s'agit pas seulement d'une anthropologie, il s'agit d'une éthique, il s'agit d'une esthétique, il s'agit de se décrire en fille héritière sans testament de cette humanité qui a vaincu le déracinement meurtrier par la volonté de puissance du ré-enracinement. Et d'abord par les pieds, c'est-à-dire par la danse.

Et c'est avec Aimé Césaire qu'à défaut de danser ensemble, elle respirait un plein air de poésie, attentive et vigilante à la fureur d'écrire de celui-ci malgré l'angoisse de recopier, à son refus de transiger avec les contraintes esthétiques dont il maîtrisait si bien les rouages et les techniques d'évitement qu'à cent reprises avant et après le *Cahier d'un retour* et surtout pendant les années de *Tropiques,* il avait décidé de tout arrêter, de ne plus écrire de poésie.

Crise physique et mentale grave avant l'écriture du *Cahier d'un retour* et leur rencontre, vœu de ne plus rien écrire après, heureusement suivi de la puissante créativité des années de dissidence au retour en Martinique, avec les longs poèmes : « Le Grand Midi », et « Les Pur-Sang », avec la première expérience théâtrale : *Et les chiens se taisaient*, avec la refonte en trois ou quatre versions du *Cahier d'un retour* bien différentes entre 39 et 45. Et c'est sans doute aucun elle avec toute la puissance de l'amour partagé qui, en ces deux grandes étapes de sa vie poétique, lui fit comprendre qu'il pouvait oser douter sans jamais douter de créer ; qu'il devait oser créer en cannibale de son moi profond.

Alors, se dit-on, pourquoi pas elle-même aussi se faire poète-bambou contre la poésie doudou ? Serait-ce concevable que la lumière de l'un puisse faire accepter l'ombre à la lumière de l'autre ? L'une pour l'autre prise au piège par « la trame des désirs inassouvis » ? Au fond, peut-être le secret du silence si tôt advenu de Suzanne Césaire tient-il à ce que le feu cannibale de ses écrits a pu consumer son être, son visag*e « de cendre blanche et de braise »,* brûlant de sa capacité de refus et d'engagement corps et âme, en allée jusqu'où l'écriture ne puisse plus suivre. Là où s'arrête *le grand camouflage* en quoi se pare toute fiction, toute poésie, toute littérature. Comme en son ultime texte de 1945, qui s'élance bien au-delà de l'analyse, de la dénonciation, de l'injonction, pour atteindre au plus beau du style, au plus près de la fiction, où les êtres vrais se font personnages, où l'ordre logique se brouille en mise en scène, où le décor de nature se transmute en personnage central, et où la femme atteint au féminin de l'écriture au bout de sa dernière page en fermant les yeux pour mieux percevoir l'intérieur-nuit des corps, des cœurs, et du langage.

En cela sûrement réside la fascinante leçon de vie de Suzanne Césaire, car malgré son absolu silence après *Tropiques*, en dehors d'une pièce de théâtre, *Youma, aurore de la liberté*, jouée avec des jeunes de Fort-de-France dont nulle trace n'a été jusqu'ici retrouvée, malgré tous les malgré qui font taire scandaleusement l'écriture des femmes, malgré tant de place laissée à l'homme dans sa vie comme dans ses textes, malgré la réticence des poètes à libérer les muses, elle a, dans tous ses articles ici présentés, enraciné sa pensée non sur un territoire littéraire balisé, une propriété privée d'altérité, mais dans une terre fertilisée par tous les possibles de l'écriture et de la mémoire vive. Par exemple une Afrique replantée sans nostalgie en nouvelle Amérique, et une Amérique assumée en femme *« aux quatre races et aux douzaines de sangs »,* en défi à toutes ses assignations. Et surtout la reconnaissance en son propre corps à cœur de l'existence de son peuple retrouvé, réinventé par lui-même, trop

masqué par le décorum assimilationniste bourgeois, peuple antillais dont elle a puissamment contribué, par ses trop rares écrits, à manifester le miracle de sa ferveur tranquille, de sa modernité turbulente, de sa si jeune maturité, bien camouflé derrière le for intérieur de sa terre rebâtie natale.

Oui, dans les histoires terribles ou rassurantes inventées chaque soir sans fatigue pour les six enfants à partir du terreau créole de faim, de ruse et de révolte à suivre inlassablement ; dans la solitude fertile partagée avec son Aimé, chacun en soi pour l'autre ; dans la fervente solidarité envers tout engagement vrai poétique et politique sans hiérarchie, sans prétexte de tour d'ivoire ni des compromissions du collectif ; dans la fusion si sensuelle des corps en lianes et en cannes sucrées amoureuses de l'étreinte humide des forêts non vierges, dans la conscience vive d'une culture de la *naturation*, sensible à la caresse des peaux douces, à l'offrande des seins qui parfument les rivières, dans l'accompagnement lucide des poètes qui passent ivres et s'aveuglent de peur que la nature les copie, et dans l'exigence que sensations esthétiques et sentiments ressentis doivent être inlassablement transmutés en création d'écriture, dans tout cela s'incarne cette synthèse d'humanité plantée, édifiée en une île-femme des Antilles : Suzanne Césaire, fontaine vive accueillante à « des chutes de soleil » inespérées.

Suzanne Dracius, ''kalazaza gréco-latine''

Tina HARPIN

Dans le monde littéraire antillais où les femmes sont encore peu nombreuses et parfois tout-à-fait méconnues, on connaît surtout les guadeloupéennes Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé, et Gisèle Pineau. En Martinique, c'est comme si les grandes figures littéraires que sont Aimé Césaire, Édouard Glissant ou les auteurs dits de la créolité (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant) avaient occupé tout l'espace médiatique et régnaient sur un champ littéraire local largement masculin, en lien étroit avec le centre métropolitain français[1].

Une femme martiniquaise a pourtant su s'imposer dans un tel contexte, de 1989 à nos jours. Suzanne Dracius a en effet tenu la position et occupé le terrain littéraire, avec fécondité et originalité, en façonnant sa propre image, celle de « kalazaza gréco-latine ». Féministe et féminine, drôle et légère mais aussi engagée et ancrée dans la réalité contemporaine, l'écrivaine francophone et polyglotte a cherché à défendre une liberté de ton et de style, pour faire entendre sa voix dans un espace où la définition de soi est particulièrement complexe, lourde d'assignations prescrites, liées à l'héritage difficile d'un passé colonial et esclavagiste, qui a entremêlé considérations sociales et « raciales ».

Afin de cerner pourquoi et comment Suzanne Dracius s'est progressivement posée en « kalazaza gréco-latine », j'utiliserai la notion de « posture » que Jérôme Meizoz[2] reprend à Alain Viala en lui donnant un sens plus large. Je souhaite en effet éclairer le positionnement de l'auteure à la fois sur le plan institutionnel et sur le plan des modes d'énonciation et de stylisation de ses écrits et discours[3]. Pour cela, il me semble important de commencer par retracer l'histoire de l'expression « kalazaza gréco-latine » en éclairant son sens, ses

---

[1] Chris Bongie (1997, 300) remarque à juste titre à propos des auteurs de la créolité qu'ils « ont fait l'objet de critiques incendiaires, visant entre autres leur défense implicite de positions identitaires pro-communautaires, leur masculinisme supposé, le caractère insuffisamment "révolutionnaire" de leur point de vue, et leurs liens étroits avec les maisons d'édition métropolitaines. » [ma traduction]. Notons également que les essais et anthologies des auteurs de la créolité (Chamoiseau et Confiant 1991; Confiant 1999 ; Chamoiseau 2013), tous centrés sur des figures masculines, participent de l'éviction des femmes de lettres dans la réflexion sur l'intertextualité littéraire antillaise.

[2] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine érudition, 2007, 210 p., p. 16.

[3] L'un des intérêts majeurs de la notion de « posture », plus large que celle d'« ethos », est que « sur un plan méthodologique » elle est « précieuse pour dépasser la vieille division des tâches entre spécialistes de l'interne et de l'externe textuel : ainsi une posture d'auteur implique relationnellement des faits discursifs et des conduites de vie dans le champ littéraire » (Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 2009, <http://aad.revues.org/667> [consulté le 16 mars 2014]).

implications, et le moment où paraît émerger cette auto-désignation. J'expliquerai ensuite d'un point de vue interne aux textes, l'*ethos* discursif déployé dans les fictions et poèmes de Suzanne Dracius. Je terminerai en présentant l'actualité récente de cette écrivaine et les nouvelles solidarités intellectuelles et littéraires qu'elle semble élaborer.

« Kalazaza gréco-latine » : histoire et implications d'une posture choisie

L'expression « kalazaza gréco-latine » apparaît comme un oxymore calqué sur la formule qu'on a coutume d'attribuer à Aimé Césaire : le grand homme de lettres se disait « nègre gréco-latin[4] ». La substitution du mot « nègre » par « kalazaza » a cependant un effet presque humoristique tant il semble décalé et exotique. Suzanne Dracius n'est pas de celles qui poussera le « cri noir de la raison » – pour reprendre l'expression de Sartre dans « l'Orphée Noir ». Ni « négresse fondamentale » ni « négresse inconsolée[5] », elle s'est posée en kalazaza espiègle, ironique, et résolument gréco-latine.

Une expression révélatrice d'une prise de positionparadoxale

« Kalazaza » désigne un type de « chabine », femme métissée à peau claire ayant les cheveux crépus ou épais. Une mythologie érotique est souvent associée à ce phénotype, que répudie à moitié Dracius, quand elle ajoute au mot l'adjectif composé « gréco-latine » qui paraît renvoyer à un registre plus « sérieux ». La charge d'exotisme que le nom porte en lui de par sa sonorité, crée, de fait, un contraste fort avec la qualification qui suit. Il est probable que « kalazaza », terme dont la musicalité est évidente, ait attiré en Dracius la poétesse, et, peut-être aussi que le début de ce mot créole qui commence par la lettre « k » a particulièrement plu à l'écrivaine professeur de grec[6].

Suzanne Dracius était effectivement professeur de latin et de grec, précision qui figure systématiquement dans la présentation de l'auteure affichée au dos de ses œuvres. Née en 1951 en Martinique dans le milieu de la bourgeoisie mulâtre, elle grandit quelque temps dans le quartier de Terres-Sainville à Fort-de France avant d'émigrer avec sa famille en banlieue

---

[4] L'expression n'est pas réservée à Césaire cependant. En 1962, Sartre l'utilise dans sa préface aux *Damnés de la Terre* (Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2002, p.17) et en 1970, Léopold Sedar Senghor intitule son discours de remise du concours général sénégalais *Négritude et humanisme gréco-latin.*

[5] Je reprends au féminin les expressions utilisées pour désigner Césaire, respectivement celle d'André Breton, et celle de Roger Thoumson et de Suzanne Henry-Valmore.

[6] Dans son roman *L'autre qui danse*, le terme est orthographié avec la lettre « c ». Le flottement entre les deux écritures atteste de l'absence de préceptes rigides en matière d'orthographe du créole.

parisienne où elle arrive à l'âge de quatre ans[7]. Elle fait alors des études de Lettres classiques et devient enseignante au lycée Marie-Curie de Sceaux puis à la Sorbonne, avant de travailler en Martinique dans le secondaire et à l'Université Antilles-Guyane. L'expression « kalazaza gréco-latine » n'apparaît pas sur les quatrièmes de couverture des livres de Suzanne Dracius mais circule dans d'autres présentations significatives de l'auteure – articles, recensions, ou entretiens récents. L'idée de « kalazaza gréco-latine » s'est affirmée surtout dans les années 2000[8] mais rend compte à mon sens, d'une position tenue dans la durée par l'écrivaine depuis ses débuts.

L'expression signifie la complexité d'un héritage culturel métis propre aux Antilles, lié aux mondes africains et européens, et sonne comme une revendication d'identité doublement assumée comme métissée, à la fois sur le plan biologico-généalogique pourrait-on dire, et sur le plan culturel. Suzanne Dracius se réclame explicitement de ce double mélange lorsqu'elle déclare par exemple:

> « Je suis issue d'un grand métissage comme d'un vaste sortilège hétéroclite à la croisée de tous les sangs : j'ai en moi le sang de tous ces gens qui sont venus se mélanger en Martinique. Nourrie depuis cent ans, mille ans de la culture gréco-latine immémoriale, je n'ai pas l'impression d'être une étrangère. […] Le métissage est un plus que l'on a […][9]. »

Il faut noter cependant que cette revendication du métissage ne se fait pas par le terme « mulâtresse », encore très connoté aux Antilles, puisqu'il est souvent associé au cliché du bourgeois privilégié, plus proche des intérêts du blanc « béké » que de celui du « nègre » et donc de la « masse ». Suzanne Dracius se rapproche du « peuple » d'une certaine façon, en choisissant de s'identifier en « chabine » – le chabin étant plus proche du Noir dans l'axiologie raciale héritée du passé colonial. De ce fait, elle dégage une nouvelle position dans le paysage littéraire antillais qui n'est ni celle de la mulâtresse tragique (telles Mayotte Capécia, Michèle Lacrosil[10]) ni celle de « femme noire des Antilles » (telles Gisèle Pineau, Maryse Condé, ou

---

[7] Suzanne Rinne et Joëlle Vitiello (dirs.) *Elles écrivent des Antilles : Haïti, Guadeloupe, Martinique*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 368.

[8] Cette période correspond aux débuts de la collaboration de Suzanne Dracius avec les éditions Desnel, à sa participation au colloque organisé en 2002 par l'Association des Femmes écrivains et critiques littéraires de la Caraïbe (ACWWS) et à sa contribution aux Nuits culturelles de Rivière Pilote et au festival du Marin en Martinique. La mention « kalazaza gréco-latine » surgit volontiers sur les sites internets, notamment celui des éditions Desnel. Elle fut également mise à l'honneur dans plusieurs articles récents, tels celui du Magazine de France-Antilles du 8 mars 2008 ou l'entrevue avec Carole Edwards en 2011. Dans l'entretien accordé à Susanne Rinne à la fin des années 1990, Suzanne Dracius ne se disait pas « kalazaza » mais « semi-négresse gréco-latine » (Rinne et Vitiello, 1997, 368).

[9] Sylvie Chalaye et Stéphanie Bérard, *Africultures*, n°80-81 « Émergences Caraïbe(s) : une création théâtrale archipélique », p. 229.

[10] Les récits de Mayotte Capécia (*Je suis martiniquaise* paru en 1948 ou *La Négresse blanche* publié en 1950) ainsi que ceux de Michèle Lacrosil (*Sapotille et le serin d'argile*, 1960 et *Cajou*, 1961) insistent sur les drames vécus par les femmes de la bourgeoisie métissée auxquelles ces auteures semblent s'être identifiées.

Simone Schwarz-Bart[11]).

Une expression qui pose l'auteure en « marronne » féministe

S'il pourrait être tentant de rattacher cette revendication du métissage au mouvement de la créolité des années 1990, cela serait erroné. Suzanne Dracius se place dans la filiation de Césaire tout en maintenant une distance avec ce dernier. Elle affirme poursuivre par d'autres voies le marronnage littéraire qu'il a commencé durant la première moitié du XXe siècle[12]. Dans le même temps, elle plaide pour le dépassement de la Négritude et la réhabilitation du métissage. L'écrivaine tâche en effet de rétablir implicitement une voix mulâtre dans la fiction antillaise, au nom même du marronnage, et une voix de la féminité, que l'assonance en « a » du mot « kalazaza » a le mérite de rappeler.

Certes, Suzanne Dracius a peut-être profité, sans le vouloir, ni le prévoir, de l'effervescence produite par les auteurs de la créolité, et de la vague d'intérêt qui se propage alors pour les romans antillais[13]. Son premier roman, *L'autre qui danse* parut la même année que *L'éloge de la créolité* et trois ans avant que Patrick Chamoiseau n'obtienne le prix Goncourt pour *Texaco*. Sans doute l'auteure a-t-elle bénéficié d'un tel contexte éditorial, pour autant, elle a toujours occupé une posture plus marginale et difficile qu'il n'y paraît, d'une part par son engagement sur la question des femmes, d'autre part par son inscription dans la réalité locale, lié à son séjour prolongé aux Antilles, et à ses liens permanents avec ce lieu.

La question de la place des femmes a toujours préoccupé Suzanne Dracius, et s'avère centrale dès son premier et unique roman[14]. Celui-ci met en scène deux Antillaises qui ont grandi en France hexagonale, Rehvana et Matildana. Toutes deux appréhendent leur féminité et leur métissage de façon opposée : la première est anorexique, fanatique, et perdue en quête d'identité, tandis que la seconde est féminine, épicurienne et équilibrée dans ses identifications. Rehvana, après avoir été la proie d'une secte pseudo-africaine à Paris, devient la victime d'un homme violent qu'elle suit en Martinique et refuse d'écouter les conseils de sa

---

[11] Gisèle Pineau a composé un essai intitulé « Écrire en tant que Noire » (Pineau, 1995), et l'un des romans les plus célèbres de Maryse Condé met l'accent sur l'identité noire du personnage par son titre même : *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (Paris, Mercure, 1986) alors que Tituba, née du viol de sa mère esclave par un marin blanc, est métisse. Simone Schwarz-Bart est l'auteure avec son mari de six volumes d'encyclopédie en *Hommage à la femme noire* (Paris, Éditions Consulaires, 1989).

[12] Cf. Sylvie Chalaye et Stéphanie Bérard, *op. cit.*, p. 225.

[13] Annie Lebrun vit dans cet intérêt relativement soudain un effet d'éditeurs (Lebrun, 1996).

[14] Un second roman (*La mangeuse de lotus*) avait été annoncé à Suzanne Rinne (*op. cit.*, p. 371) qui n'est jamais paru. Les raisons de cette non-publication semblent apportées par l'auteure même dans cet entretien, quand elle note que « la double activité d'écrivain et de professeur est difficile à gérer » et qu'elle ajoute que « [s]a défiance devant l'édition se conjugue à [son] manque de temps pour retarder, différer, sélectionner [s]a production. » (*Ibid.*, 372).

sœur restée en France. La question du « genre » et de l'identité s'entrecroisent donc d'emblée dans la réflexion et les écrits de Suzanne Dracius : elle n'est pas qu'une « posture » au sens un peu superficiel que l'on peut donner à ce mot dans le langage courant.

L'écrivaine s'exprime souvent sur la condition des femmes, et ce, en féministe, jusqu'à aujourd'hui[15]. Le thème de la féminité est d'ailleurs mis en avant dans son dernier recueil poétique, *Déictique féminitude insulaire*, paru en 2014, et dont le titre peut être éclairé *a posteriori* par les propos tenus par Suzanne Dracius quatre ans plus tôt. Elle déclarait alors :

> « Il y a pour la condition féminine cette difficulté à supporter la forme contemporaine et pérenne d'esclavage qu'est le carcan dans lequel la femme est maintenue malgré la modernité. On a un poids de traditions, de préjugés qui sont aussi contraignants qu'une servitude et qui nous accablent encore de nos jours. Dans l'écriture, je vis une sorte de marronnage. Cela me fait penser à Césaire qui écrivait dans les années 50 "marronner il faut marronner" [...]. »

Le lien à Césaire est revendiqué, et l'écrivaine insiste pour tenir compte à la fois de la dimension du genre et de celle de l'identité culturelle :

> « Je pense qu'il faut le prendre de façon générale : écrire c'est marronner, car ce n'est pas une chose à laquelle on nous a engagés, bien au contraire ! Écrire en Martinique c'est quelque chose qu'il a fallu conquérir, c'était interdit. Même quand on a étendu l'instruction on ne nous a pas engagés à être des écrivains, on est devenu écrivain parce qu'on l'a voulu, personne ne nous y a incités, au contraire[16]. »

La problématique du genre est rattrapée par celle de l'origine culturelle. En outre, Dracius ne fait pas des Antillaises un cas exemplaire de femmes subissant des pressions, elle parle des difficultés éprouvées par les femmes en général. En ce sens, sa réflexion est moins centrée sur l'histoire et les particularismes locaux des Antilles que dans la pensée, par exemple, de Gisèle Pineau[17]. Le défi du marronnage se poserait à tout écrivain, du moins antillais, selon Suzanne Dracius[18], même si pour les femmes, l'enjeu serait encore plus important. Dracius marronne donc en tant qu'écrivaine francophone et en tant que femme, mais aussi en tant que femme antillaise, très liée à son pays d'origine.

---

[15] Cf. Louvinia Valat et Rodolphe Étienne, « Suzanne Dracius et Camille Chauvet "la guerre des sexes" » *France-Antilles, Le Magazine*, 8 mars 2008, p.12-13 et Carole Edwards, « Entretien avec Suzanne Dracius : La Kalazaza gréco-latine », *Women in French Studies*, Volume 19, 2011, p. 120-132.

[16] Sylvie Chalaye et Stéphanie Bérard, *Ibid.*

[17] Voir à ce sujet mon article à paraître : Tina Harpin, « Le corps féminin maudit : réflexions dysphoriques sur la communauté rêvée dans *L'espérance-macadam* (1995) et *Morne Câpresse* (2008) de Gisèle Pineau ».

[18] Jean-Louis Cornille considère que l'idée de marronnage s'applique à toute entreprise d'écriture : « On écrit toujours en position dominée, dans le but de secouer un joug, de se défaire de ses chaînes textuelles. […] Bref, tout roman est marron. » (J.-L. Cornille, *Chamoiseau... fils*. Paris : Hermann Éditeurs, 2014, 148 p. ; p. 72-73.). En dotant d'un masque « marron » l'œuvre littéraire authentique, le critique ne fait que réécrire lui-même une longue histoire interprétative d'inspiration romantique qui fait de l'écrivain « véritable », de l'inventeur-scripteur, un alter ego du « nègre », non pas bien sûr au sens de l'écrivain fantôme, mais au sens de l'être radicalement « autre » qui revendique sa liberté (cf. Harpin, *thèse citée*, p. 189-198 et p. 396-403.)

Une kalazaza aux multiples attaches mais ancrée dans la réalité locale

Suzanne Dracius a vécu aux Antilles dans les années 1990 et a écrit à cette époque, ce qui invite à s'interroger sur ses rapports avec le mouvement alors en vogue de la créolité. Rien n'indique que l'écrivaine a joué de sa proximité avec les auteurs phares du manifeste de l'*Éloge*. La question reste même posée à savoir si son premier roman contredit ou non l'idée d'une possible identité créole épanouie. Dans *L'autre qui danse*, il est possible de lire la fascination aveugle de Rehvana pour une identité noire essentialisée comme un rapprochement d'avec la proclamation inaugurale de l'*Éloge*:

> « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. Cela sera pour nous une attitude intérieure, mieux : une vigilance, ou mieux encore, une sorte d'enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience du monde[19]. »

Mais le fait que le récit ne ménage aucune issue heureuse au personnage même après son retour « au pays », et le fait qu'il souligne les paradoxes de sa condition de jeune « négropolitaine » entrent déjà en décalage avec les histoires racontées par les romanciers de la créolité, plus centrés sur le local, et comme davantage pris dans l'insularité. Suzanne Dracius opérait dès 1989 un décentrement que l'on a aussi reconnu et commenté chez Maryse Condé et Gisèle Pineau.

De plus, elle se distingue de la Créolité par son admiration pour Césaire et par sa probable identification, au moins partielle, avec cet écrivain. Le poète de la Négritude l'inspire plus qu'Édouard Glissant même si, récemment, elle fut rattachée plus souvent à l'auteur du *Discours antillais*, et de *Poétique de la relation*. Un tel rapprochement est le fait des critiques littéraires, telle Yolande Aline Helm qui explique que « [s]i l'écriture de Suzanne Dracius dépasse la créolité et autres créneaux de la critique littéraire, elle s'est alimentée à la source glissantienne et césairienne du marronnage, la féminitude en plus[20] ! ». Mais ce rapprochement est aussi opéré par les éditions Desnel qui mentionnent Édouard Glissant dans la présentation du style de Suzanne Dracius qui figure au dos de son dernier recueil poétique, *Déictique féminitude insulaire*.

La proximité de Suzanne Dracius avec les auteurs de la créolité est néanmoins indéniable même si elle est rarement rappelée dans ses biographies. Elle a côtoyé les penseurs de ce mouvement quand elle vivait en Martinique et travaillait à l'Université Antilles-Guyane en même temps que Jean Bernabé et Raphaël Confiant. Dans cette université, elle resta fidèle à elle-même et à ses préoccupations de « kalazaza gréco-latine » en effectuant une recherche

---

[19] Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Jean Bernabe, *Éloge de la créolité*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 13.

[20] Yolande Aline Helm (dir.). *Métissages et marronnages dans l'oeuvre de Suzanne Dracius.* Paris, L'Harmattan, 2009, p.14.

sur Saint-Pierre et Pompéi en Lettres et Civilisations Caribéennes. Elle n'en était pas moins proche des activités du groupe des créolistes et fut en charge de la collection « *Matjoukann kreyol* / Patrimoine créole » chez L'Harmattan. Il est vrai que le créole a toujours occupé une place importante dans ses écrits. Son ex-mari Pierre Pinalie était lui-même un linguiste du créole proche de Jean Bernabé et de Raphaël Confiant[21]. Les premières parutions de Suzanne Dracius sont parues sous le nom « Dracius-Pinalie » qui s'est peu à peu effacé après leur séparation. En réalité, l'écrivaine a mis de côté cet aspect de sa vie privée dans la promotion de ses livres et dans sa réflexion sur son art.

Suzanne Dracius a affirmé qu'elle n'aurait peut-être jamais écrit son premier roman si elle n'était pas revenue en Martinique[22]. Pourtant, contrairement aux auteurs de la créolité, elle a toujours partagé sa vie entre plusieurs lieux : le centre de Paris, sa banlieue, la Martinique, mais aussi les États-Unis où elle a effectué deux séjours en tant qu'universitaire, invitée comme professeur à l'Université de Géorgie en 1995 et à l'Université d'Ohio en 2006. Ces déplacements la rapprochent en ce sens des figures nomades d'autres écrivaines francophones antillaises reconnues internationalement, telles Simone Schwarz Bart, Gisèle Pineau, et Maryse Condé pour ne citer qu'elles.

Figures tutélaires et choix d'éditeurs

Les figures tutélaires de Suzanne Dracius sont, si l'on en croit la quatrième de couverture de *Déictique féminitude insulaire*, sa dernière création poétique : Aimé Césaire, Frantz Fanon, et Édouard Glissant.Le texte figurant au dos du recueil affirme en effet que le style de Suzanne Dracius « rappelle l'éloquence d'Aimé Césaire ou le sens de la formule lapidaire de Frantz Fanon, un autre martiniquais » et ajoute que son « lyrisme savant [...] vient prendre la relève après la prose poétique d'Édouard Glissant pour attester […] l'importante contribution des écrivains martiniquais dans la littérature française depuis près d'un siècle. » Un peu maladroitement, l'écriture des femmes se trouve ainsi effacée, et le besoin d'être reconnu au sein de la littérature française est affiché, ce qui est sans doute paradoxal pour une écriture qui se veut marronne. Mais, à la décharge de l'écrivaine, la quatrième couverture porte moins la voix de l'auteure que celle de l'éditeur. L'on notera toutefois que l'évocation de l'influence de Flaubert et de Térence paraît soudain bien lointaine. Suzanne Dracius n'écrivait-elle pas à la fin des années 1990 : « Chez les auteurs antillais, je ne trouve pas plus de père –

[21] Pierre Pinalie a notamment écrit une *Grammaire du créole en 50 leçons* avec Jean Bernabé (l'Harmattan, 1999) et un *Dictionnaire de proverbes créoles* préfacé par Raphaël Confiant (Éditions Désormeaux, 1994).
[22] S. Rinne et J. Vitiello, *op.cit.*, p. 368.

ni de mère – que chez les écrivains français, anglais ou russes, allemands ou espagnols. Mon maître, ce pourrait être Térence [...][23] »? L'ancrage local se serait donc aussi précisé dans les années 2000 parallèlement au choix privilégié de la maison d'édition locale récente de Jean-Benoît Desnel.

Rappelons que les éditeurs de Dracius ont été, d'abord, pour son premier roman, les éditions Seghers lorsqu'ils ont publié en 1989 son récit dans la collection au titre éloquent « Chemins d'identité ». Depuis 2007, le roman a été republié au Serpent à Plumes, maison très appréciée des auteurs francophones. Mais Suzanne Dracius a été également publiée à L'Harmattan en 2009, à l'occasion d'un ouvrage co-écrit avec Jean-François Samlong et Gérard Théobald, intitulé, *La crise de l'Outre-mer français ; Guadeloupe, Martinique, Réunion*. La fidélité de Dracius aux éditions Desnel est cependant notable depuis une décennie. Cette maison, localisée à Fort-de France, est très engagée dans la reconnaissance des auteurs antillais et francophones[24].

Est-ce cet ancrage local qui explique la distance de Suzanne Dracius vis-à vis du manifeste pour une « littérature-monde en français » ? Celui-ci, paru dans *Le Monde des livres* en mars 2007 et signé par une quarantaine d'auteurs dont Michel Le Bris, Jean Rouad, Alain Mabanckou et Abdourahman A. Waberi, proposait de remplacer la « littérature francophone » par la « littérature-monde en français ». Il serait intéressant d'interroger Suzanne Dracius pour savoir ce qu'elle pense de la façon dont les signataires rejettent la notion de « francophonie » et alertent contre le danger de « s'affadir en "littérature", discours, jeux de langage, si le monde ne vient pas continûment l'interpeller, la réveiller, l'électriser [...][25] ». Nul doute que les jeux de langage passionnent Dracius, et que le mot « francophone » ne la révulse pas. Nul doute aussi que, sans être du manifeste pour la littérature-monde, elle a bel et bien été inspirée par le monde pour écrire.

Quel *ethos* discursif pour la « kalazaza gréco-latine » ?

Comprendre les implications d'une posture de « kalazaza gréco-latine » suppose de considérer l'*ethos* discursif de l'auteure dans ses récits (roman et nouvelles) et dans son unique

---

[23] S. Rinne et J. Vitiello, *Ibid.*

[24] Jean-Benoît Desnel explique : « les éditions Desnel ont été créées dans la volonté de publier notre Histoire, notre Culture, écrites non pas à travers la plume et le regard des autres, mais le regard de nous-mêmes, et de façon professionnelle [...]»<*http://ordesiles.com/2011/07/interview-de-jean-benoit-desnel-%E2%80%93-de-mo-kat-pawol/*> [consulté le 10 mai 2014].

[25] Michel Le Bris et Jean Rouaud (dirs.). *Pour une littérature-monde*. Avec Eva Almassy, Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé... [et al.]. Paris, Gallimard, 2007, p. 29.

pièce *Lumina Sophie dite Surprise*.Les personnages féminins y sont récurrents et, avec la voix narratrice, ils peuvent être tenus pour des doubles, des porte-paroles ou des échos de l'auteur, même si l'interprétation doit prendre en compte l'ironie qui traverse les textes et la liberté de création.

Le plaisir de la langue : une revanche sur l'Histoire digne d'une « kalazaza » savante

L'amour des mots et la verve rabelaisienne de Suzanne Dracius sont la marque de son style. Que l'on songe, dans la nouvelle « Rue Monte au ciel », à la section entièrement construite sur des jeux de mots et des associations d'idées tissés autour du motif du « ventre d'air[26] ». Celui-ci désigne aussi bien les paroles futiles d'une maîtresse békée stérile que le ventre fécond mais affamé de la petite domestique Léona engrossée par le maître, et le ventre menaçant du volcan de la Montagne Pelée prête à s'éveiller. La nouvelle est par ailleurs exemplaire de la vengeance accomplie *a posteriori* par les mots, grâce à la langue savante que déploie l'auteure quand elle décrit la maîtresse cruelle qui« criaille », « gorgone prognathe, dépenaillée à force d['] houspiller [Léona] en secouant, pour mieux la frapper, son vieux ventre livide plein d'air[27]».

L'ironie caractérise également le style de Suzanne Dracius, ou ses personnages positifs, telle Matildana dans *L'autre qui danse*. Dépeinte comme l'antithèse de Rehvana, Matildana aime danser et cuisiner et on la voit par exemple se préparer « une mousse au chocolat, sa spécialité, tout en traduisant le *De rerum natura*[28] ». En aînée bienveillante, elle tente de détourner sa sœur des chemins obscurs qu'elle emprunte. Inquiète, elle « feint l'enjouement […]. Posée, lucide, bonne conseillère, elle suggère de sa voix distinguée, légèrement *ironique*, que Jérémie serait un bon parti, comme diraient leurs parents, pour la petite sœur farfelue[29] ».

Le recul ironique permet souvent à l'auteure « kalazaza gréco-latine » d'appréhender le passé historique, et d'en rappeler les complexes vérités. Ses personnages traversent en effet la grande Histoire, et l'Histoire antillaise particulièrement, que ses narrateurs commentent, du point de vue de cet espace géographique. *Lumina Sophiedite Surprise*, unique création théâtrale connue de l'écrivaine, met en lumière le personnage réel du même nom, meneuse des insurrections du Sud de la Martinique en 1870, qui mourut au bagne. Dans cette pièce, le

---

[26] Suzanne Dracius, *Rue Monte au Ciel*, Fort-de-France: Desnel, 2003, p. 73.
[27] Suzanne Dracius, *Rue Monte au Cielop. cit.* , p. 34.
[28] Suzanne Dracius, *L'Autre qui danse*, Paris, Seghers, 1989, p. 67.
[29] Suzanne Dracius, *L'autre qui danse, op. cit.* , p. 68.

double de l'auteure ne serait pas tant Lumina à mon sens que la Muse Africa[30], personnage surnaturel haut en couleurs, qui tente avec humour de relativiser l'ostracisme qu'elle subit. La Muse a pour but d'inspirer Lumina et de faire en sorte que la mémoire de ses alliées ne soit pas perdue ce qui serait une allusion possible à l'idée d'une mission de l'écrivaine évoquant le passé des femmes de son île.

Le souci historique se traduit par une préoccupation certaine pour la généalogie. C'est dans ce cadre que s'opère une réhabilitation discrète des mulâtres et des lignées métisses dans l'œuvre de l'écrivaine. Or, cette réhabilitation passe par le rappel de la diversité des statuts sociaux des métis : ils pouvaient être humbles, et n'étaient pas que des privilégiés[31].Léona de « la Rue Monte au Ciel » est de basse condition quoique métisse et lettrée. Elle lit tout ce qu'elle peut, les journaux notamment, comme Lumina Sophie dont le Chœur dit qu'elle« discourt comme un livre[32] ». Léona a pourtant une généalogie prestigieuse puisqu'elle est la fille inconnue du peintre Gauguin passé rapidement à la Martinique et que, par son arrière-grand mère Floraona, elle est aussi de la parenté d'Alexandre Dumas[33]. Et la narratrice d'en profiter pour faire remarquer combien l'on a peu parlé du« sang noir coulant dans les veines du *Clarissimus* ». L'écriture fictionnelle reste liée à une réflexion sur l'histoire littéraire et, indirectement, au statut même de l'écrivaine « kalazaza gréco-latine ».

*De l'antiquité à l'ultracontemporéanité : l'*ethos *discursif en poésie*

Si la romancière et dramaturge se penche sur l'Histoire et laisse deviner, à travers ses personnages ou ses voix narratrices, une image d'elle-même, le portrait de soi est dressé plus explicitement en poésie.

L'érudition polyglotte (grec, latin, créole, français) digne d'une « kalazaza gréco-latine » est mise en avant, comme par exemple dans *Exquise déréliction métisse*[34], où l'on peut lire un poème dont le titre est en latin : « Subnigra sum sed formosa », je suis subnègre mais belle. L'on peut relever aussi de multiples poèmes en créole et des traductions diverses de ses textes

---

[30] Aimé Césaire se demanda lui aussi quel personnage se rapprochait le plus de l'auteur dans la pièce. Cf. Suzanne Dracius (dir.), *Prosopopées urbaines : anthologie poétique d'inédits*, précédée d'un entretien avec Aimé Césaire, Fort-de-France, Desnel, 2006, p. 13.

[31] La remarque de Meizoz au sujet de l'*ethos* de Rousseau et de la façon dont il a influencé les écrivains qui l'ont succédé est intéressante dans cette perspective. Le critique attire l'attention sur le fait qu'« [a]vec Vallès, Péguy puis Céline, l'humilité sociale élective deviendra une topique vouée à fonder paradoxalement la dignité d'auteur et la pertinence de sa parole sur une fidélité à des origines obscures, situées aux antipodes de la grande culture. » (Jérôme Meizoz, « Recherches sur la "posture" : Rousseau », *Littérature*, n°126, 2002. L'épreuve, la posture, p. 3-17; p. 5.)

[32] Suzanne Dracius, *Lumina Sophie dite Surprise, fabulo drame historique* (héroïque fantaisie), Fort-de-France, Desnel, 2005, p. 75.

[33] Suzanne Dracius, *Rue Monte au Ciel*, *op. cit.*, p. 59 et p. 74. Citation suivante *Ibid.*, p. 72.

[34] Suzanne Dracius, *Exquise déréliction métisse*, Fort-de-France, Desnel, 2008, 75 p.

accueillis dans les recueils mêmes. La dimension ludique du rapport aux langues est claire et l'on note en outre une intégration du parler-jeune, associée à une réflexion sur l'actualité : « Raton, keubla, gens de couleur, / Et si nous avions dans la tête de nous sentir bien dans nos peaux / Nous autres aux horizons du Sud[35] ? ». La poétesse s'adresse aux jeunes, d'ailleurs ne dirige-t-elle pas la collection Jeunesse aux Éditions Desnel ?

Ce regard posé sur le contemporain est patent dans les nombreuses nouvelles qui situent l'auteur dans le monde d'aujourd'hui par le biais de véritables fictions biographiques telles les nouvelles « La virago » ou « Œdipe en train[36] ». Précisément dans ce dernier récit, le personnage est ainsi décrit :

> « Elle revient d'un colloque littéraire sur "L'écriture féminine" et se demande encore ce que c'est... "L'écriture antillaise" passe encore... Elle veut bien que les écrivains soient culturellement classifiés et accepte à la rigueur qu'on lui colle cette étiquette-là, bien qu'il y ait quelque relent de racisme, voire un reliquat de doudouisme dans ces catégorisations, mais le ghetto féminin où l'on s'obstine à enfermer les femmes qui écrivent l'a toujours horripilée. Elle a horreur des ghettos. »

N'est-ce pas un portrait de l'auteur en « kalazaza gréco-latine » défiant les catégories qui apparaît dans cette fiction ? Le positionnement actuel de Dracius dans le monde littéraire mérite en réalité une brève mise au point pour finir cet article et rendre hommage aux multiples talents de l'écrivaine.

L'aura actuelle de l'écrivaine entre reconnaissance et travail éditorial intense

Jérôme Meizoz explique : « Toute création se fait en relation avec un public supposé, fantasmé ou connu, et en porte la trace : la posture d'un écrivain s'étudie donc aussi selon son rapport aux publics[37]. » Le public de Suzanne Dracius paraît de nos jours de plus en plus large sur le plan national et international. Les prix et les éloges récoltés l'attestent. En 2003, l'Association Américaine des professeurs de Français (AATF)[38] lui décerne le statut de Membre Honoraire. Elle est la première femme écrivain martiniquaise à recevoir cette distinction, laquelle fut aussi accordée à Aimé Césaire en 1979. En 2009, elle obtient le Prix Fetkann[39] pour *Exquise Déréliction Métisse.* En 2010, l'émission télévisée « Cultures Sud » sur TV5 la présente comme « [i]ndéniablement [..] l'une des grandes voix des Antilles

[35] Suzanne Dracius, *Ibid.*, p. 28.
[36] Suzanne Dracius, *Rue Monte au Ciel*, *op. cit.*, citation p. 183.
[37] Jérôme Meizoz, « Recherches sur la "posture" : Rousseau », *art. cit.*, p. 5.
[38] Fondée en 1927, l'AATF est la plus importante association d'enseignants de Français d'Amérique, présidée par Jean-Pierre Piriou, professeur de l'Université d'Etat de Géorgie. Source : http://desnel.com/spip.php?article8
[39] Cette récompense (déclinée en quatre prix distincts) a été créée en 2004 par le « Centre d'information, de formation, recherche et développement pour les originaires d'outre-mer » (CIFORDOM) et vise à être décernée aux œuvres littéraires qui mettent en avant les principes républicains (liberté, égalité, fraternité) et favorisent « le travail de mémoire des pays du Sud et de l'humanité ».

françaises ». En 2011, le ministre de la Culture la célèbre comme « l'une des grandes figures des lettres antillaises ». Suzanne Dracius est donc reconnue, et la réédition de son premier roman témoigne de cet intérêt renouvelé. Le lectorat de cette écrivaine originale et talentueuse peut être classé en trois catégories principales (non exhaustives) qui se recoupent : les poètes, les femmes et les francophones.

Une écrivaine active et respectée dans le cercle des Poètes

Suzanne Dracius a reçu à la fois le prix Fetkann des littératures du Sud en 2009 et celui de la Société des Poètes Français pour l'ensemble de son œuvre en 2010 : cette double consécration poétique est emblématique du métissage revendiqué dans l'expression « kalazaza gréco-latine ». Or, la poésie est devenue l'activité d'écriture privilégiée de l'écrivaine et cette passion s'affirme aussi à travers un travail éditorial conséquent.

En 2005, paraît *Hurricane, cris d'insulaires* sous la direction de Doriane Suicard, pseudonyme ouvertement lisible de l'auteure. Le recueil réunissant lestextes d'Aimé Césaire, Paul Dakeyo, Ernest Pépin, Derek Walcott, Daniel Maximin, Suzanne Dracius, Jean Métellus, Kama Kamanda, Jacques Fusina, Emmanuel Tjibaou, Umar Timol, Monchoachi, Denizé Lauture, Julienne Salvat, Max Rippon, Nabile Farès et « autres Insulaires » a reçu le prix Fetkann en 2005. En 2006, sont publiées les *Prosopopées urbaines, anthologie poétique d'inédits* précédées d'un entretien avec Aimé Césaireet suivies de textes d'auteurs des îles francophones, du Sénégal et de la Tunisie. En 2007 le recueil *Memories : anthologie poétique* présente des poèmes de Nicolas Guillén, Langston Hughes, Jacques Roumain, avec une préface d'Alain Mabanckou ainsi que des textes originaux et des traductions de Samanta Barton, Claude Couffon, et Suzanne Dracius...

La valorisation des lettres francophones

Le soutien apporté par Suzanne Dracius à la littérature francophone s'est affirmé au fil de ses activités au sein de la maison d'édition Desnel. En 2010, suite au terrible tremblement de terre, elle coordonne *Pour Haïti : florilège de textes inédits d'écrivains et poètes du monde en soutien au peuple haïtien*. L'année précédente, elle s'était déjà engagée dans une réflexion sur l'actualité politique et sociale des Antilles au moment des grèves de 2009, en participant à l'ouvrage *La crise de l'outre-mer français : Guadeloupe, Martinique, Réunion* avec Jean-François Samlong, Gérard Théobald. En 2011,elle dirige l'ouvrage, *Plumes rebelles de l'Outre-mer français d'Amérique (Guadeloupe, Martinique, Guyane)* qui regroupe un CD, des

textes et des analyses de et sur Césaire, Damas, Maran, Pépin, Rupaire, Fanon, Monchoachi, Tirolien, Saint-John Perse… Elle est aussi publiée la même année, dans *Voix du monde : nouvelles francophones,* où paraît son récit « Chocolater son petit corps » grâce au travail éditorial de Bénédicte Boisseron, professeur à l'université du Montana et de Frieda Ekotto, professeur à l'université du Michigan.

Une kalazaza « comparaison[40] » avec les femmes ?

Le rapport de Suzanne Dracius aux femmes est complexe. L'écrivaine évoque souvent l'émotion des lectrices de son premier roman[41], mais dans la suite de son œuvre et de sa carrière, les solidarités féminines apparaissent peu, du moins avec ses paires. Elles sont plutôt tissées avec des femmes critiques, celles qu'elle appelle affectueusement ses « pétroleuses » au début de la pièce *Lumina* qui leur est amicalement dédicacée. Il faudrait noter que Suzanne Dracius n'est pas une « romancière » comme le sont Gisèle Pineau ou Maryse Condé et qu'en ce sens, elle est sans doute un peu moins lue du grand public, et par conséquent, moins lue par les femmes. Elle intéresse cependant pourtant un lectorat féminin, et les femmes chercheuses en littérature. Mais elle n'évoque pas d'autres écrivaines, n'écrit pas sur elles, à la différence des écrivaines guadeloupéennes précédemment citées[42].

Cette position un peu difficile (l'on dirait en créole « comparaison ») vis-à-vis de ses contemporaines et paires se retrouve dans la pièce *Lumina* à travers le personnage de la Muse Africa qui doit à la fois conseiller les femmes et assurer la transmission de leurs voix. La mise en scène montre les failles de la communication et l'animosité des femmes écoutées[43]. La Muse crie : « Cessez de me fustiger ! J'essaie de vous rendre VISIBLES ! Qu'on vous honore, qu'on parle de vous ! » avant de constater avec humour : « Putains de difficultés de communication ! ». Ces mots teintés d'auto-dérision seraient-ils inspirés du regard ironique que l'auteure porte sur elle-même ?

S'il existe, depuis la fin du XXe siècle, une forte tendance chez les écrivaines à se

---

[40] Le terme « comparaison » désigne en créole une personne au caractère exigeant, et par conséquent, parfois un peu difficile...

[41] Suzanne Rinne et Joëlle Vitiello (dirs.) *op. cit.* , p.370.

[42]Maryse Condé a écrit par exemple sur Gisèle Pineau (cf. « Femme, Terre Natale », dans *Parallèles : Anthologie de la nouvelle féminine de langue française,* sous la direction de M. Cottenet-Hage et J.-Ph. Imbert, Québec: L'Instant Même, 1996, p. 253-260) et sur Suzanne Césaire (cf. « Unheard Voice: Suzanne Césaire and the Construct of a Caribbean Identity ». *Winds of Change: The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*. Adele Newson and Linda Strong-Leek, eds. New York: Peter Lang, 1998, p. 61-67). Et Gisèle Pineau déclarait en 2009 combien comptait pour elle l'écrivaine Toni Morrison « [s]on auteur favori depuis de nombreuses années » dans l'entretien filmé réalisé par Thomas C. Spear, en ligne sur le site Île en île <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/media/5questions_pineau.html> [consulté le 20 janvier 2010].

[43]Suzanne Dracius, *Lumina Sophie dite Surprise, op. cit.*, p. 78. Citations suivantes *Ibid*. p. 82 et 84.

poser en héritières d'autres femmes de lettres par solidarité féministe, Suzanne Dracius n'entre pas dans cette logique. Son indépendance vis-à-vis des autres artistes, qu'ils soient hommes ou femmes, est visible au phénomène d'intratextualité dans ses écrits. Citer ou réécrire d'autres auteur(e)s est un jeu littéraire moins prisé par Suzanne Dracius que l'auto-citation masquée. Ce sont ses propres phrases ou expressions qui réapparaissent dans ses textes, tels les obsédants mots « sucre », « sueur » et « sang », qui renvoient à la nouvelle intitulée précisément « De sueur, de sucre, et de sang ». Il est par ailleurs intéressant que ce récit, qui dépeint une héroïne féminine (son aïeule) à qui l'écrivaine rend hommage, soit justement dédié à la figure du père… Serait-ce là une nouvelle preuve de l'éviction inconsciente et tacite du destinataire féminin ? ou la manifestation spontanée du refus de se laisser enfermer dans le « ghetto » des femmes ? Finalement, au regard de l'intratextualité de ses textes ou de leurs effets métatextuels qui reflètent l'image de l'auteure au travail, l'écrivaine « kalazaza gréco-latine » semble comme s'auto-suffire à la fois sur le plan de l'écriture, et de la « féminitude ». Sans modèle féminin affiché, sans sororité particulière revendiquée, Suzanne Dracius assume son art, fière et seule, sans pour autant occulter la féminité que célèbrent les quatre « a » enchanteurs du mot créole, ni l'érudition ironique qui la caractérise.

Conclusion

Suzanne Dracius est une figure passionnante non seulement pour la diversité de ses écrits et son positionnement original mais aussi pour sa force d'adaptation et d'évolution. Cette femme de lettres a changé au fil du temps tout en restant la même, et a travaillé son style en restant fidèle à ses valeurs. Suzanne Dracius a su travailler sa posture, sans se trahir, offrant ainsi au public la possibilité d'entendre une autre voix, de découvrir d'autres textes, un autre univers. Ses positions esthétiques et politiques, du féminisme à la critique des inégalités, en passant par sa passion pour les mots et les langues en font finalement bien plus que ce que l'expression « kalazaza gréco-latine » pourrait laisser deviner : à savoir une écrivaine à la posture complexe, à la carrière déjà bien établie mais encore en devenir. Une écrivaine à suivre...

Evelyne Trouillot
Écrire en Haïti : choix et posture

Marie FREMIN

Interroger le parcours d'Evelyne Trouillot, écrivaine haïtienne née en 1954, passée par l'université américaine avant un retour en Haïti à la fin des années 1980, où elle partage son temps entre écriture et enseignement, c'est questionner les choix, les positionnements et la réception d'une écrivaine relevant du champ francophone, avec ce que cela implique en termes de catégorisations, de réductions et de réticences, ou – à l'inverse – d'attentes, de mises en avant qui comportent le risque de l'exotisation ou de la stigmatisation, et posent ainsi la question de la négociation de l'écrivaine. C'est aussi prendre en compte et poser la question de la spécificité de la littérature haïtienne, de son champ et de ses représentations en lien avec une Histoire singulière : « première république noire » dont le mythe national s'est construit sur la victoire face à l'armée napoléonienne pour l'indépendance et l'abolition de l'esclavage, marquée par une longue période de mise au ban internationale et des dictatures successives, traversée par la pauvreté et l'analphabétisme, lieu aussi de phénomènes météorologiques destructeurs, à l'origine de l'image d'une « malédiction haïtienne ». Sur le plan littéraire, à l'inverse, Haïti se caractérise par une forte productivité que la critique n'a cessé d'opposer à l'instabilité politique et sociale du pays, confrontant les écrivains – avec plus d'acuité encore qu'à l'accoutumée – à la question du « pourquoi écrire », du sens et de l'enjeu de l'écriture littéraire – question encore compliquée par une autre caractéristique de cette littérature nationale, dont la plus grande part est produite hors d'Haïti, notamment au Québec[1]. Ainsi la littérature haïtienne se constitue-t-elle en un champ littéraire ancré dans plusieurs territoires et diversement structuré sur le plan éditorial : écrite en langue française sans exclure le créole[2], elle se partage[3] entre lieux de production dotés de réseaux de diffusion

[1] La dictature duvaliériste entre 1957 et 1986 a conduit à un exil des intellectuels et écrivains, dont une part importante à destination du Québec, pays francophone voisin. Depuis 1986, nombre d'écrivains des nouvelles générations s'y sont également installés.

[2] La question linguistique en Haïti, y compris dans la constitution du champ littéraire, s'est posée autrement que dans les autres ex-colonies esclavagistes : indépendante depuis 1804, Haïti a été le lieu de construction d'une littérature nationale. Elle a d'abord été littérature d'imitation, dominée par l'élite mulâtre pour qui le français demeurait langue de domination au mépris du créole avant que ce dernier ne soit réhabilité comme patrimoine culturel autour des années 1940 et ne devienne, avec Frankétienne, dans les années 70, langue de production littéraire. La langue française, elle, a connu un regain d'intérêt dans les années 1930 au moment de l'occupation américaine et a continué dans un rapport non conflictuel même si la diglossie et

qui assurent sa visibilité et la difficulté d'une production interne du fait des problèmes économiques et d'un lectorat restreint qui rendent difficile la pérennité des maisons d'éditions. Citons trois exemples contemporains pour éclairer l'hétérogénéité de la production haïtienne, et, par là, les choix et les enjeux du parcours d'Evelyne Trouillot : Dany Laferrière, figure emblématique et populaire de la littérature haïtienne écrite au Québec, dont l'entrée à l'Académie Française est significative de son inscription dans les champs littéraires. Du côté de la production « du dedans », « accroché obstinément à son bout d'île qu'il a refusé de quitter même pour un court séjour durant les années Duvalier, et qu'il refuse encore de quitter trop longtemps, malgré les sollicitations nombreuses et la furie des exodes, publiant régulièrement (depuis quarante ans) dans les deux langues des traditions littéraires haïtiennes, jouissant d'une large audience nationale[4] », Frankétienne s'impose – par sa stature comme par sa posture – comme un « personnage » de la scène littéraire haïtienne. Dans la perspective qui est la nôtre d'un questionnement du parcours d'Evelyne Trouillot, enfin, signalons l'ancrage littéraire d'une famille : sa sœur, Jocelyne, est l'auteure de nombreux ouvrages de jeunesse uniquement en créole ; son frère, Lyonel figure parmi les écrivains en vue de la littérature haïtienne, dans le champ francophone.

Dans ce cadre, comment se construisent l'œuvre[5] et le parcours d'Evelyne Trouillot, comment se positionne-t-elle, comment négocie-t-elle ou renégocie-t-elle sa position dans le champ littéraire ? Aidée par l'éclairage précieux de l'auteure, c'est ce à quoi cette contribution se propose de réfléchir en retraçant et en interrogeant l'itinéraire littéraire de cette écrivaine qui a fait le choix d'écrire d'Haïti[6].

Parcours éditorial et positionnement institutionnel

Tardive, l'entrée en littérature d'Evelyne Trouillot est en cela significative à plusieurs titres. C'est en effet en 1996, à 42 ans, qu'elle publie son premier ouvrage, un recueil de

---

[3] Il ne s'agit pas d'ériger une quelconque frontière ni de revenir sur les débats « écrivains du dedans/écrivains du dehors » qui ont pu traverser la littérature haïtienne mais simplement de rappeler et de tenir compte d'une situation particulière dont on ne peut nier l'impact en termes de réception ou de visibilité, et qui – à ce titre – éclaire le parcours d'écrivaine d'Evelyne Trouillot qui nous occupe ici.

[4] « Frankétienne », http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/franketienne.html, page consultée le 13 juillet 2014.

[5] Même si l'auteure préfère parler de ses textes, écartant le mot « œuvre » : nous reviendrons plus loin sur cette réticence.

[6] Evelyne Trouillot a généreusement répondu à toutes nos questions dans la préparation de cet article. Qu'elle s'en trouve ici chaleureusement remerciée. En complément à cet article qui adopte un autre axe de questionnement, sur le parcours de l'écrivaine, on consultera avec intérêt l'entretien de l'auteure conduit par Chantal Kénol : « Evelyne Trouillot : jusqu'au fond des choses », in Nadève Ménard (dir.), *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine* (1986-2006), Paris, Karthala, 2011, pp. 271-278.

nouvelles intitulé *La chambre interdite*. Pourtant « toute jeune, enfant même, j'écrivais. Mon journal, puis des poèmes puis des nouvelles », explique-t-elle, mais « je n'ai publié que beaucoup plus tard. Pour plusieurs raisons. À vrai dire, je n'y pensais pas ». Cette dernière phrase appelle la réflexion sur la réalité matérielle de l'écriture, le passage de l'écriture à l'écriture pour être lue, mais aussi sur le regard sur soi de l'écrivaine. Il y a d'abord en effet la contingence de l'activité d'écriture et la frustration de la « pression du quotidien » qu'Evelyne Trouillot continue d'éprouver près de vingt ans après cette première publication : « Moi j'aimerais bien ne pas avoir à faire d'autre travail que l'écriture. J'aimerais bien ne faire que ça. Mais ce n'est pas un métier qui nourrit facilement celui ou celle qui le choisit. Ici comme ailleurs[7]. »

Cette situation partagée se double pour l'écrivaine haïtienne de préoccupations particulières : « Le problème de l'édition est complexe de manière générale. En Haïti, il l'est davantage. Nous n'avons pas vraiment de maisons d'édition capables ou désireuses d'offrir aux auteurs encadrement et accompagnement dans la promotion de leurs livres. Les grandes maisons d'édition qui existent (en termes de production) sont plutôt à vocation pédagogique et scolaire. Ces dernières années, et je parle des cinq dernières années, des maisons d'édition ont vu le jour et semblent vouloir répondre à leur mission. Mais il me semble prématuré d'applaudir. Publier en Haïti signifie généralement financer la réalisation physique de l'objet livre (mise en page, impression), trouver soi-même des individus (amis, autres écrivains) ou une firme pour la relecture, et pour finir s'occuper de la promotion du livre. Le côté positif – et qui n'est pas à dédaigner sur le long terme – c'est que le livre vous appartient à 100%. Ainsi, si ce livre devrait être traduit en langue étrangère, les droits d'auteurs appartiennent à l'auteur. Les éditeurs étrangers, français ou canadiens, puisque c'est surtout en France et au Canada que les auteurs haïtiens sont publiés en dehors d'Haïti, peuvent assurer une meilleure promotion et une distribution plus large du livre. Ce que désirent tous ceux et celles qui écrivent. Seulement, les livres publiés à l'extérieur ne sont pas toujours accessibles aux lecteurs haïtiens, à cause de leurs prix exorbitants pour le niveau d'achat local. La formule que certains auteurs adoptent, avec la collaboration de l'édition étrangère, c'est d'avoir un contrat avec une édition haïtienne pour un tirage exclusif pour Haïti. Ce qui réduit les coûts de beaucoup et permet au lectorat haïtien de se procurer le livre édité en Haïti. Mais, pour cela, il

[7] *Ibidem*, p. 276. Les autres citations sont tirées des réponses fournies par l'auteure à l'occasion de la préparation de cet article. Sauf mention contraire, les citations (qui seront donc données sans autre référence) dans cet article, en sont issues.

faut évidemment l'accord des éditions étrangères. C'est évidemment très frustrant pour un auteur de ne pas être lu chez elle ou chez lui. »

Mais au-delà de ces questions, il a fallu, pour Evelyne Trouillot, un déclencheur, une forme d'autorisation extérieure ou de légitimation à passer à la publication, qui nous semble pouvoir apporter un premier éclairage sur sa posture : répondre à un appel à textes pour la revue *Conjonctions*, revue franco-haïtienne éditée par l'Institut Français en Haïti, manifestait bien – à un moment donné – l'enclenchement d'une démarche pour être lue. Ainsi est parue sa première nouvelle, « Le poids du quotidien ». Mais c'est la réaction de l'éditeur qui lui a alors « fait penser qu'[elle] devrait peut-être considérer la publication des treize nouvelles qu'[elle] avait dans ses tiroirs. » Ce sera le premier recueil publié chez L'Harmattan, en 1996. Plus tard, en 2005, c'est l'obtention du Prix Beaumarchais[8] du meilleur texte francophone de la Caraïbe pour l'adaptation au théâtre de son roman *Le Bleu de l'île*[9] qui lui « a permis de considérer le théâtre comme une perspective d'écriture, comme un genre qui ne [lui] était jamais venu en tête avant. »

Mais cette nécessité de légitimation n'est pas le seul facteur ; deux autres éléments doivent être signalés pour comprendre l'entrée tardive – sur le plan biographique – dans le champ littéraire mais aussi pour cerner la posture de l'écrivaine. La première publication coïncide en effet avec le retour d'Evelyne Trouillot en Haïti à la fin de la dictature duvaliériste, après une longue période aux États-Unis. Il y avait donc cette réalité d'une distorsion entre une écriture en français et une vie aux États-Unis, peu propice à la publication des premières nouvelles alors gardées dans les tiroirs. Mais surtout, l'écriture s'origine d'Haïti et si le lieu géographique de l'écriture peut être dissociable de celui, plus intime, de l'énonciation ou de l'inspiration, il semble que pour Evelyne Trouillot, ils soient inextricablement liés. Ainsi l'exprime-t-elle :

« Si je n'étais pas revenue en Haïti, après mes années aux États-Unis, je n'aurais jamais rien écrit. Je reformule : j'aurais écrit parce que j'écrivais déjà toute petite mais je n'aurais pas écrit ce que j'ai écrit c'est-à-dire que je ne serais pas devenue celle que je suis actuellement. C'est ce pays, avec toutes ses difficultés, tous ses problèmes, mais aussi toutes ses richesses, ses ressources, c'est ce pays qui m'a permis d'être ce que je suis.[10] »

---

[8] Prix créé par *Le Figaro* pour primer le théâtre.

[9] Adaptation faite dans le cadre d'un concours, à partir d'un roman qui « ne [la] satisfaisait pas en tant que roman. » Cf. Kénol Chantal, « Evelyne Trouillot : jusqu'au fond des choses », *op. cit*., p. 276.

[10] Trouillot Evelyne, « Cinq questions pour île en île », transcription de Coutechève Lavoie Aupont, http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/media/5questions_trouillot-evelyne.html

C'est d'ailleurs au cœur de Delmas qu'elle s'est installée et qu'elle vit aujourd'hui, « dans des rues pas trop bien définies. Où il y a une mixture », un « quartier [qui lui] est vital et joue un rôle très important dans [s]on écriture » en ce qu'il « reflète Haïti et sa composition sociale », « un quartier qui [lui] permet de rester en accord avec la réalité du pays, […] de mettre les choses en perspective, […] de rester constamment à jour[11]. »

Cette immersion et ce lien intrinsèque entre écriture et Haïti s'imposent alors comme définition première de l'écrivaine, qu'elle revendique clairement, comme dans cette auto-présentation : « Je suis une écrivaine qui écrit à partir d'Haïti et ici, je ne fais pas référence seulement au lieu géographique. Haïti est mon premier élan, ce qui me pousse vers l'écriture. » Ainsi se trouve évacuée ou résolue toute dimension problématique du choix de la langue d'écriture chez l'écrivaine haïtienne, comme du regard sur la notion d'écrivains francophones :

« Je me considère comme une écrivaine haïtienne, je n'attache pas une langue spécifique à cette appellation. J'écris dans les deux langues du pays, avec toutes les contradictions qu'elles traduisent. »

L'œuvre articule alors les deux langues, proposant un recueil de poésie en créole, deux autres en français, tandis que le premier poème de *Par la fissure de mes mots*, « Lettre à ma ville » mêle les deux. L'un des quatre textes pour enfants est en édition bilingue. Si les romans sont en français et comportent peu de termes créoles qui s'accompagnent généralement de notes de bas de page, c'est le souci d'inscrire une réalité dans l'imaginaire qui semble présider. Ainsi, dans *Rosalie l'Infâme*, se comptent plus d'une vingtaine d'occurrences du mot « barracon », terme français, dont l'écrivaine a souvent souligné l'absence dans les dictionnaires[12] : il s'agit alors de répondre, par la fiction, à la disparition d'une réalité historique dans la mémoire collective par la réactivation d'un mot. Aussi, en dehors de toute

---

[11] *Ibidem*.

[12] « L'infamie revisitée par Évelyne Trouillot », *Africultures*, n°58, janv-mars 2004, p. 54 : « Au cours de mes recherches, j'ai pénétré dans l'univers avilissant des barracons, ces camps où l'on parquait les esclaves en attendant de les embarquer sur les négriers. Curieusement, il me fut assez difficile de trouver le mot " barracon " dans le Grand Larousse et dans plusieurs encyclopédies où je l'ai en vain cherché. Finalement, je l'ai découvert dans *Trésors des mots exotiques*, dans la collection " Le français retrouvé " des Éditions Belin, avec la définition suivante : " De l'espagnol barracon, mot de la Haute-Volta (l9e siècle), captiverie, c'est-à-dire grande case où on mettait les Noirs captifs ; aujourd'hui entrepôt de marchandises, hangar ". L'on ne saurait être plus laconique. L'occultation de ce mot des lexiques symbolise pour moi le silence qui entoure l'esclavage. Des tragédies tant de fois contées et entretenues dans la mémoire pour arriver à celles que l'histoire revêt de banalité ou d'indifférence, le traitement des informations ne saurait être qualifié d'innocent. À travers les siècles et les sociétés, il traduit généralement rapports de force, choix idéologiques, croyances et préjugés. »

considération stratégique, pour Evelyne Trouillot, c'est « la langue [qui] choisit le texte. Évidemment, c'est l'auteur qui choisit en fin de compte mais le texte vient pour moi dans la langue qui convient le mieux » tandis que la présence des deux langues reflète la complexité haïtienne.

Un ancrage dans la réalité haïtienne qui se retrouve aussi dans le parcours éditorial. Il suffit en effet d'observer la bibliographie de l'auteur pour constater la part importante des publications nationales, qu'il s'agisse des Presses Nationales d'Haïti (*L'œil Totem,* 2006 ; *Plidetwal,* 2005 ; *Rosalie l'Infâme*, 2007), de L'imprimeur II à Port au Prince (*Le mirador aux étoiles,* 2007), des Éditions de l'Ile (Islande, suivi de la mer, entre lait et sang, 1998), des Éditions mémoires (*Ma maison en dentelle de bois,* 1999), d'Haïti : Imprimerie Caraïbe (*Parlez-moi d'amour*, 2002), d'Éditions Haïti Solidarité Internationale (*L'oiseau mirage,* 1997) ou encore de l'Atelier Jeudi Soir (*La Fille à la guitare/Yon fi, yon gita, yon wa,* édition bilingue, 2012). Si pour certains textes, « c'est sans doute parce que chercher des éditeurs étrangers devenait trop éreintant et frustrant » – propos qui laisse entrevoir les difficultés éditoriales rencontrées –, le recours aux voies nationales d'édition relève aussi, pour Evelyne Trouillot, de choix plus profonds. Ainsi de *L'œil-totem* : « J'ai tenu à le publier en Haïti. Il m'aurait paru un peu paradoxal que ce livre soit édité en dehors d'Haïti parce qu'il raconte l'histoire d'une femme artiste, octogénaire obstinée et excentrique, qui ne veut quitter ni son quartier ni le pays. »

De même, la réédition aux Presses Nationales d'Haïti, en 2007, de *Rosalie l'Infâme*, roman d'abord publié en 2003 aux éditions Dapper, répond à une volonté de l'auteure, pour un texte qui touche aux fondements de la nation haïtienne.

Ce souci d'un ancrage national s'accompagne d'une implication de l'écrivaine dans le développement de réseaux culturels et éditoriaux en Haïti. Au lendemain du séisme de 2004, elle a ainsi fondé le centre culturel Anne-Marie Morisset, du nom de sa mère, et en collaboration avec son frère, Lyonel Trouillot : offrant un kiosque où sont programmées des conférence mais aussi une bibliothèque, une salle d'informatique et un lieu où se déroulent des récitations de poésies comme des ateliers d'écriture, le but est de participer à l'enrichissement et au dynamisme culturels de la société haïtienne ; une entreprise familiale mue par la conviction que la littérature est ouverture. Dans la même perspective, l'écrivaine dirige, toujours en collaboration avec son frère, Pré-texte, un bureau de production de textes et de traductions (créole-français-anglais).

Ainsi s'éclaire l'itinéraire littéraire – le processus d'écriture comme le parcours éditorial

– articulé à une conception particulière de l'écriture littéraire : « Écrire en Haïti c'est dire non à la laideur, non à la médiocrité et non à la paresse pour un peu plus de bonheur au bout du chemin[13]. »

Confrontée au problème de la diffusion et de la réception à un double niveau – lectorat haïtien / réseau éditorial haïtien et français –, chez Evelyne Trouillot, l'écriture a été et reste première, en lien avec une conscience des enjeux et de sa portée. Cette prééminence de l'acte d'écrire rejaillit alors sur la représentation et les choix de l'écrivaine : simplicité, discrétion et accessibilité la caractérisent, peu médiatique ou peu médiatisée mais toujours disposée à éclairer sa démarche et son pays. Ainsi, en février 2010, un mois seulement après le séisme, participait-elle au 3e Festival International du Livre à Port au Prince, réfutant avec d'autres, le questionnement du bien fondé d'un tel événement dans un pays en proie à l'urgence sociale et économique. Dans une interview accordée au *New York Times*, elle exprimait l'autre urgence, celle de la vie, que la littérature peut aider à capter :

« Comme la plupart des gens ici, je ne regarde pas les informations. Nous ne pouvons pas faire grand-chose et, de toute façon, il me paraît futile, voire absurde, d'être spectatrice de ma propre vie, surtout lorsque les images télévisées n'insistent que sur la misère de notre pays. Nous sommes nombreux à nous offusquer de la couverture médiatique du séisme. Une fois de plus, une catastrophe naturelle sert de vitrine à la pauvreté et est prétexte à exagérer les scènes de violence qui sont monnaie courante dans ce type de catastrophe. Non, je ne regarde pas les informations. Oui, je suis trop occupée à essayer de trouver un moyen d'entretenir la flamme de l'espoir, parce que la tâche qui nous attend est gigantesque. Et je suis occupée à recueillir les fragments de vie qui témoignent de l'immense courage et de l'extraordinaire résilience de notre peuple[14]. »

Le parcours éditorial – en dehors des frontières nationales – ne révèle alors pas de stratégie particulière, confirmant la primauté de l'écriture sur la reconnaissance institutionnelle : si son éclectisme peut en effet être lu comme le signe des difficultés à être publiée, il semble aussi répondre à une orientation particulière. Après L'Harmattan, pour le premier recueil de nouvelles, l'édition du premier roman aux éditions Dapper, en 2003, poursuit l'ancrage dans la sphère francophone et la collaboration avec des vecteurs de

[13] « Evelyne Trouillot by Edwidge Dandicat », *Bomb Magazine* 90, Winter 2004-2005, pp. 48-53.
[14] Trouillot Evelyne, « Témoignage. Peut-être un nouveau départ », *New York Times*, 28/01/2010.

diffusion engagés. En 2010, avec la publication de *La mémoire aux abois* chez Hoëbecke qui, notamment avec la collection « Étonnants Voyageurs » dirigée par Michel Le Bris, entend promouvoir une littérature qui redécouvre le monde, la construction d'une œuvre qui ouvre et interroge, comme nous le montrerons dans la suite de cet article, se prolonge. C'est encore dans une jeune maison d'édition, créée en 2003 par un quatuor de femmes (dont Maïssa Bey, écrivaine algérienne) qui se donne pour mission de diffuser la parole des femmes, de rapprocher les Méditerranéennes et de les ouvrir au monde, tout en désentravant la langue, que s'effectue la publication du dernier roman, en 2013 : *Absence sans frontière.* Le choix de cette maison d'éditions – Chèvre Feuille étoilée –, à Montpellier, participe ainsi de la construction d'une œuvre en dehors de l'enfermement académique, tandis que la parution du dernier recueil poétique, *Par la fissure de mes mots*, en 2014, aux éditions Bruno Doucey, qui s'inscrit dans la filiation de Seghers pour soutenir une poésie qui ouvre les horizons, atteste de la reconnaissance des qualités littéraires et humaines de cette écriture qui font écho, signale l'éditeur, à cette phrase de l'écrivaine : « Mwen sèmante lavi ka bèl. Un jour la vie aura goût terre mouillée et mangue mûre » :

« Ces mots d'Evelyne Trouillot, je les ai lus dix fois, vingt fois, cent fois, puisqu'ils figurent en signature des courriels qu'elle m'adresse. Et je ne m'en lasse pas. Est-ce la force des images qui retient mon attention ? La sensualité de la langue charnue à laquelle recourt la romancière de Port-au-Prince ? Le fait que son propos puisse débuter dans une langue, le créole, et s'achever dans une autre, le français ? La vision résolument positive d'une femme de conviction qui ose croire en un avenir meilleur ? Oui, c'est cela, tout à la fois[15]. »

Sur les Prix littéraires qui participent de la reconnaissance institutionnelle et d'une représentation de l'œuvre, la position d'Evelyne Trouillot conforte notre lecture de ses choix éditoriaux. Si elle reconnaît la satisfaction procurée par la réception d'une distinction littéraire parce que « le métier d'écrivain est une activité qui exige beaucoup de travail et est souvent source de frustrations, ce qui fait que toute manifestation d'appréciation, ou de reconnaissance de la part de lecteurs ou d'institutions littéraires est la bienvenue », elle affiche sa distance : « j'évite de me définir à partir des prix reçus. Les prix sont liés à toutes sortes de critères et leurs enjeux ne sont pas nécessairement ou exclusivement littéraires. »

Ils restent néanmoins intéressants à signaler pour cerner la réception tout en faisant apparaître une caractéristique de la production d'Evelyne Trouillot qui a, en effet, pour le

[15] Bruno Doucey, « Le mot de l'éditeur », in Trouillot Evelyne, *Par la fissure de mes mots*, Editions Bruno Doucey, collection « Embrasures », 2014, p. 7.

moment, été primée dans trois des genres que l'écrivaine investit : en 2004, son premier roman a reçu le Prix Soroptimist de la Romancière francophone (Grenoble) ; en 2005, sa première incursion au théâtre a également été récompensée, par le Prix Beaumarchais. En 2010, le prix Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde ont été attribués à *La mémoire aux abois* tandis qu'en 2012, le prix Canute A. Brodhurts for short fiction de la revue américaine *The Caribbean Writer* lui a été décerné pour ses nouvelles. En 2014, enfin, elle vient de recevoir une bourse d'aide à la création octroyée, depuis trois ans à un écrivain haïtien par la société du Rhum Barbancourt, pour *Le Rond point,* titre provisoire d'un roman inédit présenté en juin dernier à Port au Prince dans le cadre du Salon du livre, « Livre en Folie ». Ce passage en revue permet de faire quelques remarques qui aident à saisir le positionnement d'Evelyne Trouillot dans le champ littéraire, rappellent ou confortent l'inscription francophone et l'articulation à la réalité haïtienne, et soulignent une évolution, par une ouverture aux États-Unis. Si *Rosalie l'Infâme* a été traduit en italien en 2005, la traduction en anglais d'une partie de l'œuvre semble en effet désormais amorcée, ouvrant de nouvelles perspectives. En 2007 puis en 2011, des nouvelles y avaient déjà été publiées[16] ; cette année a été marquée par la parution américaine de *Rosalie l'infâme,* sous le titre *The Infamous Rosalie*, celle de *La mémoire aux abois* est prévue pour 2015. Un regard sur la réception universitaire atteste d'ailleurs d'une part importante de la critique américaine : sur les dix articles référencés sur le site île en île, sept sont significativement tirés de revues américaines. L'écriture étant première, chez Evelyne Trouillot, parce qu' « on écrit, on ne pense pas à la publication. Pas *d'abord* à la publication[17] », ces traductions n'affecteront pas son écriture. Ainsi explique-t-elle : « je n'écris pas pour être traduite et je n'y pense certainement pas quand j'écris. Par contre, j'ai développé de bons rapports avec les traducteurs que j'ai eus jusqu`à présent. Je suis sortie enrichie de ces échanges, dans mon rapport avec la langue et les langues, ce qui est à la base du travail de l'écrivain. » Outre l'ouverture et l'enrichissement de l'œuvre initiées par cette nouvelle orientation éditoriale de l'œuvre, elle témoigne aussi de l'impact d'une écriture : toutes les préfaces ou introductions des éditions anglophones sont signées d'Edwidge Dandicat, la cadette haïtienne installée aux États-Unis et se singularisant par une

[16] « The Chareron Inheritance » (« L'héritage des Chareron », extrait de *Parlez-moi d'amour...*). Trans. Ariel Goldberger. Introduced by Edwidge Danticat. *Words Without Borders; The World Through the Eyes of Writers*. Anchor Books, 2007, pp. 311-322.
« Which One? ». David Ball, trad. *Haiti Noir*, Edwidge Danticat, éd., New York, Akashic, 2011, pp. 71-87.
[17] Kénol Chantal, « Evelyne Trouillot : jusqu'au fond des choses », *op. cit*., p. 272.

écriture littéraire en anglais[18]. Le dernier paragraphe de la présentation de *The Infamous Rosalie* est en cela significatif : « Je me réjouis de cette traduction du roman si puissant d'Evelyne Trouillot. Désormais elle entraîne à sa suite tout un nouveau groupe de lecteurs dans la fissure grandissante du silence qui entoure ces voix de moins en moins anonymes des ultimes vainqueurs de l'esclavage[19] .»

Contours et visées d'une écriture : pour une esthétique du « mirador aux étoiles[20] »

C'est à l'orientation thématique et aux caractéristiques de cette écriture que la deuxième partie de cette contribution est ainsi consacrée, à la lumière de la posture de l'écrivaine esquissée précédemment, et dans la perspective d'en cerner les articulations. Comme le laisse entrevoir Edwidge Dandicat, l'imprégnation de l'écriture dans la réalité haïtienne et l'importance accordée à l'acte d'écriture se traduit chez Evelyne Trouillot par une écriture qui interroge et bouleverse la société haïtienne et les représentations.

Au centre de l'écriture : Haïti. L'imprégnation haïtienne de l'écrivaine et la matrice de l'écriture font naturellement d'Haïti la thématique centrale de l'œuvre – que ce soit dans les nouvelles, les romans, le théâtre ou la poésie. Le traitement particulier qu'en propose Evelyne Trouillot s'élabore dès le premier recueil : *La chambre interdite*. S'il est possible d'y lire un écho à l'ouvrage de Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, c'est la prise en charge du quotidien haïtien qui en est la matière principale. L'allusion intertextuelle prend d'abord tout son sens dans le cadre d'une première publication par une Haïtienne qui a par la suite consacré plusieurs articles à la situation des femmes en Haïti[21] et qui a pu affirmer qu'être femme est « une composante de [son] être », refusant d'avoir peur du mot « féministe, parce que ceux qui pensent (femmes et hommes) et veulent des changements dans l'intérêt de tous ont une

---

[18] Edwidge Danticat est née à Port-au-Prince (Haïti) le 19 janvier 1969. Quand elle a deux ans, son père émigre à New York ; deux ans après, sa femme le rejoint. Danticat et un frère restent en Haïti chez un oncle et sa femme. À 12 ans, elle rejoint ses parents à Brooklyn et s'installe dans une nouvelle langue et un nouveau pays. Dans toute son œuvre, son regard sur l'histoire et sur l'actualité n'autorise ni le sensationnalisme, ni la pitié, examinant en particulier la réalité du peuple haïtien avec une prose limpide et enchanteresse. Écrivant en anglais et vivant entre quatre langues (le kreyol, l'anglais, le français et l'espagnol), Edwidge Danticat est la première des écrivains figurant dans la base de données d'Île en île dont l'œuvre n'est pas écrite en langue française. (Informations tirées du site « île en île », http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/danticat.html).

[19] Notre traduction. Edwidge Dandicat, « Foreword », in Trouillot Evelyne, *The Infamous Rosalie*, translated by M. A. Salvodon, University of Nebraska ed., 2013, p. IX.

[20] Formule empruntée au titre du roman d'Evelyne Trouillot paru en 2007 qui nous semble caractériser son écriture.

[21] *Cf.* « Les relations hommes-femmes dans les romans haïtiens du 20e siècle et au-delà » (avec Nadève Ménard) et « Rôle de la mère dans la transmission des valeurs et la construction de la masculinité » in Sophie de Caen (coord.), *Conjuguer les genres pour lutter ensemble contre les violences faites aux femmes*, Fonds pour la réalisation des OMD, Programme des Nations Unies pour le développement, juin 2013, pp. 10-19 et pp. 50-59.

responsabilité par rapport aux traitements que la société fait aux femmes », affirmant enfin « qu'il ne faut pas avoir peur des mots et des responsabilités qui viennent avec[22]. » Mais dans la nouvelle qui porte le même titre que le recueil, « La chambre interdite » renvoie aussi au mystère qui entoure un coin masqué de la grand-mère de la narratrice, suscitant curiosité et imagination : articulé à la peur liée aux croyances vaudou lorsqu'elles sont mal comprises, la nouvelle pose surtout la question du regard sur les choses. Le véritable centre de l'écriture d'Evelyne Trouillot est alors peut-être celui-là, celui du regard, du questionnement des réalités et des représentations inextricablement liés à la notion de responsabilité de l'écrivain.

Si les enjeux de la société haïtienne – difficultés économiques, exil, dictature, situation des enfants – constituent alors des thématiques privilégiées, elle se confronte à des tabous de la société haïtienne pour la bousculer et la faire évoluer. C'est pourquoi « le mirador aux étoiles » apparaît comme une expression propre à définir cette esthétique : le terme « étoiles » est récurrent dans toute l'œuvre, signe de l'ouverture, de l'espoir et de l'avancée possibles, dont la littérature est un des vecteurs. Ainsi à propos de la situation de la femme en Haïti, dans son travail sur les romans contemporains haïtiens, a-t-elle affirmé que « dans un pays en proie à la misère, la littérature offre des perspectives intéressantes et des éclairages nouveaux sur l'univers social haïtien. » De même, elle est l'auteure, en 2002, d'un rapport sur la condition des enfants en Haïti : *Restituer l'enfance : Enfance et État de droit en Haïti*[23] et prépare un roman sur cette question pour « parler de la traite, dans un contexte totalement différent de celui de *Rosalie l'infâme* et en le liant a un phénomène très actuel partout dans le monde et en Haïti : l'adoption ». Dès le premier roman qui a marqué, par l'obtention de son premier prix, une première étape de sa reconnaissance littéraire, elle s'est confrontée à un sujet mis en sourdine par la société haïtienne, bousculant le mythe national : en 2003, à la veille des célébrations de l'indépendance, elle a en effet été la première Haïtienne à investir l'Histoire de l'esclavage en dehors de la représentation valorisée et valorisante de la révolution. L'enjeu était clairement affirmé : faisant « acte de mémoire », l'écrivaine expliquait en effet l'association du processus d'héroïsation des grandes figures de l'Indépendance – au fondement de l'imaginaire haïtien – à une récupération politique ayant servi à asseoir les régimes dictatoriaux successifs en justifiant un pouvoir personnel par le culte du héros. Pour ne pas « continuer à reproduire les mêmes erreurs », elle a ainsi souligné la nécessité d'une réappropriation de l'Histoire par le peuple sinon « on attendra toujours un héros libérateur, au

---

[22] Kénol Chantal, « Evelyne Trouillot : jusqu'au fond des choses », *op. cit.*, p. 271.
[23] *Restituer l'enfance : Enfance et Etat de droit en Haïti*[23], Port-au-Prince, Edition Haïti Solidarité Internationale, 2002.

lieu de voir qu'il faut toute une masse de gens pour qu'émerge et réussisse un mouvement de libération. » Si le roman a été bien reçu en Haïti et est un peu mieux connu par le grand lectorat depuis l'édition haïtienne, *La mémoire aux abois*, en revanche, a rencontré des remises en cause : dans ce roman, en effet, Evelyne Trouillot investit l'Histoire de la dictature duvaliériste en faisant dialoguer deux mémoires : celle d'une victime et celle de la femme du dictateur dans le cadre fictif de la fin de vie de la seconde dans un hôpital parisien, soignée par la première. Cette approche qui échappe à la dénonciation ou à l'incrimination et aborde la figure dictatoriale du côté de l'Humain lui a en effet valu des reproches virulents auxquels elle oppose la portée de la fiction : « C'est simplement le refus de la facilité. C'est tellement facile de juger, de diaboliser. Il y a l'horreur de la dictature, c'est évident. Mais il y a aussi un personnage qui est humain, avec sa laideur et sa force. Je ne peux, je ne veux pas non plus présenter des personnages linéaires. C'est dur parfois pour un écrivain de dépasser les stéréotypes et aller au fonds des choses. »

De la même manière qu'écrire l'histoire de Lisette, esclave domestique, à la première personne du singulier a été un défi pour l'écrivaine, épreuve nécessaire pour saisir le personnage dans son humanité, car au-delà des réalités haïtiennes, l'écriture d'Evelyne Trouillot se caractérise par cette tentative de saisir l'Humain dans sa complexité et dans ses contradictions, que les situations des Haïtiens lui permettent d'explorer avec une acuité particulière en ce qu'ils sont poussés à leurs limites. Aussi, si l'Histoire est au centre de l'écriture, elle est traitée dans la perspective du quotidien et non de la reconstitution historique. Elle est également toujours liée à la mémoire car la fiction se donne comme compensation de l'Histoire, comme prise de conscience des enjeux du présent et comme renouvellement des représentations.

Dans cette recherche, le positionnement de l'écrivaine est alors dicté par la tentative de saisir l'humain au-delà de soi. Si elle « croit écrire avec ses tripes avant de penser à un engagement quelconque, parce que ça vient de ce qui me fait mal, de ce qui m'interroge, de ce qui me fait sourire, de ce qui me fait plaisir », l'effacement du moi de l'écrivain dans le texte s'impose comme une nécessité. Seule la poésie se traduit par une voie d'expression plus personnelle, elle est alors aussi la plus douloureuse : « Dans mon dernier recueil de poésie *Par la fissure des mots*, qui vient de paraitre en février de cette année, j'ai voulu exprimer ma peine suite à des deuils qui ont frappé le pays, le décès de mon frère aîné, mais par-dessus tout il y avait cet immense bonheur d'être en vie, et ce besoin de partager l'idéal à poursuivre, d'une vie meilleure pour tous. Pour l'instant, je ne considère les éléments autobiographiques

que comme des tremplins pour arriver à des expériences plus vastes et plus générales. »

En revanche, « je pense que de se raconter, de se raconter tout le temps finalement, c'est lassant. Moi, je préfère observer autour de moi ce qui se passe, et en même temps, il y a toujours du moi dans ce que j'écris, bien entendu. Je ne vais pas dire qu'il n'y a pas du moi, parce que j'ai fait un choix. Mais j'essaie de donner la parole à d'autres que moi dans la fiction et dans le théâtre[24]. » Il n'y a donc pas, chez Evelyne Trouillot, de mise en scène de soi – figure de l'écrivain – dans ses romans, procédé récurrent chez nombre d'écrivains contemporains, mais tentative de pénétrer des situations humaines qui peuvent lui être étrangères.

Toujours première, c'est alors l'écriture qui dicte le choix des personnages. Ainsi, les personnages féminins occupent-ils une part importante de son univers romanesque. « Cependant, mon dernier roman *Absences sans frontières* a comme un des personnages principaux, (pour moi, il est le principal), un homme, un père qui vit une situation douloureuse et intenable. Beaucoup de lecteurs m'ont dit avoir pu s'identifier à la douleur de cet homme et à la tendresse qu'il a pour sa fille. C'est pour moi une grande source de satisfaction. Ma pièce *Le bleu de l'île* a également comme personnage principal un jeune homme, acculé à laisser son pays et sa famille. Pour ces thèmes, il m'a semblé que des personnages masculins étaient les plus appropriées. C'est peut-être la situation qui détermine le choix des personnages. »

De même, c'est l'écriture qui dicte le choix du genre au-delà de toute construction d'une « œuvre[25] » : à regarder la bibliographie de l'auteure, on pourrait en effet y voir une progression d'un genre court – la nouvelle – à un genre long – le roman – avant la confrontation au théâtre, signe d'une évolution générique liée à la structuration et à la recherche d'une construction. Ce qui évacue la réalité de la chronologie de l'écriture : « J'écris encore et encore des nouvelles, je suis justement en train de préparer un nouveau recueil car c'est un genre qui me plaît beaucoup. Je considère le passage d'un genre à un autre comme les manifestations d'une dynamique interne, une quête du genre le mieux approprié pour le thème, l'idée, l'émotion. Je ne trouve aucune progression chronologique affirmée dans

---

[24] Trouillot Evelyne, « Cinq questions pour île en île », transcription de Coutechève Lavoie Aupont, http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/media/5questions_trouillot-evelyne.html

[25] *Ibidem* : « Mon « œuvre » ? Je ne vais pas utiliser ce mot. Je préfère dire « mes textes ». Mes textes sont variés, mais je crois qu'il y a quand même des points communs : il y a la famille qu'on va trouver dans tous mes textes, que ce soit la fiction ou le théâtre. La famille joue un rôle très fort. Il y a aussi l'histoire, les références à l'histoire. Il y a peut-être ce que j'essaie de faire : c'est la recherche de l'humain dans des circonstances les plus difficiles, les plus douloureux. Il y a ce côté humain. Il y a l'humanité qui sort. »

mes choix de genre : parfois c'est une simple question de circonstances. *Le bleu de l'île*, par exemple, est venu à partir d'un concours de ETC Caraïbes auquel j'ai voulu participer par défi ; et aussi parce que ce texte que j'avais en moi j'ai tout de suite compris que le théâtre était la meilleure manière de le rendre. Depuis, j'ai écrit une autre pièce et j'ai des situations qui me viennent en tête dans ce genre. Le théâtre me permet justement d'aller de plus en plus loin dans la quête d'univers différents des miens. Je touche à des réalités encore plus éloignées de la mienne, c'est là que je sens aussi la capacité de toucher autrement. »

Biographie de quatrième de couverture minimaliste et inchangée depuis la première publication, effacement du moi de l'écrivain au niveau textuel dans la recherche d'une saisie de situations d'humanité par une écriture « qui vient des tripes » et dont la matrice haïtienne est chaque fois renouvelée, si le parcours d'Evelyne Trouillot et le développement d'une œuvre qui traverse les genres avec le même souci de l'écriture et du mot juste ne s'accompagne pas de la construction d'une représentation, d'une image travaillée de l'écrivaine, l'écrivaine haïtienne trace sa voie dans le champ littéraire. Confrontée aux difficultés de publication et de diffusion, l'ouverture au champ anglophone constitue à la fois une ouverture de nouvelles perspectives et le signe de la force d'une œuvre qui ne cesse d'interroger et de bousculer les représentations et la société haïtienne, « pour un peu plus de bonheur au bout du chemin. »

Alice Rivaz (1901-1998) : une écriture de la modernité, de l'affirmation du féminin au baroque

Corinne BLANCHAUD

Femmes écrivains et émancipation dans les années 30

Comme le rappelle Daniel Maggetti, des femmes écrivains se sont imposées en Suisse romande dès le milieu du XIXème siècle mais l'autorité littéraire des femmes, c'est-à-dire leur pleine reconnaissance en tant qu'auteurs selon des critères uniquement esthétiques – de façon identique à celle de leurs confrères masculins – ne s'affirme qu'à partir des années 30 du XXème siècle[1]. En effet, la décennie de mutations sociales qui a précédé la seconde guerre mondiale met en retrait une différenciation sexuée des auteurs et permet une reconnaissance réelle des écrits des femmes hors de certains domaines considérés comme mineurs, comme la littérature de jeunesse ou la littérature populaire. L'héritage des aînées et le contexte socio-historique contribuent à de nouvelles postures littéraires. Les femmes nées au début du siècle prennent alors la plume dans la continuité de leurs sœurs aînées en littérature qui ont fait de leurs écrits un outil de sensibilisation collective aux problèmes sociaux, sensibilisation entérinée à l'époque par la création d'instances politiques et sociales dirigées par des femmes – tels la Fédération suisse des ouvrières fondée en 1890, dotée d'un organe de presse spécifique, « L'exploitée », à partir de 1907, et un Secrétariat féminin permanent, fondé en 1905 par l'Union syndicale – ; mais aussi par réaction à ces aînées dont les « livres complètent, corrigent, amplifient [les] pratiques caritatives personnelles » autorisées aux femmes sans remettre radicalement en question, malgré ces nouvelles instances, les fondements du patriarcat omniprésent, comme s'en étonne Doris Jakubec dans son introduction à l'anthologie de productions féminines des années 80-90 qu'elle a réunies[2]. De fait, le mouvement des femmes progressivement organisé au cours du XIXème siècle autour des « travaux d'aiguille », qui constituaient un espace de travail spécifiquement féminin, a trouvé une représentation en 1885 lors de la fondation de la première association suisse des

[1] Cf. Daniel Maggetti, « Alice Rivaz dans la littérature féminine romande des années 1930-1940 », in Fornerod, Françoise et Jakubec, Doris, *Autour d'Alice Rivaz* (éd.), Actes du colloque 8-9 juin 2001, Université de Lausanne, Revue de la Faculté des Lettres, Études de lettres, Lausanne 2002, pp. 7-21.

[2] Jakubec, Doris (dir.) & Maggetti, Daniel (coll.), *Femmes écrivains suisses de langue française. Solitude surpeuplée* [1990], Lausanne, Éditions d'en bas, 1997 (2ème édition), p. 8-9.

femmes et, avant elle, de l'Association internationale des femmes en 1868 à Genève. Quoi qu'il en soit du statut et de la posture adoptée par les femmes écrivant au tournant du siècle, il n'empêche que leurs cadettes, partiellement leurs épigones, ont bel et bien hérité de ce mouvement qui leur a permis, plusieurs décennies plus tard, d'affirmer ouvertement une position autonome par rapport au système masculin.

Ces cadettes en écriture, désormais, « s'assignent un nouveau territoire, dans lequel les questions liées à leur condition sont prioritaires[3] ». Prioritaires, elles le sont non seulement thématiquement mais, de manière plus vaste encore, elles déterminent aussi chez certaines la perspective même selon laquelle est appréhendé le monde :

> « Les romancières nées dans les années 1900, tout aussi ouvertes aux problèmes politiques et sociaux que leurs devancières, ont choisi cependant d'écrire pour exprimer leur propre point de vue sur le monde, leur propre manière d'être au monde ; elles ont pris la littérature comme un moyen d'expression de soi et ont osé, probablement à leur insu, être elles-mêmes[4]. »

C'est donc un « territoire » littéraire, sinon féministe, du moins de femmes qui émerge dans cette décennie d'avant-guerre où le contexte culturel se libéralise sous la pression des transformations sociales et politiques se succédant de façon accélérée avec l'essor de la mécanisation et son corrélat, le durcissement des idéologies.

Les mutations politiques marquées par l'opposition violente des fronts de droite et de gauche dès le début de la décennie conduisent à une unité recherchée au plan symbolique avec deux implications nationales majeures : la Paix du travail en 1937 et l'Exposition nationale de Zürich en 1939 regroupant les consciences autour de la tradition suisse en pleine crise européenne. La « paix du travail » profite peu aux femmes. Comme partout en Europe, l'on est encore profondément attaché à la traditionnelle perception de la femme qui, si elle n'est pas cantonnée aux tâches ménagères, doit superposer deux vies[5], tout en étant soumise, de surcroît, aux inégalités salariales[6].

Il semble donc que l'émancipation morale dont témoignent les productions littéraires des femmes ne soit en aucun cas supportée par un confort accru des conditions de vie, qu'elle ne doive pas grand-chose, finalement, aux bouleversements politiques et sociaux vécus par

---

[3] D. Maggetti, art.cit., p. 9.
[4] D. Jakubec, *op. cit*., p. 13-14.
[5] Dans l'industrie horlogère, par exemple, le modèle de la femme au foyer prévaut uniquement pour les cadres ; et il s'instaure un parfait modèle d'ouvrière dont la vie est également partagée par le travail en usine et les tâches ménagères.
[6] Cf. à ce propos : Schoeni, Céline & Natchkova, Nora & Schick, Manon & Christe, Sabine, *Au foyer de l'inégalité. La division du travail en Suisse pendant la crise des années 30 et la Deuxième Guerre mondiale*, Lausanne, Antipodes, 2005, 356 p.

une Suisse ébranlée comme le reste de l'Europe par la crise de 1929[7] ; aussi demeure-t-elle encore le lot de quelques-unes qui ont su, par leurs choix d'existence et leurs productions littéraires ou artistiques, saisir l'opportunité d'un changement de société qui ne les concernait que marginalement.

Entre féminisme et féminité

Ainsi en est-il d'Alice Golay (1901-1998) qui prend pour nom de plume « Alice Rivaz » dès la parution de son premier roman en 1940, *Nuages dans la main*[8]. L'opportunité de cette première publication lui est offerte par une maison d'édition où souffle un esprit nouveau, La Guilde du Livre[9]. Dès ce premier roman, salué deux ans après sa publication par le prix Schiller[10] (distinction officialisant d'emblée le statut d'écrivain national de langue française d'Alice Rivaz), se nouent l'actualité – qui deviendra Histoire – et le destin personnel. Sur fond de guerre d'Espagne se produisent des rencontres amoureuses, des confrontations et des choix dont les femmes sont souvent les victimes. Les mêmes thèmes feront l'objet des romans qui le suivront. Car Alice Rivaz décline dans son œuvre de fiction des fragments de sa propre existence : jeune professeur de piano célibataire, elle va inspirer le personnage de Christiane Auberson dans *Nuages dans la main* ; employée au Bureau International du Travail à partir de 1925, elle reproduira ce milieu dans son deuxième roman *Comme le sable* (1946) dénonçant la piteuse condition morale des femmes dans le monde du travail, fussent-elles de brillantes

---

[7] Du reste, la reconnaissance institutionnelle de la femme en Suisse sera encore plus tardive qu'en France : refusé en 1959, le droit de vote n'est accordé aux femmes qu'en 1971. Dans l'Allemagne voisine de ces deux pays pourtant, il fut accordé dès 1919.

[8] Publication qui a été recommandée à l'époque par Charles-Ferdinand Ramuz, lui-même considéré depuis les années trente comme un grand écrivain national.

[9] Fondée en 1936 par Albert Mermoud et comptant parmi les membres de son comité de lecture Charles-Ferdinand Ramuz et Gustave Roud, cette maison promeut les jeunes écritures. Organisant des concours et des rencontres, La Guilde du Livre constitue un centre intellectuel d'échanges et de débats, et entend diffuser le livre francophone à bas prix. Le pari sera tenu bien au-delà même des frontières de la Suisse et les femmes trouveront là un levier de reconnaissance littéraire.

[10] Ce prix, créé en 1905, est le prix littéraire suisse le plus ancien. Prix national, il couronnait les œuvres majeures des quatre régions linguistiques de la Suisse. Il comportait plusieurs prix hiérarchisés ainsi : le Grand Prix Schiller, attribué notamment à Charles-Ferdinand Ramuz en 1936 pour l'ensemble de son œuvre ; le Prix Schiller attribué à des œuvres singulières – ce prix qu'ont obtenu conjointement Alice Rivaz pour *Nuages dans la main* et le poète suisse d'origine italienne Pericle Patocchi pour son recueil *Colombes délivrées* en 1942 - ; enfin le Prix Découverte ayant pour but de promouvoir des œuvres encore peu visibles. Ces Prix Schiller ont été remplacés depuis 2012 par le Prix Fédéral de Littérature. La Fondation Schiller pour sa part, dont proviennent les prix du même nom, et qui a œuvré, depuis sa création en 1905, à encourager et promouvoir la création littéraire suisse aux plans national et international, a centré depuis 2013 ses activités autour de l'attribution du Prix Terra Nova pour les auteurs et les traducteurs. L'existence de ces prix témoigne du souci d'égalité linguistique et culturelle entre les différents cantons suisses. Même si la prédominance de la langue allemande est parfois amèrement constatée par les francophones – prédominance s'expliquant notamment par le fait économique –, ce souci d'égalité existe réellement au plan institutionnel.

intellectuelles comme son héroïne Hélène Blum et au contact d'hommes de même envergure. Un an plus tard, elle publie un troisième roman, *La Paix des ruches* (1947), centré sur la vie de couple et dans lequel va naître une question qui sera récurrente dans ses œuvres postérieures : l'alliance, dans la vie d'une femme, des devoirs quotidiens et de l'écriture est-elle possible ? Dès ce début, dans les années 40, apparaît donc un projet littéraire qui dépasse la seule écriture féministe : la tentative de montrer des destins en évolution, ceux d'individus pris dans les tourmentes de l'Histoire et de leurs relations personnelles, deux réalités très présentes pour cette génération qui affronte en même temps les remous de la politique et les bouleversements profonds de la société. Cette situation de crise influe directement sur la vie littéraire d'Alice Rivaz. La guerre, l'avait transformée en chômeuse temporelle, et de ce fait constitué une parenthèse favorable à l'écriture. Sous la contrainte des événements extérieurs cependant, la reprise de son travail au BIT en 1946 et la charge de sa mère, veuve et très âgée, elle devra mettre un frein à l'écriture et ne poursuit son œuvre qu'au moment de sa retraite.

Vingt ans après ses premiers romans, elle en publie un quatrième, *Le Creux de la vague* (1967), suite à *Comme le sable.* Le nouvel élan de l'œuvre fictionnel continue à accompagner le mouvement d'émancipation des femmes dans la perspective littéraire. Mais si l'on pose à l'œuvre entier la question que posera aux écritures de ces aînées la génération suivante, Anne-Lise Grobéty, Monique Laederach et Amélie Plume, dans un ouvrage collectif paru en 1983 sous le titre *Écriture féminine ou féministe*[11] *?*, l'on constate, que, si les écrits théoriques d'Alice Rivaz[12] impliquent une dimension explicitement féministe, la part fictionnelle de l'œuvre témoigne davantage d'un engagement littéraire singulier que d'idées acquises, préjugés à l'écriture, comme le rappelle Hélène Barthelmes dans un article récent : « Féministe avant l'heure, Alice Rivaz a très tôt l'intuition d'une« langue au féminin[13] ». Il semble en effet qu'elle ait eu pour objectif d'affirmer la présence des femmes dans la vie publique davantage par l'expression d'une féminité en action au moyen de thèmes et d'un style que d'un discours idéologique et une posture conforme. Entrée dans l'écriture dans les années 30, avant Cixous mais aussi avec elle, elle invente un langage qui permette de sortir

---

[11] Aux éditions Zoé à Genève.

[12] Outre les romans, Alice Rivaz a écrit des articles parallèlement à son activité au BIT, et des essais dès les années soixante. Elle a publié notamment en décembre 1945 dans la revue humaniste et anti-fasciste *Suisse contemporaine* (1941-1949) un premier court essai intitulé « Un peuple immense et neuf » qui désigne l'espoir placé dans une relève féminine en littérature, et un deuxième, « Écriture féminine et écriture masculine »dans *Écriture* n°15, 1980, p. 96-102. La revue littéraire *Écriture* (1964-2005) entendait rapprocher des écrivains dispersés quelle que soit leur origine et leur donner une certaine visibilité ainsi que faire exister la création littéraire suisse romande aux plans national et international.

[13]Hélène Barthelmes, « La textualisation des langues et l'écriture féminine. L'exemple de *Jette ton pain* (1979) d'Alice Rivaz » Les Cahiers du GRELCEF, *La Textualisation des langues dans les écritures francophones*. Mai 2011, p. 329-347, p. 330. [http://www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef_02_text15_barthelmes.pdf]

des représentations fabriquées par la langue, « troubl[ant] les normes et les conventions littéraires pour s'approprier le texte[14] », travail souterrain d'affirmation de soi et, à travers elle, des problématiques propres au femmes.

Une écriture solitaire et clandestine

Il est un thème particulièrement représentatif de la position entre féminité et féminisme, articulé du reste à la thématique du temps, obsessionnelle chez Rivaz, celui de ce que l'on pourrait nommer l'« écriture clandestine ».

La figure littéraire féminine marquant les écrits des femmes suisses depuis les années 30 est Virginia Woolf. Comme le rappelle Doris Jakubec à propos de ces auteurs[15], pour écrire, il faut « une chambre à soi[16] », il faut pouvoir s'isoler du quotidien, s'en abstraire, et jusqu'à s'en cacher. Alice Rivaz, impressionnée par la clandestinité de Catherine Colomb[17], de 9 ans son aînée, clandestinité voulue et ressentie comme un silencieux défi à l'égard de son entourage, a développé ce thème dans *La Paix des ruches*. L'époux, à la présence envahissante, découvre sa femme en train d'écrire son journal, et en interrompt brutalement le cours par ses moqueries : « Je me doutais bien que je ne pourrais plus écrire dans ce cahier lorsque mon mari serait de nouveau à la maison. Je n'ai jamais pu tenir un journal intime quand il était là[18]. » [PR 81]. Cela a pour conséquence de dérober le cahier intime pour de longs mois, « mois de malaises, de lancinantes rancunes[19] »[PR 83]. La parole est suspendue comme l'écrit et l'épouse s'enferme dans un silence stérile : « Comme toujours j'accumulais jour après jour reproches et griefs que je laissais informulés, ou imparfaitement exprimés par des ébauches de phrases jamais achevées. » [PR 83]. Ce n'est que dans la solitude que les mots retrouvent une adéquation aux choses, et le journal (le roman) peut avoir lieu nécessairement, comme un fragment de vie:

> « Me voici seule dans mon ménage pour plusieurs semaines. Aurais-je le front de l'avouer ? C'est ce que j'apprécie le plus dans ce nouvel emploi de Philippe qui l'oblige à s'absenter de la maison durant plusieurs semaines de suite. Depuis si longtemps je me réjouissais d'être seule. Seule, afin justement de ne pas l'être. Comme l'homme aux oiseaux que je vois souvent dans un des parcs de

---

[14] Ibid., p. 341.
[15] Dans l'introduction à *Solitude surpeuplée*, *op. cit.*
[16] Dans le célèbre essai qui porte ce titre, publié en 1929, Virginia Woolf dénonce la difficulté pour les femmes de bénéficier des conditions nécessaires à l'écriture, notamment d'une chambre à soi.
[17] Qu'elle mentionne dans son essai intitulé *Ce nom qui n'est pas le mien*, Vevey, Bertil Galland, 1980, 220 p., p. 151.
[18] Les références à cet ouvrage se présentent désormais comme suit : [PR + n° de page]. La pagination est celle de la réédition : *La Paix des ruches* [1947], Lausanne, L'Âge d'homme, 1984, 228 p.
[19] Le roman s'ouvre brutalement sur une déclaration sans détour du protagoniste féminin : « Je crois que je n'aime plus mon mari. » [PR 23].

> la ville, le bras immobile, tendu, entouré de mésanges qui sautillent autour de lui. […] Bientôt c'est un va-et-vient ininterrompu entre cette main ouverte et les arbres des alentours, comme si des fils invisibles avaient été tendus entre ces arbres, cet homme et les mésanges. Mais il suffit que quelqu'un s'approche pour faire casser les fils, pour que ce qui aimantait n'aimante plus, pour que les oiseaux ne viennent plus.
> Il en est ainsi de nous et de certaines présences. Quand nous sommes seuls, tout ce que nous ne savions plus apprivoiser, nous le pouvons à nouveau. Du moins en est-il ainsi de moi. Des pouvoirs me sont rendus quand je suis seule, que j'avais perdus en ne l'étant plus. Il me suffit d'appeler pour que tout revienne, comme s'il n'y avait plus autour de moi qu'un espace libre, sans obstacles, sans murs, dont je deviens alors le centre aimanté et aimantant, ayant recouvré le pouvoir d'attirer à moi ce que je croyais avoir perdu. » [PR 27-28]

Dans ce texte de jeunesse de l'auteur est déjà manifeste la présence de l'instance narrative à un monde divers que le langage a le pouvoir d'apprivoiser et dont il peut exprimer l'harmonie réticulaire, représentée par l'homme aux mésanges dans ce passage ; la condition préalable en est la solitude. Cette solitude gagnée contre l'entourage est récurrent dans l'œuvre de Rivaz, mais devient ambigu par la suite : jamais n'est niée la nécessité de la solitude pour écrire, mais à la difficulté de disposer de celle-ci vient s'ajouter celle de pouvoir en supporter l'austérité. Cette appréhension ambiguë de la solitude trouve son expression paroxystique dans son dernier roman, *Jette ton pain*.

De la confession à une parole de vérité

Avec *Jette ton pain*[20], Alice Rivaz atteint la maturité littéraire, saluée en 1980 par le Grand Prix Charles-Ferdinand Ramuz qui consacre non seulement la romancière mais aussi la nouvelliste et l'essayiste[21]. Plus encore, finalement, que les essais autobiographiques, *Comptez vos jours* (1966), *Ce nom qui n'est pas le mien* (1980) et ses carnets écrits de 1939 à 1982 et réunis en 1983 sous le titre *Traces de vie*, l'œuvre fictionnel et, parmi elle, ce roman de la maturité nous paraît témoigner d'une position singulière.

Quel écrit plus représentatif d'une position d'écrivain en effet que celui de cette auteur qui s'est tue pendant vingt ans à cause des circonstances extérieures, qui a toute sa vie lutté pour préserver un temps d'écriture et qui enfin le trouve, à la retraite, pour s'affirmer ? Ce roman

---

[20] *Jette ton pain*, publié en 1979 et dédié à Marcel Raymond, emprunte son titre à l'*Ancien testament*, *L'ecclésiaste* XI, 1 : « Jette ton pain sur la face des eaux, / car dans nombre de jours tu le retrouveras », comme l'*excipit* du roman le révèle.

[21] La Fondation Charles-Ferdinand Ramuz, créée en 1950 dans le but d'encourager la réédition et la diffusion de l'œuvre de C.-F. Ramuz, a étendu son soutien à la création littéraire et artistique et la traduction suisses de langue française. Sise à Pully, petite ville voisine de Lausanne dans le Canton de Vaud, cette fondation œuvre à créer et entretenir des relations littéraires et artistiques entre ce canton et les autres cantons et pays de langue française. Elle attribue les deux prix littéraires les plus importants en Suisse romande : le Grand Prix Charles-Ferdinand Ramuz, quinquennal, pour l'ensemble d'un œuvre, et le Prix de Poésie Charles-Ferdinand Ramuz, triennal, qui encourage l'émergence de la jeune poésie suisse francophone.

accomplit alors l'état qui transparaît déjà dans *La Paix des ruches*, comme le relève Marcel Raymond dans sa préface à ce roman : « Une féminité qui se replie sur elle-même, qui tend à se suffire. »[22]. Le repli sur soi est ouverture au monde et position de soi dans le monde. Il semble préférable de parler de « position » et non de « posture » à propos de cet œuvre dont tous les ouvrages, et particulièrement ce roman, sont une tentative de saisie d'une vérité intimement supposée du monde et de soi, et représente tout le contraire de l'absence de naturel connoté par le terme « posture » : un enjeu d'existence.

> « De toute façon, en abordant ses souvenirs et ses expériences, en cherchant son bien parmi les éléments d'un univers à la fois cohérent et chaotique, souvent aberrant, elle portera sur eux un regard nouveau. Jusqu'ici, convenons-en, les épisodes qu'elle ressasse jour et nuit, c'est en surface et de manière anecdotique qu'elle les revit, les traite, avec tant d'attention, de minutie et de souffrance. […]. Or, désormais c'est autre chose qu'elle espère amener au jour. Elle-même, après avoir lu un roman, un récit, une nouvelle, se souvient mal des diverses phases de l'intrigue – à vrai dire celle-ci n'importe guère à ses yeux. Ce qu'il lui reste après une lecture, c'est une saveur, une odeur, des couleurs, des images, des êtres, une sorte d'aura, ou encore un sentiment d'horreur ou de beauté, ou de pitié (ou tout cela à la fois), un grand désir de créer à son tour un univers. […]. Ce qui compte, elle le sent, ce qui vaut, est insaisissable. Un secret, un trésor, un je ne sais quoi qui ressemble à la poussière multicolore des ailes de papillons. Une source demeurée cachée. À laisser inviolée, à protéger, à respecter. Simplement la suggérer. Savoir qu'elle existe et que cela seul, en dernier ressort, compte[23]. » [JP 371-372]

Dans cette dernière page du roman se trouve contenu tout ce qui caractérise cette position : la multiplicité des éléments du monde, le ressassement porté par la volonté de découvrir et révéler quelque chose par-delà les apparences, la prépondérance de l'impression et de la sensation sur la raison intellectuelle, le glissement spontané d'un rôle à l'autre (du lecteur à l'auteur), le mouvement enfin vers un centre, sinon vide, du moins « insaisissable ». Le roman, divisé en deux parties correspondant à deux nuits d'insomnie de Christine, le protagoniste féminin, est construit dans la dynamique de ce mouvement centripète. Dans la première partie, deux personnages vivent en tête à tête enfermés dans un appartement : la fille célibataire, qui aspire à la solitude – au temps à soi – pour se consacrer entièrement à l'écriture et reprendre des carnets serrés dans un bahut – bahut qui fait office de centre vers lequel tend l'instance narrative d'un bout à l'autre du roman – fait face à deux activités dévoreuses de temps : un emploi de bureau et les soins apportés à sa vieille mère presque grabataire, réfugiée chez elle depuis qu'elle est veuve et ignorant qu'elle est vouée à une paralysie progressive. La seconde partie, plus longue que la précédente d'une vingtaine de pages, présente la fille désormais solitaire et à la retraite, disposant enfin de toute sa liberté pour écrire. Dans le blanc de la page qui sépare les deux parties de l'ouvrage s'inscrit une

---

[22] Marcel Raymond, préface [PR 9].

[23] *Jette ton pain* [1979] est désormais désigné ainsi : [JP + n° de page]. La pagination est celle de la réédition de l'ouvrage à Lausanne en 2001 aux éditions de l'Aire.

lourde ellipse temporelle, la mort de la mère qui sera racontée dans la seconde partie par la fille, seule désormais ; récit ou plus précisément ressassement car, d'un bout à l'autre du roman, l'instance narrative n'est pas la parole mais la pensée qui, en un long monologue silencieux, déroule ses souvenirs, revivant les émois amoureux, les déceptions, les désillusions d'un passé proche d'abord, puis remontant à l'enfance et l'adolescence. Ce long monologue de la pensée tente d'atteindre le « secret », le « trésor » qui est aussi « source » de l'écriture comme l'est le « point au-dedans de nous » du poète irlandais George William Russell, dont un extrait du recueil *Le Chant et ses Fontaines* sert d'exergue à la première partie du roman : « *...Nous n'en devons pas moins user de mots, ne serait-ce que pour être guidés vers ce point au-dedans de nous où l'univers entier fait converger sa lumière sur un seul et unique centre de feu ardent*[24]. ». Et le cheminement au moyen des mots vers ce centre métaphorise non seulement l'avancée de la pensée et de l'écriture mais aussi celle de l'existence, comme le laisse supposer le propos extrait du journal d'Eugène Dabit mis en exergue à la deuxième partie : « *Au fur et à mesure qu'on avance dans la vie, le chemin se rétrécit ; il n'en est plus qu'un : le sien, sans qu'il soit possible d'aller à droite et à gauche*[25]. ». Ainsi, par rapport à ce centre vers lequel on tend s'affirme une singularité d'être, à la fois de femme et d'écrivain, affirmation rendue possible quand se réduisent les choix. Christine, après la mort de sa mère, y est confrontée :

> « Elle est coincée, et pourtant libre parce que délivrée de sa dernière image d'Épinal[26]. Ne lui restent que deux chemins à choix, celui de l'inaction nourrie de regrets, dangereux pour elle, étant donné sa nature passive ; l'autre chemin, celui de ce travail dont l'idée la hante depuis des années. » [JP 368-369]

La métaphore rebattue du chemin toujours plus étroit de la vie évoque également, appliquée à cette seconde partie du roman, les choix de l'écriture qui s'oriente toujours au plus près du centre en se débarrassant des scories des carnets d'autrefois :

> « Aujourd'hui, l'accent souvent larmoyant et protestataire, les amples jérémiades, les sortes de hurlements de chien martyrisé qui montent de tant de pages l'agacent prodigieusement quand il lui arrive de les relire (…). » [JP 56]

Outre le fait que ce passage connote la pluralité des perspectives adoptées par la subjectivité narrant présent et passé alternativement – pluralité que permet la distance temporelle ici[27] – il s'agit avant tout de se débarrasser de toutes les scories du pathos et de la complaisance pour

---

[24] La citation se trouve p. 9. Le titre *Songs and Its Fontains* (1932) est traduit au singulier dans l'exergue.
[25] La citation se trouve p. 181.
[26] Après une rencontre avec le dernier homme qu'elle a aimé, Christine vient de perdre sa dernière illusion de retrouver en lui une réponse à son besoin d'amour et d'amitié.
[27] Cette pluralité est évoquée par Hélène Barthelmes, art. cit., passim

aller à l'essentiel, dire la vérité de son existence. De l'une à l'autre des parties du roman s'exerce la même tension vers un centre, identifié et toujours plus approché dans la première partie, serré au plus près dans la seconde. Ce sillage de l'énonciation autour du centre procède sur le mode de la confession et s'identifie de la sorte au dire autobiographique.

Le roman, comme déjà *La Paix des ruches*, pourrait apparaître dans son ensemble, développant la tradition rousseauiste, à la fois comme un journal intime, un roman autobiographique et des mémoires[28], trois voies qui « excluent parfois toute filiation directe, mais [elles] révèlent une appartenance commune et un même désir : d'une part, celui de dénuder la nature humaine jusqu'à la douleur, comme pour lui arracher un secret ; d'autre part, celui de découvrir dans la vie, et d'abord dans l'enfance, des lieux qui semblent garder un reflet du paradis perdu[29]. ». Tels sont bien les deux objectifs de ce parcours d'écriture chez Rivaz : révéler une vérité d'être, non sans souffrance comme l'atteste l'image récurrente du chien hurlant[30] ; explorer douloureusement le « reflet du paradis » attaché non pas tant à des lieux mais à des êtres, à l'image d'Épinal du couple, paradis tout à fait biblique : les rares moments de « communion » avec les autres[31], notamment, avec un Adam fantasmé pour l'Ève que représente Christine.

Du *Rire de la méduse* à *Jette ton pain*

En réalité, la confession elle-même est mise à distance, une distance cynique car l'exercice consiste à détruire systématiquement toute croyance établie, toute image d'Épinal. Aussi se moque-t-elle de ses rêves d'adolescente attardée après la perte de sa dernière illusion à la fin du roman *Jette ton pain* :

> « Courons, courons loin de la bien-aimée, de ses douces mains combien dangereuses, faites pour agripper l'homme choisi, préféré. Ils n'aspirent qu'à se résorber dans les sables, c'est vrai, après s'être approché de trop près, quelle femme peut les retenir ? En tous cas, ça n'a jamais été Christine. » [JP 368]

---

[28] « Pour suivre les profonds sillages qu'ont tracés dans la littérature moderne, française et étrangère, *Les Confessions* et *Les Rêveries*, c'est toute une carte qu'il faudrait déployer, avec des noms et des dates, des hommes et des œuvres. On y verrait la source et les enrichissements de la très puissante et envoûtante tradition de l'autobiographie sous ses trois formes principales. La première est celle des mémoires (…). La deuxième, qui n'a cessé de s'imposer davantage à l'attention, est celle du journal intime, vers lequel Jean-Jacques s'acheminait peut-être avec *Les Rêveries* (…). La troisième est celle du souvenir romancé et du roman autobiographique (…). », Marcel Raymond, introduction générale aux écrits autobiographiques, *Jean-Jacques Rousseau, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1959, pp. XI-XV.

[29] *Ibid.*.

[30] L'image revient vers la fin du roman : « (…) tapi au fond d'elle-même, s'est souvent tenu un chien prêt à hurler qui sait de science certaine qu'il peut d'un moment à l'autre être mis au rebut par son maître…vieux, très vieux disque… » [JP 368].

[31] Christine reconnaît un « besoin de communion » avec autrui [JP 60].

Cette mise à distance de la confession d'une femme, moins sensible dans des romans de jeunesse tel *La Paix des ruches*, s'appuie ici sur les outils de positionnement hérités du mouvement féministe des années soixante-dix, et exprimés notamment dans le célèbre essai d'Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse* [1975].

Jette ton pain constitue une sorte de contrepoint à cet essai puisqu'il affirme à son tour la singularité, et, par conséquent, l'absence d'une figure féminine type. Il met en pratique, dans la fiction, comme on le voit dans ce passage précédemment cité, l'exercice de sortie du « continent noir »[32] mais la focalisation interne permet d'introduire la dérision : le corps de la femme ne peut, certes, être colonisé par l'homme – le texte même l'atteste par son existence – mais, malgré ses misérables tentatives, elle ne colonise pas l'homme davantage en retour, en tous cas non pas le protagoniste féminin dont les déceptions et échecs amoureux se succèdent. Ce regard implacable de la femme sur elle-même, porté sur le passé, sur son vécu, conduit à une surenchère dérisoire : la femme, méduse – pour reprendre les termes de Cixous – est certes inquiétante, non par son pouvoir de séduction cependant, mais par une capacité d'amour excessive capable de la transformer en victime ; et c'est plutôt l'homme qui fascine. Ce dernier pourrait paraître valorisé par la fascination qu'il exerce, mais sa duplicité et sa veulerie le dévalorisent : Puyeran, le protagoniste masculin le plus important du roman, suscite, lors de leur première rencontre, l'antipathie de Christine, bien qu'elle se laissera peu à peu envoûtée par cet homme à l'amour duquel elle sacrifiera une grande part de sa vie de femme [JP 106-112]. Or, la vérité des sentiments de la femme et son inquiétude existentielle atténuent le regard sévère porté sur son engagement excessif en amour.

À cette femme que l'on ne peut coloniser correspond une écriture que le lecteur ne peut apprivoiser, s'approprier : des phrases longues – Alice Rivaz a de plus en plus recours à la virgule – avançant comme en spirale et parfois disposées soudain typographiquement comme un poème, avec retour à la ligne, ruptures porteuses de sens comme le souligne H. Barthelmès[33]. Le texte lui-même décrit son écriture, au moment où l'auteur relit ses carnets :

> « Hélas, en les relisant, elle se retrouve toujours à peu près au même niveau, à tel endroit, à tel segment de la spirale qu'elle parcourt inlassablement depuis qu'elle a pris conscience d'elle-même, elle se voit passant d'un segment à un autre de la spirale selon un tracé aussi étroitement et strictement circonscrit que celui d'un cheval de cirque, achevant son parcours circulaire comme lui, puis le recommençant sans savoir s'il se poursuit dans le sens ascendant ou descendant de la spirale. » [JP 56]

---

[32] Voir Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse* à propos de cette métaphore.

[33] « En brisant le rythme de la narration et de la lecture par une disposition poétique dans un texte en prose, Alice Rivaz attire l'attention de son lecteur sur des éléments précis, et connote ces passages. », H. Barthelmes, art. cit., p. 337.

Lecture et écriture sont conjointes pour énoncer un véritable art poétique que nous pourrions rapprocher d'une esthétique baroque. Ce rapprochement semble peu étonnant chez un écrivain appartenant à la génération qui a traversé les périodes les plus troublées du XXème siècle.

Une écriture baroque

Jean-Pierre Chauveau suggère l'idée d'une certaine proximité entre la modernité et le XVIIe siècle baroque[34]. Or, les caractères de l'esthétique littéraire baroque qu'il relève paraissent désigner l'écriture d'Alice Rivaz. Partant du constat de Pascal à propos du désarroi de l'homme face au néant et à l'infini, il résume :

> « La littérature de l'âge baroque est la traductrice de ce désarroi fondamental ; mais elle est aussi porteuse d'une volonté indéfectible d'affranchissement du doute et de refondation ; car l'homme baroque est à la recherche de lui-même et d'un sens à sa vie, soucieux à la fois de retrouver ses racines et de s'affirmer en dessinant un avenir[35]. »

Désarroi et « doute » de l'être face à l'Histoire, affirmation neuve du féminin, questionnement simultané du passé, du présent, de l'avenir pour approcher une vérité, tels sont aussi les caractères qui marquent l'œuvre d'Alice Rivaz[36].

L'autogenèse de l'écriture dans *Jette ton pain* évoque ce que Jean Rousset constate à propos de l'usage de la métaphore dans la poésie baroque :

> « […] la métaphore […] est multiple ; ce sont des chaînes, des entassements, des pyramides, ou des avalanches de métaphores, obéissant à une volonté de profusion, de gonflement, de dynamisme expressif. En procédant de la sorte, l'artiste obtient une structure ouverte, en voie de croissance sous les yeux du lecteur […] le poème […] se développe comme un ensemble animé d'un mouvement de propagation ; les images s'engendrent en chaîne, se substituent les unes aux autres, de façon à donner au poème l'aspect d'une métamorphose continue, émanant d'une imagination incapable d'épuiser d'un seul regard un objet toujours fuyant[37]. »

Quoique la métaphore n'abonde pas chez Rivaz, l'écriture suit un mouvement identique à celui décrit ici, mouvement de propagation d'une pensée en quête d'une saisie d'une vérité qui se dérobe, et cette quête, infinie, détermine, comme dans l'écriture baroque, une « structure ouverte » : l'énoncé procède par accumulation de syntagmes dont le premier appelle le second pour manifestement tenter de préciser toujours davantage la pensée. S'appuyant sur les propos d'Alice Rivaz dans *Traces de vie*[38], Anne-Lise Delacrétaz rappelle

---

[34] Jean-Pierre Chauveau ,*Lire le baroque*, Paris, Dunod, 1997, p. 2.
[35] *Ibid.*, p. 27.
[36] À propos des écrivains femmes des années 30, Daniel Maggetti note : « Être femme, à en croire ces écrivaines, c'est souvent bénéficier de la lucidité des exclus, témoigner sans s'aveugler, mesurer la profondeur du désarroi des individus privés de repères (…). », Daniel Maggetti, art. cit., pp. 11-12.
[37] Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française* [1961], Paris, José Corti, 1988, p. 23.
[38] « Je me suis toujours abstenue de commenter, d'analyser, préférant suggérer plutôt qu'expliquer et informer. Or ce dernier roman est un pavé d'explications, un échafaudage d'analyses », *Traces de vie* (1983), cité par A.-L.

que *Jette ton pain*, « marque une rupture esthétique ». Pour autant, il semble que *La Paix des ruches* rende déjà perceptible ce mouvement :

> « Du reste, quelle est la femme qui croit vraiment à sa beauté, se regarde elle-même sans esprit critique, avec l'indulgence, l'aveuglement qu'on nous prête, que les hommes nous prêtent ? Non, au contraire, nul ne sait mieux qu'une femme dont on dit qu'elle est jolie, belle, le mirage que représente sa beauté, à quoi elle tient. À moins qu'à un fil. À un reflet, un éclairage plus ou moins heureux, au sommeil réparateur, à un certain équilibre du corps et de l'esprit que chaque heure menace de détruire. Fragile beauté que les mots ternissent parfois comme un souffle impur, que les baisers même altèrent. Comment nous enorgueillir de ce dont nous avons appris le caractère dérisoirement passager ou hasardeux, puisqu'il suffit d'un rien, d'une robe pas très bien coupée, d'une coiffure plus ou moins réussie, d'une erreur dans le choix d'un tissu ou d'une teinte, pour qu'une jolie femme paraisse laide. » [PR 28-29]

Comme dans *Jette ton pain*, une pensée, une image en entraîne une autre en continu, bien que, dans ce roman antérieur, d'un style plus factuel, les phrases soient isolées par des points et offrent ainsi un rythme plus saccadé et plus affirmatif que dans le dernier roman. L'affirmation de soi passe ainsi par une écriture qui se déploie en spirales à l'infini autour d'un centre, représenté dans ce passage par la beauté, insaisissable, fragile « mirage », changeante et même illusoire, qui transforme la femme en Protée, modèle même du baroque[39].

Dans *Jette ton pain*, plusieurs thèmes énoncent cette « expérience de la variation et de la mutation universelles » de la conscience baroque[40]. Le jeu de l'amour, aux mains de protagonistes masculins, saisis, comme l'homme baroque, dans le conflit de l'être – misérable – et du paraître – fascinant – fait l'objet d'une désillusion pour la femme. Puyeran, le principal amant de Christine, du brillant intellectuel qu'il était aux yeux de celle-ci, se transforme en homme veule d'abord, puis en pitoyable vieillard. L'amour lui-même est fragile et se métamorphose : tel est le douloureux vécu de Christine et, à travers lui, l'expérience esthétique de l'auteur. Or, Jean Rousset écrit à propos de l'artiste baroque : « Quand le fond d'une expérience intérieure est l'intuition de l'inconstance et de la variation, l'artiste est enclin à tout traduire en termes de métamorphose, il se porte d'instinct vers ce qui la confirme et l'exprime […][41]. » Inconstance et duplicité chez l'homme, variation et même contradiction chez la femme, tel apparaît le jeu de l'amour chez Alice Rivaz :

> « Et, à force d'angoisse, il m'arrivait de me jeter à genoux en demandant d'être délivrée de ce désespoir sans nom de l'amour. Mais parfois ma prière s'égarait loin de son but. Ce n'était plus

---

Delacrétaz, « Alice Rivaz », in C. Blanchaud (dir.), *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Belgique, Canada, Québec, Luxembourg, Suisse romande*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 416-419, p. 418.

[39] « Protée est le premier emblème de l'homme baroque, il désigne sa passion de la métamorphose jointe au déguisement, son goût de l'éphémère, de la « volubilité », de l'inachevé. Il incarne une inconstance foncière. », Jean Rousset, *op. cit.*, p. 6. Soulignons encore l'imprégnation baroque de ce passage à travers le thème du reflet, du miroir et celui de la fragilité de l'apparence.

[40] *Ibid.*, p. 8.

[41] *Ibid.*, p. 13.

> d'être délivrée que je suppliais, mais au contraire de ne jamais l'être, parce que je sentais qu'au cœur de ce désespoir habitait une joie, elle aussi sans nom et sans mesure, qui attendait que je la trouve, et qu'ainsi, en guérissant de ce désespoir qui la contenait comme la chair du fruit contient l'amande, je la perdrais elle aussi. Ce fut là longtemps ma folie. Je croyais ne jamais en guérir. » [PR 185-186]

L'oxymore, l'alliance des contraires que sont le désespoir et la joie ressentis simultanément souligne la dimension baroque de l'écriture. Le personnage même de Christine est instable[42]. L'écriture en spirales, proliférant autour d'un centre jamais complètement saisi par le langage[43], répond à l'inconstance de l'être en amour et à la souffrance suscitée par cette instabilité.

Un autre thème, très récurrent chez Rivaz, le temps, est le moteur essentiel de la métamorphose :

> « Pourrai-je guérir d'avoir vu peu à peu se détruire tant de visages que j'avais connus beaux, lisses, rayonnants, et qui renaissent aujourd'hui presque méconnaissables des débris de ce qu'ils furent, maltraités par quelque opération secrète, mais efficace, ayant exercé sur eux tortures et maléfices, traîtreusement, à même la chair tendre et la peau soyeuse, fine, douce, qui si longtemps les avait recouverts. Ah ! je voudrais que soient préservés les visages, qu'ils soient sauvés non seulement de la maladie, non seulement du Temps, mais des flammes des crématoires, protégés contre la morsure [188] des bêtes souterraines. Que deviennent-ils quand le nom qu'ils ont porté a été rayé de la liste des vivants ? » [PR 188-189][44]

L'insistance de l'énonciation sur la transformation cruelle que le temps fait subir aux visages témoigne d'une conscience baroque à la fois soumise à l'instable et meurtrie par l'Histoire partagée par toute la génération à laquelle appartient l'auteur, comme la connotent les termes « tortures », « maléfices », « crématoires ».

À cette double souffrance, seule l'écriture permet d'échapper : bâtir des textes, des ouvrages est bâtir un monde autour de soi : « L'homme « baroque » construit en soi ou autour de soi un monde imaginaire, dans lequel il s'installe comme en un monde plus réel, non sans garder par devers soi une certaine conscience de vivre un mirage (…) »[45]. Tel est aussi le sentiment de Christine qui a enfin gagné un espace à elle, l'espace de l'écriture :

> « Car voici enfin venu le moment où refusant de se laisser distraire par qui que ce soit elle glisse astucieusement dans la sonnerie de son téléphone une petite gomme plate et ronde qui, coincée

---

[42]« Ce refus d'une identité unique et figée marque l'écriture de cette œuvre. Le personnage de Christine est pluriel : dans la tension qui s'établit entre rétention (du passé) et protention (du futur), son identité est fluctuante. », H. Barthelmes, art. cit., p. 342.

[43] Cette incomplétude même est d'ordre baroque : « Connaissance inachevée, connaissance à tâtons, qui rejoint la tradition de la vision dans la nuit, de la vision mystérieuse d'un être simultanément objet de connaissance et réfractaire à toute connaissance. », Jean Rousset, *Ibid*., p. 19.

[44] Même obsession pour les visages et leurs métamorphoses dans les nouvelles. Dans la nouvelle intitulée « Dans le train » la narratrice rencontre une première fois une femme dont le visage « sans poudre ni fard, réduit à l'essentiel des traits et des volumes » devient une « Proie rêvée pour la faim qui a toujours été la mienne face aux paysages et aux visages. », puis, quelques années plus tard, le même visage endeuillé, « Dans le train », in *De mémoire et d'oubli* (1973), Lausanne, L'Aire bleue, 2007, p. 106.

[45] Jean Rousset, *Ibid*., p. 14-15.

> contre le marteau du résonateur, empêchera le mécanisme avertisseur de se déclencher quand quelqu'un formera son numéro d'appel. Ayant ainsi coupé le fil conducteur qui la relie à ses amis et connaissances, elle va transformer miraculeusement son appartement de citadine et de civilisée, encastré dans un immeuble moderne surpeuplé, en un poste avancé, un lieu abstrait, un laboratoire, une banquise perdue dans des espaces interstellaires, une sorte de cabine vitrée d'où elle domine tout le paysage de sa vie, qu'elle peut dès lors considérer dans l'espace et le temps et de tous les côtés à la fois (…). C'est grâce à ce modeste subterfuge qu'elle espère trouver le silence, la paix, et l'inspiration nécessaires à l'accomplissement de son travail. » [JP 351-352]

Miracle du temps pour soi et de la « chambre à soi » enfin acquis et mirage exprimé par l'impression de cet isolement hors du temps et du siècle. La vie revue par la plume va peu à peu prendre la place de la vie réelle.

Il est enfin un dernier thème baroque récurrent dans cet ouvrage, étroitement lié à l'inconstance et à l'instabilité, la fragilité de l'être : le thème de la mort. La figure de la mort est représentée par la mère grabataire qui, à travers l'évocation des années antérieures, apparaît elle aussi soumise à la cruelle métamorphose subie sous les coups du temps : « Sa mère, c'est une frêle jeune fille de quatre-vingt-quatre ans au visage détruit, aux vertèbres coincées dans un dos lisse et intact de Naïade » [JP 43]. Le thème de la mort, dans l'esthétique baroque, est articulé à ceux de la vanité et de la passion du Christ. C'est ainsi que la mère prend place dans le présent ; frappée d'immobilité, elle fait figure de transi : « Elle se penche sur le visage torturé. Les traits en sont fortement marqués, la bouche privée de dentiers durant la nuit s'affaisse vers la gauche en un rictus qui les déforme jusqu'à les rendre méconnaissables. » [JP 24]. Ayant joint les mains en un dernier effort, elle rappelle la Marie de la passion [JP 296-298]. Avertissement, elle suscite enfin le rassemblement des éléments épars d'une vie – celle de Christine – et de ses trois temporalités, le passé, le présent et le futur, de telle sorte que l'on peut appliquer à la situation de Christine les deux vers de Pierre de Saint-Louis : « Et regardant toujours ce têt de trépassé, / Elle voit le futur dans ce présent passé[46]… » Elle se tourne alors vers le travail d'écriture qui lui permet de transcender les chagrins et les désillusions de sa vie et d'affirmer enfin sa singularité.

Conclusion

Ainsi, Alice Rivaz s'est faite héritière attentive et actuelle. Héritière d'une idéologie familiale d'abord, celle d'un père socialiste qui a consacré sa vie à la défense des droits des ouvriers, elle a défendu et encouragé par sa plume l'avenir social et littéraire des femmes face aux hommes et a donné l'exemple, par sa propre trajectoire littéraire, de l'affirmation d'une

[46] Extrait de Pierre de Saint-Louis, présenté par J. Rousset, *Ibid.*, vol. II, p. 144.

féminité en action, en quête de sa vérité de femme, sans complaisance. Puis, héritière d'une culture, elle a retrouvé, pour écrire au milieu des incertitudes et des bouleversements profonds de son siècle, les voies de ceux qui, en Europe, trois siècles auparavant, avaient eu à faire face à un basculement du monde aussi radical à leurs yeux. Son dernier roman, *Jette ton pain*, accomplit plus que tout autre de ses écrits, dans son déroulement même, la position esthétique et éthique de l'artiste baroque :

> « De l'inconstance à la constance, de la fuite au repos, du temps à l'éternité, le trajet parcouru implique un déplacement progressif et enfin un renversement du point de vue : le regard qui se portait à l'origine sur le monde humain à partir de la transcendance divine pour en dégager l'inconstance et l'instabilité se tourne maintenant vers cette transcendance, telle que peut la saisir une connaissance créée[47]. »

D'une certaine manière, chez elle, l'écriture même permet de transcender les difficultés dues à un état – être femme et célibataire – et à un siècle. La construction d'un autre monde au moyen de l'écriture, loin de se réaliser par résistance ou réaction, s'opère au travers de retrouvailles, pour ainsi dire, avec des tracés déjà empruntés par le père, ou les ancêtres en littérature.

Héritière, elle l'est enfin par son ancrage résolument suisse, par sa grande conscience de l'importance du pays et des frontières pour s'ouvrir à l'altérité et au monde, comme l'écrit Françoise Fornerod :

> « Aujourd'hui, avec le recul, la force de cette œuvre à la fois enracinée dans notre pays et ouverte sur les réalités du monde, attentive aux individus et aux courants d'idées, refusant de pactiser avec les forts pour accorder sa sympathie aux faibles, nous apparaît comme l'une des plus solidaires et généreuses de notre littérature[48]. »

En effet, reconnue parmi les écrivains les plus représentatifs de la Suisse romande, elle n'a pas vraiment recherché l'adoubement parisien comme maints auteurs francophones poussés par la nécessité[49], d'une part parce qu'elle bénéficiait en Suisse d'éditeurs suffisamment établis dans le champ littéraire de langue française et dans le réseau éditorial des cantons, tels que La Guilde du Livre, La Baconnière, Bertil Galland, Zoé ; d'autre part, semble-t-il, parce que la singularité de son écriture, compensée autant par son actualité que par son ancrage résolument national, voire cantonal, a été suffisamment bien reçue en Suisse[50]. Il demeure

---

[47] Jean Rousset, *Ibid.*, p. 19.

[48] Françoise Fornerod, « Alice Rivaz », in : Roger Francillon, *Histoire de la littérature romande III*, Lausanne, Payot, 1998, 563 p., p. 299-311, p. 311.

[49] Seulement deux ouvrages ont été publiés en France : *Comme le sable*, Paris, Julliard, 1946 et *Comptez vos jours*, Paris, José Corti, 1966 ; par ailleurs, *Jette ton pain* a fait l'objet d'une coédition Vevey/Paris, Bertil Galland/Gallimard « Blanche NRF », 1979.

[50] La réédition d'une grande partie de l'œuvre aux éditions de l'Aire signale le succès des ouvrages d'Alice Rivaz en Suisse, puisque cette maison d'édition oeuvre à la diffusion grand public d'auteurs d'horizons divers et s'est dotée, dans ce but, de collections de poche.

qu’en France, cette auteur ne bénéficie pas encore d’une réception équivalente, malgré la solidarité émanant de l’œuvre soulignée par Françoise Fornerod.

Agota Kristof
« Tout à fait par hasard ». Posture et imaginaire des langues

Sara DE BALSI

On sait que tout écrivain francophone, et *a fortiori* celui qui a tardivement appris et choisi le français comme langue d'expression littéraire, est constamment confronté, voire condamné, à la réflexion sur la langue[1]. La posture, entendue comme « la présentation de soi de l'écrivain, [...] la construction d'une figure d'auteur singulière par le biais d'un ethos linguistique et de conduites littéraires publiques[2] », s'accompagne de la représentation (émotive, affective, personnelle) des langues dans son œuvre. L'étude de la posture littéraire des écrivaines francophones, telle que nous l'envisageons dans le présent ouvrage, ne peut donc pas se passer d'élucider le lien entre celle-ci et l'imaginaire des langues, en particulier du français, omniprésent dans le discours de ces écrivaines.

Nous proposons une analyse de la posture d'Agota Kristof, hongroise, réfugiée en Suisse romande après l'échec de la révolution de 1956, puis devenue auteure de théâtre et romancière francophone. Elle est notamment l'auteure d'une trilogie romanesque de grand succès, formée par *Le grand cahier*, *La preuve* et *Le troisième mensonge*[3]. Son œuvre a obtenu de nombreux prix littéraires, dont le Prix Gottfried Keller en 2001 et le Prix Schiller en 2005 en Suisse, le Prix autrichien pour la Littérature européenne en 2008 et le Prix Kossuth en Hongrie en 2011, peu avant sa mort.

Dans notre analyse, nous nous servirons principalement de deux documents : une intervention de l'écrivaine lors d'une journée consacrée au « Français, langue adoptée », le 12 octobre 1993, disponible sous forme de fichier Mp3 sur le site de la Maison des écrivains et de la littérature[4] ; *L'Analphabète*, autobiographie de l'auteure parue à Genève en 2004, lorsque l'écrivaine était déjà très connue[5].

---

[1] Ce que Lise Gauvin a appelé la surconscience linguistique des écrivains francophones. Ce concept est solidaire de celui de « littérature de l'intranquillité », qui définit toujours les écrivains francophones et en particulier québécois (Gauvin, Lise, « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », in *Littérature*, 101, 1996, p. 6-9).

[2] Jérôme, Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p. 18.

[3] Tous les romans d'Agota Kristof ont été publiés aux Editions du Seuil. Les trois volets de la trilogie sont parus en 1986, 1988 et 1991.

[4] http://www.m-e-l.fr/programmation-archives-sonores.php. Toutes les citations seront tirées de ma propre transcription de cet enregistrement.

[5] Agota, Kristof, *L'Analphabète*, Genève, Zoé, 2004, 57 p.

Le choix de ces deux documents recoupe d'une part la division de Dominique Maingueneau[6] entre l'*écrivain*, entendu comme acteur du champ littéraire, donc figure publique, et l'*inscripteur*, à savoir l'énonciateur dans un texte, d'autre part la division de Jérôme Meizoz[7] entre terrain d'observation externe (discours publics, entretiens, etc.) et interne à l'œuvre (la construction de l'image de l'énonciateur dans les textes). Selon Meizoz, en effet, la posture est une auto-représentation de l'auteur que celui-ci met en place inséparablement dans le contexte et dans le texte.

Parmi les textes, nous prenons en considération uniquement le récit autobiographique, car le repérage de la posture littéraire dans les œuvres de fiction est plus problématique[8], quoique non impossible[9].

Nous tenterons de faire ressortir les caractères de la posture littéraire de notre auteure, et conjointement de faire émerger le rapport complexe qui s'établit, chez cette « singularité francophone »[10], entre posture littéraire et imaginaire des langues.

Le discours à la Maison des écrivains : déjouer l'imaginaire classique de la langue française

La posture d'un écrivain francophone est solidaire à sa relation aux langues et à la langue française tout particulièrement. Dans le cas des « singularités francophones », l'intervention publique de l'écrivain est souvent sollicitée précisément en relation au choix de la langue française.

C'est le cas pour l'intervention d'Agota Kristof dans une rencontre-débat sur le thème du « français, langue adoptée », organisée par la Maison des écrivains au Théâtre du Vieux Colombier de Paris, le 12 octobre 1993. Voici la présentation du colloque :

> « Un certain nombre d'écrivains, nés dans un autre pays, élevés dans une autre langue, ont choisi d'habiter la langue française. Quelle est l'histoire de ce choix ? Quelles sont les aventures de cette écriture : trahison, renaissance, mémoire, dédoublement ? Quelles facilités ou quelles épreuves, quelles richesses ou quels risques la langue française présente-t-elle à celui qui vient d'un autre univers ?[11] »

---

[6] Dominique, Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 107-108.
[7] Jérôme, Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 21-23.
[8] *Ibid*, p. 28-29.
[9] Par exemple, il serait possible de reconstituer la posture de Kristof dans son dernier roman, *Hier* (Paris, Seuil, 1995) que l'auteure elle-même a maintes fois défini comme étant son roman le plus autobiographique.
[10] La définition est de Robert Jouanny dans *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF, 2000, p. 7.
[11] Cf. la page web indiquée à la note 3.

Le programme de la journée met donc l'accent sur la notion, problématique, de choix de la langue française de la part d'écrivains élevés dans une autre langue. Les métaphores spatiales et familiales abondent : la langue est « adoptée », l'écrivain l'« habite », lui qui vient d'un autre « univers ». Au choix du français sont associés « richesses » et « risques », mais pas « pertes ».

Le discours d'Agota Kristof vient subvertir ce programme, en mettant à mal avant tout la notion capitale de choix. Voici le début de son intervention : « Bien, je n'ai pas beaucoup de choses à dire, je n'ai pas du tout choisi la langue française, parce que je n'avais pas le choix. »

Dans un premier temps, elle met donc en avant sa situation monolingue de départ : elle ne connaissait aucune autre langue, à part le hongrois. Ensuite, elle place la première attaque à l'imaginaire du français « langue d'accueil » tel qu'il se dessine au cours de la journée ainsi que dans de nombreux ouvrages : « Si j'avais pu choisir je n'aurais pas choisi le français, qui me semble la langue la plus difficile parmi plusieurs langues européennes, surtout pour l'écriture ». En employant, comme on le verra, un récit analogue à celui que l'on retrouve dans son autobiographie, l'écrivaine parle de ses difficultés jamais surmontées, notamment en matière de lexique et d'orthographe ; elle évoque en effet son emploi fréquent du dictionnaire, souvent thématisé aussi dans les romans.

« Alors pourquoi, pour finir, le français, tout de même ? » Cette question inattendue interrompt abruptement un discours qui ne durait que depuis trois minutes. Kristof raconte brièvement son départ de la Hongrie, avec son mari et sa fille, suite à l'échec de la révolution de 1956. Ils traversent la frontière qui sépare la Hongrie de l'Autriche, où ils restent pendant quelques temps ; mais en Autriche il y a trop de réfugiés. Le point central du discours est signalé par une élévation du ton : « C'est tout à fait par hasard que nous sommes allés en Suisse, parce que la Suisse prenait encore des réfugiés. Et c'est tout à fait par hasard qu'en Suisse on est arrivés en Suisse romande. Si on était arrivés en Suisse alémanique j'écrirais maintenant en allemand, naturellement ». Le récit reprend : l'écrivaine explique que pendant les quatorze ans qui ont suivi son arrivée en Suisse elle a encore écrit des poèmes en hongrois ; elle a commencé finalement à écrire en français, car elle ne pratiquait plus le hongrois du tout. Elle a commencé en essayant de traduire ses poèmes hongrois, mais « ça ne marchait pas du tout » ; pendant deux ou trois années elle était entre les deux langues, mais elle se rendait compte qu'elle n'écrivait plus convenablement dans aucune des deux. « C'était une époque assez pénible. »

Finalement elle a commencé à écrire de courts textes en prose[12], avant de passer à l'écriture théâtrale, qui lui semblait plus facile que la poésie (« impossible en français ») et que le roman. Le théâtre est pour Kristof pur dialogue. C'est ainsi qu'elle a écrit une vingtaine de pièces, avant de s'essayer au roman. L'expression « tout à fait par hasard » revient ainsi une troisième fois dans le discours : « Et tout à fait par hasard j'ai commencé à écrire un roman. »

Maintenant il est devenu « naturel » d'écrire en français, conclut Agota Kristof : « Mais ce n'était pas un choix, je ne peux pas dire que j'adore le français... » (le public rit) « ...je suis obligée d'écrire en français, parce que ça s'est imposé à moi, etcetera, mais ce n'est pas du tout par amour de la langue française que j'ai choisi d'écrire en français. »

Dans le discours que nous venons de commenter, il est évident que l'écrivaine vise à se distinguer : sa stratégie consiste avant tout à se *singulariser* par rapport aux autres singularités francophones présentes, dont la posture se définit par un rapport émotif positif avec la langue française. Les caractéristiques souvent attachées à cette langue, distribuées dans les deux pôles de la liberté, (pôle éthico-politique), et de la clarté (pôle esthétique), ne sont pas mentionnées. Le discours de Kristof se construit par négation : d'abord, la négation de la langue et donc des formes (non-choix du théâtre, non-choix du roman, formes substitutives de la poésie devenue impossible) ; ensuite, le non-amour pour cette langue, que Kristof fait procéder logiquement par le fait de ne pas l'avoir choisie.

Le ton de l'intervention est courtois mais ferme, aucunement enclin au pathétique, même dans l'évocation de son exil tragique. La conclusion frôle le sarcasme, dans un défi quasi affiché des lieux communs entendus jusqu'ici dans le débat.

Une comparaison avec d'autres interventions, par exemple celle d'Hector Bianciotti, sur laquelle nous ne nous attarderons pas, nous conduirait à confirmer que nous sommes en présence de deux postures concurrentes, liées à deux discours concurrents sur la langue française à l'intérieur du champ – s'il en existe un – de la francophonie choisie. Là où l'un essaie de se « reterritorialiser » dans la langue française, à travers la communion avec des mots et donc un système de pensée qui l'accueille, l'autre nie toute spécificité à la langue française (sauf sa difficulté), en refusant du même coup toute affiliation à une généalogie (française, suisse, francophone...) et toute appartenance à une communauté[13].

---

[12] Ces textes se trouvent aujourd'hui aux Archives Littéraires Suisses à Berne (Fonds Kristof). Un choix de récits a été publié sous le titre *C'est égal* (Paris, Seuil, 2005).

[13] Cf. Alain, Ausoni, « Écriture translingue et autobiographie », in Fabien Arribert-Narce, et Alain Ausoni, (dir.), *L'autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, Oxford, Peter Lang, 2013, p. 63-85. Dans sa tentative de classification des écrivains francophones translingues sur la base de leurs différentes relations au français,

La position est également explicite dans *L'Analphabète*, où l'on peut lire : « Ce qui est sûr, c'est que j'aurais écrit, n'importe où, dans n'importe quelle langue[14] ».

L'Analphabète : la volonté de singularisation

La posture de Kristof se caractérise donc premièrement par sa tentative de déjouer l'imaginaire classique de la langue française, dont les qualités d'espace de liberté et d'accès à la rationalité et à la clarté sont niées. Cette première caractéristique participe d'une mouvance générale de l'autoreprésentation de Kristof, qui semble consister principalement en ceci : maximaliser le potentiel de singularité propre en principe à tout écrivain, en minimisant, en parallèle, tout ce qui au contraire pourrait l'apparenter à d'autres écrivains[15].

Cette stratégie, sans doute inconsciente, engendre une représentation de soi comme écrivaine absolument isolée dans sa création, dépourvue de liens institutionnels à l'intérieur du champ littéraire, en position marginale voire totalement extérieure à celui-ci : cette posture est particulièrement évidente dans son autobiographie.

L'Analphabète. Récit autobiographique paraît en 2004. La genèse de ce texte comprend plusieurs étapes : son écriture remonte à la période où Kristof écrivait *Le troisième mensonge* (publié en 1991), troisième volet de sa trilogie romanesque. Il s'agissait d'une commande : de courts textes autobiographiques à paraître à échéance mensuelle dans *Du*, revue de Suisse alémanique, en traduction allemande. Dans plusieurs entretiens[16], l'auteure souligne qu'il s'agissait d'un travail qu'elle accomplissait pour gagner de l'argent et nie toute valeur à cette entreprise autobiographique.

En 2004, donc, lorsqu'Agota Kristof n'a rien publié depuis bientôt dix ans, la maison d'édition de Genève Zoé obtient la permission de récupérer des Archives ces textes jamais

---

Ausoni place justement Hector Bianciotti et Agota Kristof aux antipodes : Kristof fait partie des « auteurs qui semblent ne pas faire cas de la spécificité de la pratique translingue de l'écriture en français ni de ses effets sur l'écriture de soi » (p. 81). Pour elle, « la littérature transcende en quelque sorte la langue » (p. 83). Le positionnement de Kristof vise à la singulariser par rapport à une position majoritaire à l'intérieur du champ des écrivains translingues, celle de Bianciotti et de la « relativité linguistique » selon laquelle « chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité » (Hector, Bianciotti, *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset, 1995, p. 330).

[14] Agota Kristof, *L'Analphabète*, *op. cit.*, p. 40.

[15] Si tout positionnement de l'écrivain pris dans les contraintes d'un champ vise à une singularisation (Meizoz, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II, op. cit.*, p. 8-9), la stratégie discursive de Kristof consiste à faire de la singularité un principe absolu.

[16] Citons notamment : Erica, Durante, « Agota Kristof : du commencement à la fin de l'écriture », *Recto/verso*, 1, 2007. En ligne : http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article19 : « J'ai honte devant mes amis hongrois de ce livre. Ça aurait dû être évité. S'il y a quelque chose dont je me repens, c'est bien de *L'Analphabète*. C'était une œuvre de commande. »

parus en français et de les publier sous forme de recueil. *L'Analphabète* contient onze courts récits autobiographiques, écrits dans un style sec, comparable à celui de la trilogie, dont ils sont contemporains, mais avec une importante différence : en obédience au célèbre « pacte autobiographique[17] »,le « je » renvoie univoquement à l'écrivaine et reconstruit les circonstances des faits, les liens causaux.

Si dans les fictions de Kristof l'acte d'écrire est souvent thématisé jusqu'à faire des romans eux-mêmes, ou d'une partie de ceux-ci, des textes écrits par les personnages, dans l'autobiographie c'est la lecture qui joue un rôle central. Le premier chapitre, qui a pour titre « Je lis », relate les premiers souvenirs de l'auteure, à l'âge de quatre ans. L'acte de lire revient comme un *leitmotiv* au fil des récits. Dans une composition circulaire, le dernier chapitre (dont le titre « L'analphabète » donne le nom au recueil) revient sur ces premiers souvenirs de lecture : « Cinq ans après être arrivée en Suisse, je parle le français, mais je ne le lis pas. Je suis redevenue une analphabète. Moi, qui savais lire à l'âge de quatre ans[18] ». L'arrivée en terre étrangère a signifié pour l'écrivaine le retour à une condition qui précède, dans sa vie, tout souvenir ; la condition de l'analphabète est présentée comme la dépossession de toute possibilité de décoder le monde.

L'Analphabète est donc le récit d'une conquête solitaire de l'expression dans la langue inconnue, une expression d'abord orale, puis – surtout – littéraire. Le chapitre « Langue maternelle et langues ennemies » reconstruit un mythe babélien : « Au début, il n'y avait qu'une seule langue. Les objets, les choses, les sentiments, les couleurs, les rêves, les lettres, les livres les journaux, étaient en cette langue[19] ». À cette union parfaite entre l'enfant et sa langue succède, comme une fracture, la découverte de plusieurs langues « ennemies » : l'allemand, puis le russe, enfin le français, placé au même niveau que les langues des envahisseurs, car « cette langue est en train de tuer ma langue maternelle[20] ».

Deux chapitres présentent à peu près le schéma argumentatif de l'intervention à la Maison des écrivains : dans « La mémoire », l'auteure raconte le franchissement de la frontière entre Hongrie et Autriche en 1956 ; dans « L'Analphabète » elle revient sur la question cruciale du (non)choix de la langue. On y retrouve le thème du dictionnaire (déjà au chapitre « Langue maternelle et langues ennemies ») et surtout l'image du français comme « langue imposée » : « Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort,

---

[17] Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
[18] Agota, Kristof, *L'Analphabète, op. cit.*, p. 52.
[19] *Ibid*., p. 21.
[20] *Ibid*., p. 24.

par le hasard, par les circonstances. Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète[21] ».

La comparaison des deux documents révèle une consonance absolue entre figure publique et figure autobiographique. Nous sommes en présence d'une posture d'écrivaine qui se construit de façon solidaire dans le texte écrit et dans le discours public.

Les récits, à l'époque non encore publiés en recueil, constituent sans aucun doute la matière du discours tenu à la rencontre de la Maison des écrivains : nous le déduisons de la répétition de la formule « tout à fait par hasard », dont on a déjà mis en évidence la triple occurrence dans l'intervention orale. Elle revient à deux reprises dans le recueil autobiographique, au chapitre « Langue maternelle et langues ennemies » (« C'est ainsi que, à l'âge de vingt-et-un ans, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue »[22]) et, de façon atténuée, au chapitre « Le désert » (« C'est comme cela, par hasard, que nous arrivons à Neuchâtel[23]... »).

Si la posture est « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire[24] », Kristof opère une véritable dénégation de toute appartenance à un champ (paradoxalement, même après sa publication chez le Seuil) et, si on veut aller jusqu'au bout, de l'existence même d'un champ littéraire.

L'avant-dernier chapitre du recueil autobiographique, « Comment devient-on écrivain[25] ? », est exemplaire de cette démarche. Kristof y retrace sa trajectoire d'écrivaine, de sa publication de poèmes dans une revue littéraire hongroise (de hongrois en exil, évidemment), au début de l'écriture de pièces en français pour des compagnies théâtrales d'amateurs, enfin à sa « carrière[26] » d'auteure radiophonique.

Suit le récit de la genèse du *Grand cahier*. L'isolement dans la création est total, l'écriture est présentée comme un exercice d'ascèse, qui passe par la disposition cohérente donnée à la masse informe de courts textes (les futurs chapitres du roman), ainsi que par un travail minutieux de correction et d'élimination du superflu. Ce travail accompli, le problème se pose de la publication :

> « Là encore, je ne sais pas très bien ce qu'il faut faire avec le manuscrit. À qui l'envoyer, à qui le donner ? Je ne connais aucun éditeur, et je ne connais personne qui en connaîtrait un. Je pense

[21] *Ibid*., p. 55.
[22] *Ibid*., p. 23.
[23] *Ibid*., p. 41.
[24] Jérôme, Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op. cit*., p. 18.
[25] Agota, Kristof, *L'Analphabète*, *op. cit*., p. 45-49.
[26] Kristof met le mot entre guillemets. *Ibid*., p. 46.

> vaguement aux éditions de l'Âge d'Homme, mais un ami me dit : "Il faut commencer par les trois grands à Paris"[27]. »

C'est cet ami anonyme qui se charge donc d'abord de suggérer Paris, centre de consécration mondiale, comme lieu de publication, ensuite de lui apporter les adresses des trois maisons d'éditions majeures (Gallimard, Grasset, Seuil). À l'auteure ne reste qu'à faire trois paquets, écrire trois lettres identiques et envoyer les manuscrits. La posture d'auteur solitaire et inexpert du monde de l'édition touche au paroxysme dans ce passage :

> « Le jour où je poste tout cela, j'annonce à ma fille aînée :
> - J'ai fini mon roman.
> Elle me dit :
> - Ah, oui ? Et tu crois que quelqu'un va l'éditer ?
> Je dis :
> - Oui, certainement.
> Effectivement, je n'en doute pas un seul instant. J'ai la conviction, la certitude que mon roman est un bon roman, et qu'il sera publié sans problème[28]. »

Effectivement, le roman est refusé par Gallimard et Grasset, mais obtient un accueil enthousiaste aux Éditions du Seuil, où Gilles Carpentier le fait publier dans les plus courts délais.

Toute présence d'une *auctorialité plurielle*[29], prenant part notamment au travail d'*editing* et de correction du manuscrit, est censurée[30] : la fin du chapitre met en place le procédé de l'ellipse et nous emmène « trois ans près », lorsque le livre, accueilli triomphalement, est déjà traduit en plusieurs langues ; mais l'idée que l'abandon du hongrois au profit du français puisse relever d'une stratégie pour obtenir une grande diffusion[31] n'est jamais évoquée.

Nous pouvons en conclure que dans *L'Analphabète* Kristof accomplit une représentation de l'écrivaine comme sujet indépendant de toute circonstance matérielle : la connaissance du monde de l'édition, les compromis avec une multiplicité d'instances créatives agissant sur l'œuvre, les mécanismes de rivalité et les conflits intérieurs au champ littéraire sont étrangers à son récit. Quant à la langue, dans la construction d'une posture

---

[27] *Ibid*., p. 47.
[28] *Ibid*., p. 48.
[29] Jérôme, Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 24-25.
[30] Agota Kristof en a parlé, bien que rarement. Cf. Erica, Durante, « Agota Kristof : du commencement à la fin de l'écriture », art. cit.: « J'aurais bien voulu reprendre *Le Troisième Mensonge*, se souvient Agota Kristof. On l'a corrigé avec mon éditeur. Il est venu chez moi à Neuchâtel, on a passé deux jours à tout revoir. Là, il y avait des corrections. Il y en avait aussi dans le premier roman, mais il les a faites seul : c'était des fautes de français. J'ai demandé s'il ne fallait pas enlever le chien, Bec-de-Lièvre : « non ! ça marchera très bien » ! […] Moi, je trouvais que c'était trop… »
[31] Cf. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

d' « absolue singularité », elle figure comme une variable parmi d'autres: une pure circonstance matérielle de l'écriture.

Ailleurs que dans les documents ici analysés, nous pouvons observer les effets de cette posture sur le rapport de l'écrivaine au concept d'« écriture féminine ». Au cours d'une enquête sur ce sujet, elle a déclaré : « Je n'ai rien à dire sur l'écriture féminine, je trouve cette expression stupide et discriminatoire[32] ».

Cette affirmation de mépris témoigne d'un refus d'être assimilée à un groupe (quoique vaste, celui des femmes qui écrivent sur la condition féminine), et encore une fois de la volonté de s'auto-représenter comme écrivaine sans généalogie et sans communauté.

Poétique et posture littéraire

Nous allons conclure en avançant l'hypothèse qu'Agota Kristof est un exemple d'écrivain « victime de sa posture[33] ». Selon Jérôme Meizoz, en effet, la posture adoptée par un auteur peut avoir un « effet rétroactif », qui consiste à « lui dict[er] des propos et des conduites générées tout d'abord par le choix postural[34] ». Les exemples suggérés sont Rousseau, Céline et, plus récemment, Michel Houellebecq, autant d'auteurs qui remploient dans leurs interventions publiques la posture discursive mise en scène dans leurs romans. En d'autres mots, reprenant la division de Dominique Maingueneau, l'*inscripteur* influence l'*écrivain* et la *personne* jusqu'à brouiller définitivement les frontières entre ces instances déjà très proches.

Le cas d'Agota Kristof me semble comparable : « Tout se passe comme si la posture discursive adoptée comme parti pris littéraire de départ dictait ensuite [sa] conduite publique[35] ». Ce parti pris, en même temps éthique et esthétique, est formulé avec netteté par le narrateur gémellaire du *Grand cahier* dans le chapitre « Nos études » :

> « Voici comment se passe une leçon de composition : (…) nous nous mettons à écrire. (…) Au bout de deux heures nous échangeons nos feuilles, chacun de nous corrige les fautes d'orthographe de l'autre à l'aide du dictionnaire et, en bas de la page, écrit « Bien » ou « Pas bien ». (…) Pour décider si c'est « Bien » ou « Pas bien », nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. (…) Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits[36]. »

---

[32] Rennie, Yotova, *La trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, Gollion, Infolio, 2011, p. 99.
[33] Jérôme, Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur, op. cit.*, p. 31.
[34] *Ibid*. p. 31.
[35] *Ibid*., p. 31.
[36] *Agota, Kristof, Le grand cahier, Paris, Seuil, 1986, p. 32-33.*

La loi éthique et esthétique de la narration est donc le « vrai », qui exclut toute émotivité de la composition. Ce que les jumeaux appellent le « vrai », comme l'a remarqué une étude d'Hélène Vexiliard[37], c'est en effet la « réalité » ; afin de survivre pendant la guerre et le régime totalitaire qui s'ensuit, les jumeaux décident de censurer, dans leurs écrits comme dans leurs actes, tout ce qui appartient à la sphère émotive. On assiste donc au surinvestissement du principe de réalité et au renoncement, par la censure que les jumeaux appliquent mutuellement à leurs écrits, à toute forme d'affectivité.

Dans ses interventions publiques, entretiens, récits autobiographiques, dont les deux documents analysés auparavant, l'auteure affiche une attitude semblable à celle de son narrateur ; on peut observer une méfiance à l'égard de l'émotivité (qui transparaît, en revanche, dans les interventions des autres « singularités francophones ») et une volonté d'énoncer la « vérité », à savoir la réalité des faits sans embellissements et sans jugement. Le récit du franchissement de la frontière, présent dans les deux documents analysés, est un exemple de la manière dont « une posture s'élabore solidairement à une poétique[38] » : il est donné comme une succession de faits, sans mots « sentimentaux », avec un détachement qui laisse au lecteur, ou à l'interlocuteur, la responsabilité du jugement.

Un tel discours, affichant nihilisme et indifférence[39], qui s'affirment, entre autres, au sujet du rapport à la langue, me semble découler du succès irrésistible de la narration « vraie » du *Grand cahier*, qui « commanderait, en quelque sorte, le comportement social[40] » de l'auteure.

Certains documents laissent entrevoir le sentiment de l'auteure face à son premier roman. En particulier, dans un entretien de 2000, en se détachant des sujets abordés habituellement et même de celui de cet entretien particulier (le bilinguisme), elle a déclaré :

> « En fait, j'ai peur d'écrire. Chaque fois qu'on parle de mon écriture, c'est toujours du *Grand cahier* qu'on parle, tous les projets pour le cinéma, pour le théâtre sont pour *Le grand cahier*. Ça me casse les pieds quand on dit que *Le grand cahier* est un grand livre et pas les autres. Après un livre comme *Le grand cahier*, il est très difficile de passer à autre chose. Si j'écris quelque chose de semblable on dit, voilà, elle se répète, et si c'est différent, on dit, *Le grand cahier* était quand même mieux. Il y a un tas de choses qui me sont interdites maintenant. Il faut surtout que j'arrête d'écrire sur les exilés, tous ces exilés, il y en a marre[41]. »

---

[37]Hélène, Vexliard, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », dans Zaltzmann, Nathalie (dir.), *La résistance de l'humain*, Paris, PUF, 1999, p. 75-106.
[38] Jérôme, Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 32.
[39] Cf. Philippe, Savary, « Écrire, c'est presque suicidaire. Entretien avec Agota Kristof », in *Le matricule des anges*, 14, 1996, p. 20-21 ; Armel, Aliette, « Exercice de nihilisme : entretien avec Agota Kristof », in *Magazine littéraire*, 439, 2005, p. 92-97. En ligne : http://www.magazine-litteraire.com/content/rss/article?id=19694.
[40] Jérôme, Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 31.
[41] Aleksandra, Kroh, *L'aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 163.

Victime de la posture affichée dans son premier roman, mais peut-être également du succès de celui-ci et de sa « supériorité » aux yeux des lecteurs et des critiques, par rapport aux autres romans, Kristof en arrive à s'imposer un double silence : premièrement, sa production littéraire s'arrête, comme on l'a dit, en 1996 avec le roman *Hier* ; deuxièmement, son discours public répète sans cesse les mêmes argumentations, souvent avec les mêmes mots, que l'on retrouve tels quels dans les récits autobiographiques qui composent *L'Analphabète*[42]. Livre véritablement « totalitaire[43] », *Le grand cahier* détermine le discours public de l'écrivain et induit le critique à identifier le discours de l'auteur avec celui du double narrateur du roman.

En conclusion, il me semble qu'une étude complète de la posture d'Agota Kristof, conjuguant les terrains d'observation externe et interne, est nécessaire pour contribuer d'une part à éclairer la poétique de cette auteure, d'autre part, à réduire la singularité qu'elle affiche, au profit d'une comparaison avec d'autres auteurs qui emploient des stratégies discursives similaires.

---

[42] Philippe Savary observe pertinemment que « depuis le succès de ses livres, elle s'est sûrement aguerrie à l'exercice – suscite » ; pour ajouter aussitôt que « Agota Kristof parle comme elle écrit : avec le sens de la mesure. Dans *Le grand cahier*, ne disait-elle pas que "les mots qui définissent les sentiments sont très vagues, il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits." Une réalité difficile à écrire, encore plus à dire, comme si la douleur était un terrible secret » (Savary, Philippe, « Écrire, c'est presque suicidaire. Entretien avec Agota Kristof », art. cit., p. 20). Écrivain et critique, chacun à sa manière victime de la posture littéraire de l'écrivain.

[43] Hélène, Vexliard, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », art. cit., p. 77.

Itinéraire d' « une irréductible à la recherche de soi[1] » : Linda Lê

Julie ASSIER

Lors d'une soutenance de thèse consacrée à l'œuvre de Linda Lê, une question posée par un membre du jury a attiré mon attention : comment une jeune auteure originaire du Viêt-Nam est-elle parvenue à publier son premier roman aux éditions de La Table Ronde ? Autrement dit comment une jeune exilée vietnamienne a-t-elle réussi à toucher un éditeur parisien ? Cette question semble d'autant plus pertinente que le premier roman de Linda Lê ne répond absolument pas aux attentes d'un public français mû par un *désir d'Asie* car il ne met aucunement en valeur sa *vietnamité*. Or, on sait que dans le monde éditorial, l'origine d'un auteur est parfois un critère de sélection indéniable[2]. Comment Linda Lê a-t-elle tracé sa voie au sein de la « République mondiale des Lettres » ? Comment s'est-elle dérobée aux injonctions d'un lectorat français désireux de découvrir un *Viêt-Nam authentique* ? La notion de posture littéraire, envisagée comme la résultante d'une articulation entre mise en scène publique et « ethos discursif », pour reprendre les termes de Jérôme Meizoz, permet d'éclairer sa trajectoire. En s'attardant d'abord sur ses choix éditoriaux, nous verrons comment Linda Lê construit sa singularité et affirme une identité littéraire en contre-point des autres voix vietnamiennes francophones.

---

[1] Clin d'œil à une dédicace qu'elle m'a offerte sur son roman *In Memoriam* en 2007.

[2] Rappelons-nous l'attribution du prix littéraire du Knižní klub (un éditeur tchèque) à la jeune auteure fictive Lan Pham Thi pour son premier roman *Cheval blanc, dragon jaune*. La polémique qui entoura la révélation de la véritable identité de l'auteur – il s'agit en réalité d'un écrivain tchèque de quarante ans, Jan Cempirek dont les livres n'avaient trouvé que très peu de critiques favorables dans les médias – révèle l'importance que revêtent l'origine et l'identité de l'auteur dans le monde de l'édition, ce que confirme le communiqué publié lors de la remise du prix : « Lan Pham Thi est le premier membre d'une ethnie autre que tchèque, qui reçoit le prix, et son plus jeune lauréat. Les membres du jury ont unanimement estimé que l'œuvre des auteurs de la deuxième génération des immigrés représente un grand atout pour la littérature tchèque ». Or, le véritable auteur révèle que son livre arbore « une vision en noir et blanc du monde » et décrit « plus ou moins ce qu'un Tchèque "ordinaire" imagine que les Vietnamiens de Tchéquie pensent. » Le piège tendu au jury s'avère efficace et révèle ainsi ce désir d'exotisme présent chez les éditeurs qui accueillent des livres parfois non conformes à leurs critères formels, mais garantissant un grand succès commercial. (Voir l'article de Martin Danes, « Un prix littéraire tchèque remis à une écrivaine fictive », 7 décembre 2009 : http://blogs.rue89.com/blog-de-martin-danes-sur-lactualite-tcheque/2009/12/07/un-prix-litteraire-tcheque-remis-a-une-ecriva).

Des Éditions de la Table Ronde aux éditions Christian Bourgois

Après avoir quitté le Viêt-Nam en 1977 et vécu au Havre pendant quelques années, Linda Lê quitte le foyer maternel et monte seule à Paris[3], « le plus propice endroit où l'on peut être libre », disait Andrée Chedid. En 1981, elle fait la connaissance de Roland Jaccard qui lui présente ses amis parmi lesquels le critique littéraire Michel Contat, les écrivains Serge Doubrovsky et Gabriel Matzneff et le philosophe roumain Emil Cioran. L'entrée précoce de Linda Lê dans le champ littéraire à vingt-trois ans a sans aucun doute bénéficié du soutien de ce cercle littéraire et amical. Mais l'écrivaine demeure très discrète sur les circonstances et le contexte de sa première publication.

> « J'ai rencontré quelqu'un qui m'a mise en sécurité, qui m'a protégée, qui m'a incitée à lire. Durant un an, j'ai écrit *Un Si Tendre vampire*. J'ai envoyé le manuscrit à plusieurs maisons d'édition, La Table Ronde fut la première à répondre[4]. »

Ce « quelqu'un » n'est autre que Roland Jaccard qui confia le manuscrit à son ami Gabriel Matzneff afin qu'il le défende à La Table Ronde. Linda Lê n'évoque jamais ces années-là. Ce n'est d'ailleurs pas par elle que nous avons glané ces informations, mais par la lecture des journaux intimes de Roland Jaccard. Cette discrétion témoigne sans doute de l'autonomie qu'elle a tenu à acquérir rapidement pour se concentrer sur ses créations.

Sur son premier roman, *Un Si Tendre vampire* (1986) – qu'elle dit avoir écrit sous influence –, elle pose un regard d'une extrême sévérité qui atteste la grande exigence qui l'anime. « Ce n'est ni un chef d'œuvre, ni une révélation. Tout juste un brillant exercice de style trop compromis par les insuffisances et par l'artificialité de son intrigue pour être entièrement réussi[5]. » Insatisfaite par ce premier livre, elle se lance dans un deuxième roman *Fuir* (1988) puis change de registre en produisant un recueil de nouvelles *Solo* (1989), tous deux publiés aux éditions de La Table Ronde. Mais pour Linda Lê, ses trois premiers livres constituent des « essais de voix » dans lesquels elle peine à se retrouver. Ils ne figurent d'ailleurs plus dans sa bibliographie officielle. De quand date alors sa véritable entrée en littérature ? Linda Lê répond avec enthousiasme : la publication des *Évangiles du crime*

---

[3] L'expérience de l'exil parisien se révèle particulièrement intéressant dans le cas des écrivains francophones car Paris représente pour eux une véritable instance de consécration. Voir à ce sujet : Xavier Garnier, Jean-Philippe Warren, (dir.), *Écrivains francophones en exil à Paris*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2012, 153 p.

[4] Thierry Guichard, « Le "Famille je vous hais !" de Linda Lê », *Le Matricule des anges*, n°13, 20 août-20 octobre 1995, p. 5.

[5] Cité par Roland Jaccard, *Le Journal d'un homme perdu*, Paris, Zulma, 1995, pp. 101-102.

(1992) aux éditions Julliard, conséquence directe de sa rencontre avec Christian Bourgois qui l'avait contactée en 1991.

> « Après *Solo*, je me disais que je ne pouvais plus continuer comme cela, tout s'épuisait, je sentais de plus en plus de ténuité dans la matière. J'ai eu une sorte de dépression. Je voyais bien que mon champ s'amenuisait ; il fallait que je revoie ma conception de l'écriture. Quand j'ai apporté *Les Evangiles du crime* j'avais le sentiment d'avoir fait quelque chose de neuf. Pour moi, c'est mon premier livre. C'est le premier livre que j'ai assumé seule, sans personne pour lire par-dessus mon épaule. Quelque chose s'est libéré dans l'écriture où, jusqu'alors, je ne me sentais pas libre. J'avais l'impression d'avoir remporté une sorte de victoire sur moi-même. C'est vraiment à partir des *Evangiles du crime* que j'ai composé les livres qui suivent[6]. »

Sa rencontre avec Christian Bourgois est en cela décisive. Séduite par cet homme pour qui un éditeur est surtout « un "passeur" qui fait circuler des ouvrages et ne se contente pas du pré carré germano-pratin de nos ambitions culturelles ethnocentriques[7] », Linda Lê décide de publier tous ses romans chez cet éditeur singulier[8]. À propos de sa protégée, il déclara en 2004: « Je considère Linda Lê comme un écrivain exceptionnel qui me surprend toujours et ne me déçoit jamais[9]. » Entre l'écrivaine et son éditeur, se tisse une profonde relation amicale nourrie par leur passion commune pour la littérature. Animé par « cet esprit de *chercherie*[10] », Christian Bourgois correspond tout à fait à ce que Linda Lê recherche chez un éditeur qui fait figure d'*outsider*.

> « La conception qu'a Bourgois de son métier d'éditeur est originale. Il ne s'entoure jamais d'aucun comité de lecture. S'il fait appel à un certain nombre de collaborateurs en lesquels il a confiance, il compte avant tout sur son intuition et prend seul les décisions et les risques qu'elles comportent. Il assume pleinement sa position d'autocrate et se sent engagé dans toutes les activités éditoriales jusqu'au plus petit détail de fabrication. C'est ainsi que Bourgois réussit à se constituer une bibliothèque idéale selon ses goûts. Son plus grand plaisir n'est pas tant de réussir des scores de ventes spectaculaires – et il en obtiendra – mais d'accoucher des auteurs, de les suivre dans la durée. Cette proximité affective avec eux est d'ailleurs souvent réciproque, comme il le constate lui-même avec ceux qui investissent énormément sur lui au point de devenir pour eux une figure paternelle[11]. »

---

[6] Thierry Guichard, « Linda Lê : "Tout doit être sacrifié pour l'écriture"», *Le Matricule des anges*, n°13, 20 août-20 octobre 1995, p. 7.

[7] Christian Bourgois, « Quels principes pour quels choix ? », p. 140, in Françoise Barret-Ducrocq, (dir.) *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, coll. « Documents Payot », 1992, 267 p.

[8] Il faut aussi citer deux pièces de théâtre *Kriss* suivi de *L'Homme de Porlock* (2005). Elle ne publie que deux textes chez d'autres éditeurs : *Tu écriras sur le bonheur* chez P.U.F. dans la collection « Perspectives critiques » dirigée par Roland Jaccard et *À l'enfant que je n'aurais pas* aux éditions du Nil dans la collection « Les affranchis » qui semble être une commande de la part de Claire Debru qui propose à des écrivains de rédiger la lettre qu'ils n'ont jamais écrite.

[9] Mathieu Terence, *Présence d'esprit*, Paris, Stock, 2010, p. 106.

[10] Linda Lê, *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*, Paris, Christian Bourgois, 2009, p. 132.

[11] François Dosse, *Les hommes de l'ombre : portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014, 419 p.

En effet, Linda Lê trouve sans aucun doute en lui un père spirituel qui la guide et l'accompagne sur le chemin de la littérature. En publiant chez cet éditeur, elle confère à ses livres une aura singulière, héritée de la réputation de la maison d'édition et de son fondateur, car ils s'inscrivent dans un catalogue varié parmi des œuvres exigeantes, parfois déconcertantes, toujours originales. D'une certaine manière, entrer aux éditions Christian Bourgois s'apparente pour Linda Lê à entrer dans la bibliothèque de Babel. À ses côtés, elle découvre des textes forts car, pour elle comme pour lui, « il n'est d'explosion qu'un livre », pour reprendre l'assertion de Mallarmé[12].

Une visibilité et une reconnaissance indéniable sur la scène littéraire

D'*Un Si Tendre vampire* (1986) à *Œuvres vives* (2014), l'œuvre de Linda Lê compte une vingtaine de livres publiés. Depuis ses débuts, elle écrit et publie avec une régularité jamais démentie. À ces ouvrages, il faut encore ajouter une longue liste d'articles critiques (notamment dans *Le Magazine littéraire*) qui actualisent la présence de Linda Lê dans le champ littéraire. Chaque nouvelle publication entraîne dans son sillon une foule d'articles qui lui assurent une visibilité certaine sur la scène littéraire. Son parcours est semé de récompenses littéraires diverses et variées. Dès ses débuts, elle reçoit des prix, tels que le Prix littéraire de la Vocation[13]1990 ou encore le Prix Renaissance de la nouvelle 1993 pour *Les Évangiles du crime* (1992) qui ne sont peut-être pas très prestigieux ni très connus du grand public, mais qui lui permettent non seulement de toucher des sommes lui garantissant d'écrire dans de meilleures conditions, mais surtout de se faire connaître dans le milieu littéraire. En 1997, l'obtention du Prix Fénéon pour *Les Trois Parques* (1997), lui assure une reconnaissance certaine par ses pairs qui s'affirmera avec le prix Wepler en 2010 pour *Cronos,* un prix « beaucoup plus visible sur le marché de la consécration littéraire » parce qu'il se veut loin « du trafic d'influences et des pressions de toutes sortes, fédérant avant tout ses adeptes autour du plaisir de lire, de la liberté du goût, pour mieux saluer une littérature contemporaine vivante[14] ». La même année, elle reçoit la bourse Cioran 2010 – avoisinant les 12 000 euros – un honneur pour l'écrivaine, amie du philosophe et auquel elle tient à rendre

[12] Cité par Linda Lê dans son essai *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*, Paris, Christian Bourgois, 2009, p. 132.
[13] Ce prix est créé en 1976 par la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la Vocation.
[14] Ce prix est attribué chaque année à un auteur contemporain. Il se distingue par son fonctionnement avec un jury tournant constitué en majorité de libraires, de critiques et lecteurs n'appartenant pas au monde parisien des lettres. Voir Sylvie Ducas, *La littérature à quel(s) prix ?: Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013, 245 p.

hommage en proposant son projet d'essai littéraire[15] consacré aux exilés, apatrides ou étrangers qui, à l'instar de Cioran, « ont changé de langue, brouillé les frontières ». L'année d'après, elle se voit attribuer le Prix Renaudot poche 2011 pour un texte très intime intitulé *À l'enfant que je n'aurais pas*. Ses livres sont traduits en allemand, en croate, en catalan, en castillan, en anglais, en portugais, en italien et en vietnamien[16], autant d'indices qui permettent d'affirmer que Linda Lê est devenue une écrivaine contemporaine incontournable. Son œuvre dépasse ainsi les frontières, en témoignent les articles universitaires issus de tous les continents, en particulier américain, européen et océanien.

La carrière littéraire de Linda Lê s'est construite sur des paradoxes qui tiennent en premier lieu à l'image même de l'écrivaine. Femme réservée et discrète, Linda Lê préfère les salles feutrées des émissions radiophoniques et les librairies intimistes. Le peu d'émissions télévisées auxquelles elle a participé ont fait découvrir aux téléspectateurs une femme qui « cache son regard sous un masque sombre, une frange qui lui mange le front et vient marier son noir à celui de ses yeux[17]. » Son image publique est celle d'une femme à la « silhouette quasi mutique : murmures troués de blancs, regards liquides glissant dans les méandres de la pensée[18]. » Elle participe elle-même à la construction de cette représentation d'une femme mystérieuse et ce dès ses débuts, en se présentant notamment en 1992, dans l'émission « Le Balcon », vêtue de noir, traversant un cimetière et parlant doucement de mort et d'auto-destruction. Peu encline aux manifestations publiques, Linda Lê se confie néanmoins à certains journalistes qui notent, tous, ses longs silences et remarquent que chaque question entraîne chez elle une tension extrême.

Si Linda Lê est une écrivaine à la fois reconnue par le milieu littéraire et récompensée par des prix, elle demeure discrète, tout en construisant progressivement son personnage d'écrivaine.

---

[15] Son essai intitulé *Par ailleurs (exils)* est sorti il y a quelques mois.

[16] *Calomnies* fut traduit en espagnol chez Akal Ediciones, en anglais par l'Université du Nebraska, en portugais chez Editorial Teorema et en vietnamien chez Nha Ham Publishing Compagny ; *Les Dits d'un idiot* en allemand aux éditions Ammann Verlag et en espagnol chez Akal Ediciones, *Les Trois Parques* en allemand aux éditions Ammann Verlag, en anglais aux New Editions publishing corp. aux Etats-Unis et en néerlandais aux éditions Uitgerverij Wereldbibliotheek aux Pays-Bas ; *Voix* en espagnol chez Akal Ediciones et en vietnamien chez Nxb Văn, aux Etats-Unis (Californie); *Lettre Morte* en allemand aux éditions Ammann Verlag, en croate chez Andrijici, en Espagne chez Akal Ediciones en castillan et chez Tandem Ediciones en catalan ; *Les Aubes* en allemand aux éditions Ammann Verlag, en espagnol chez Tandem Ediciones et en portugais chez Editorial Teorema, *Autres jeux avec le feu* en vietnamien chez Nha Nam Publishing ; *Le Complexe de Caliban* en espagnol chez Ediciones B.-V.A.T. et*In Memoriam* en allemand chez Ammann Verlag. Enfin, son livre *A l'enfant que je n'aurais pas* a été récemment traduit en italien et paraît chez Barbès Editore.

[17] Thierry Guichard, « La bouche d'ombre », *Le Matricule des anges*, n°86, septembre 2007, p.15.

[18] Sean James Rose, « Les dits de Linda Lê », *Libération*, 1er novembre 2007.

La construction d'une figure d'écrivaine

De nombreux portraits de l'écrivaine illustrent les articles et les recensions critiques dans la presse écrite et sur la toile. Elle fait ainsi la couverture du *Matricule des anges* à deux reprises en 1995 et 2007 et apparaît dans le magazine *Elle*. Malgré sa discrétion et sa timidité, elle n'hésite pas à poser de nombreuses fois pour des photographes de presse tels que Romain Saada, Jérôme Bonnet, Francesca Mantovani, Jean Delmarty, mais aussi pour des spécialistes du portrait d'écrivains tels que Olivier Roller, John Foley ou encore Ulf Andersen. Si elle affirme que dans l'absolu, elle préférerait ne pas poser devant un objectif, considérant que cela peut être intéressant aussi pour un lecteur de ne pas mettre un visage sur un livre, elle dit dans le même temps, que l'exercice n'est pas très difficile et se prête volontiers au jeu. À ce titre, Raphaël Enthoven avance l'idée que « le fait de montrer son visage recouvre son texte » et qu'

> « il y a quelque chose d'insincère là dedans puisque quand vous écrivez des livres et qu'au fond c'est cela qu'un photographe est chargé de restituer, vous êtes immanquablement en situation de prendre la pose de celui qui écrit, de sorte que vous vous déguisez en personne qui écrit […] Vous êtes comme dirait Barthes en position signalétique c'est-à-dire regardez-moi je suis écrivain[19]. »

Sa volonté tenace de devenir une écrivaine à part entière est peut-être effectivement à l'origine de cette démarche d'une mise en scène auctoriale.

Si l'accent est mis sur sa jeunesse et sa beauté, Linda Lê casse rapidement cette image en prévenant qu'« un visage de nymphette cache toujours une meurtrière[20]. » Ses premières œuvres illustrent bien son point de vue tant les thèmes choisis (vampirisation de l'autre, suicide, folie, dualité de l'être, errance) tranchent avec son apparence et apparaissent comme autant de « plaie[s] ouverte[s] sur une peau lisse[21] ». De même si les premières recensions critiques de ses livres affichent au départ un regard tourné vers ses origines[22] – créant ainsi un horizon d'attente chez le lecteur –, Linda Lê refuse d'être « la Vietnamienne de service ». Elle le fait d'ailleurs savoir dès le début des années 90 dans un article intitulé « L'haleine sonore de la patrie », en référence à Kafka, où elle pose les jalons de sa réflexion sur l'écrivain exilé.

---

[19] Propos retranscrits d'après son interview dans l'émission « L'image sonore » du 8 juillet 2012 sur France Inter dans laquelle Caroline Ostermann a voulu poser un regard sur la relation qui unissait un écrivain et un photographe. Ulf Andersen et Linda Lê étaient ses invités. Elle a ainsi participé à leur séance photo où Linda Lê apparaît décontractée et habituée à l'exercice.

[20] Patrice Delbourg, « Linda Lê printanière et carnivore », *Le bateau livre. 99 portraits d'écrivains*, Bordeaux, Le Castor astral, 2000, pp. 173-174.

[21] Linda Lê, *Les Trois Parques*,Paris,Christian Bourgois, 1997, p. 15.

[22] Citons à titre d'exemple l'article de Patrick Besson qui rappelle – à tort – qu'*Un Si Tendre vampire* est « l'un des premiers romans qui soient nés en France de la diaspora vietnamienne » (« Les victimes éblouies de Linda Lê, *Le Figaro littéraire*, 16 février 1987) ou encore celui de Pierrette Blanc qui présente Linda Lê comme une « survivante de la guerre du Viêt-Nam » (« Tendre Vampire », *Le Matin*, 21 mars 1987).

> « Deux voies s'offrent à lui. Ou bien il se livre à des jeux avec le langage (c'est la tentation de l'exercice de style) – il est plus commode de s'enfermer dans le royaume de la littérature pure que de se perdre dans l'exil intérieur) ; ou bien il se lance dans la quincaillerie de l'exil : à la braderie exotique, un rastaquouère a toujours quelque aventure à vendre. S'enfermer dans une tour d'ivoire ou s'exhiber à la braderie exotique : ce sont les deux formes d'intégration qui permettent à l'exilé, au dépossédé, d'entrer de nouveau en possession du monde, de lui-même – on lui donne une identité, on lui accorde un statut. Or, un écrivain ne doit ni rechercher l'intégration ni quémander une identité ; il doit avant tout sauvegarder son intégrité en tant que personne humaine, sachant qu'aucun groupe ethnique, social, culturel, ne tolère que des nomades évoluent librement sans vouloir rallier le gros de la troupe. Un écrivain exilé est encore plus tenté que d'autres de trouver un point d'attache : il a perdu sa langue natale, son corps est en miettes, ses racines ne s'enfoncent plus dans la terre. Irrémédiablement dépossédé, l'écrivain exilé sait qu'en échange, ce n'est pas une langue qu'il acquiert, ni un pays qu'il conquiert, mais une solitude, sa propre solitude, qu'il rencontre[23]. »

À partir de ce constat, elle affirme que « tout, absolument tout, [doit] être sacrifié pour l'écriture ». Dès lors, elle développe une réflexion dans un texte aux allures de manifeste : « Littérature déplacée[24] ». Cette littérature déplacée dans laquelle elle souhaite inscrire ses œuvres n'a rien à voir avec ces « paroles d'exil » exhalant le « pathos du balluchon », nous prévient-elle, c'est une littérature ni d'ici ni d'ailleurs, une littérature de nulle part, qui se voudrait « malvenue voire inconvenante ». Elle affirme ainsi qu'un écrivain exilé doit toujours faire tanguer ses textes entre le manque et l'excès, une tension qui s'illustre bien dans son œuvre. Elle choisit toujours des personnages qui incarnent une perte originelle : des infirmes (le paralytique des *Dits d'un idiot*, la Manchote dans *Les Trois Parques*, l'aveugle dans *Les Aubes*), des esseulés et des écorchés vifs (le narrateur et le Japonais dans *Fuir*, le père dans *Solo*, Bébé vautour dans « Vinh L. » des *Evangiles du crime*, l'oncle et la narratrice de *Calomnies*, ainsi que la narratrice dans *Voix* et *Lettre Morte*, Sola d'*In Memoriam* etc.) ; tous affichent « le deuil originel, le reniement de soi, l'enfermement dans la monomanie de la destruction. » Désaveu, deuil, protestation, trois mots-clés qui pourraient être l'exergue de ses récits, même si le ton imprécatoire de ses sept premiers romans – ou de ses cinq premiers si l'on s'en tient à sa bibliographie officielle – a désormais cédé la place à un ton plus serein, plus apaisé.

« Au commencement était donc la perte », nous dit Linda Lê et « pour l'exilé, l'entrée en littérature se fera donc sous le signe de la perte et non de l'héritage. De la dépossession et non de la propriété. Il vient de nulle part. Il a tout abandonné. » L'écrivain exilé devient ainsi un écrivain apatride, c'est-à-dire un écrivain qui a choisi de rompre avec ses origines et d'établir son exil dans les mots. La seule citoyenneté qu'il revendique est la citoyenneté de la langue. « Ayant rompu avec toutes ses attaches, il peut prendre pied dans la cité des mots, en

---

[23]Linda Lê « L'haleine sonore de la patrie », *Hommes et migrations*, n°1142-1143, avril-mai 1991, p. 49.
[24] Linda Lê, « Littérature déplacée », in *Tu écriras sur le bonheur*, Paris, P.U.F., 1999, 339 p.

tant qu'agent double devenu citoyen non seulement du monde, mais du verbe[25]. » Si Linda Lê compare l'écrivain exilé à un infirme, il est surtout à ses yeux un résistant qui lutte pour devenir « un solitaire sans attaches et sans postérité ». Dans cette perspective, elle s'auto-proclame « métèque écrivant en français », en digne héritière cioranienne. Elle se compare, toutes proportions gardées, à Joseph Conrad en affirmant avoir abandonné sa langue natale à ses 18 ans et avoir trahi sa terre natale[26]. Elle affiche au début un rejet des origines qui se transforme progressivement en visions hallucinatoires du « Pays », teintées de culpabilité. Car Linda Lê passe toujours ses profondes angoisses par le filtre de la transmutation, de la transfiguration afin de parvenir à une mise en scène singulière de ses spectacles intérieurs. Le « Pays » qu'elle ne parvient pas à nommer à ses débuts devient un territoire fantasmé et fantasmatique qui n'a rien à voir avec les descriptions de rizières en terrasse, des villages flottants du Mékong, des pains de sucre de la baie d'Halong…- que l'on peut lire dans les nouvelles d'Anna Moï ou les romans de Kim Lefèvre et Kim Doan –, mais un Viêt-Nam intérieur, le pays de l'enfance. Dans cette perspective, l'ancrage géographique ne saurait caractériser son œuvre. C'est pourquoi Linda Lê affirme que la langue française est devenue progressivement sa véritable patrie.

Cette réflexion témoigne de ses nombreuses lectures. Car il faut rappeler qu'avant d'être écrivaine, Linda Lê est une lectrice exigeante et une critique littéraire fine et érudite, en témoigne le nombre impressionnant de ses articles critiques et ses quatre essais dans lesquels elle livre des textes très personnels alliant ferveur, érudition et sensibilité. Elle s'y présente comme une guide offrant au lecteur un passeport pour un tour du monde de la Littérature. Les auteurs qu'elle a choisis de nous faire découvrir n'ont rien de conventionnel et ne s'inscrivent absolument pas dans une littérature convenue ou mercantile. Il serait rébarbatif d'en dresser la liste, j'invite le lecteur à se plonger dans ses essais. Je n'en citerai donc que quelques-uns : Paul Nizon, Kôbô Abé, Henri-Frédéric Amiel, Robert Walser ou encore Joseph Conrad. Qu'ont-ils en commun ? Sans doute une propension à défier les codes et un goût prononcé pour la solitude, des auteurs, dont dirait Octavio Paz,

---

[25] *Ibid.*, p. 333.

[26] Pourtant, face au journaliste vietnamien Hà Văn, elle nuance son propos : « Je n'ai jamais eu l'idée d'abandonner, de renier mon origine, au contraire, j'en suis toujours obsédée, je me sens toujours comme une métèque écrivant en français. Je suis exilée, mais la vietnamitude est toujours présente en moi ainsi que dans mon œuvre. » (Traduction du vietnamien par Thu Thuy Bui : Tôi chưa từng có ý định từ bỏ, từ chối gốc gác của mình, trái lại, luôn bị ám ảnh bởi chính điều đó, luôn cảm thấy mình là một người nước ngoài đến viết ở Pháp. Lưu vong nhưng tính Việt trong con người tôi, tác phẩm của tôi luôn hiện hữu.) Voir : Hà Văn, « Nhà văn Pháp gốc Việt Linda Lê: "Tôi không có ý định từ chối gốc gác" », *Suck hoe & Doi Song*, 29 octobre 2010. http://suckhoedoisong.vn/2010102801382836p15c77/nha-van-phap-goc-viet-linda-le-toi-khong-co-y-dinh-tu-choi-goc-gac.htm

> « le propos n'était pas de tranquilliser, mais d'inquiéter, de réveiller. C'était une littérature d'écrivains qui ne craignaient pas de se retrouver seuls et qui n'ont jamais couru, la langue pendante, après la "déesse chienne du succès". Pour eux, le métier d'écrire était une aventure dans les terres inexplorées, une descente au fond du langage. Ils nous ont donné une leçon de maîtrise, mais aussi de courage, de désintéressement. C'est pourquoi leurs œuvres sont encore vives[27]. »

L'écrivaine nous confie ainsi ses propres secrets renfermés dans les livres qui l'ont, d'une certaine manière, révélée à elle-même. À travers ses textes, se dessine ainsi progressivement son autoportrait en creux – celui d'une « silanxieuse » pour reprendre la belle expression de Gherasim Luca – et une réflexion sur la création. Une réflexion qui lui a sans aucun doute permis de former l'écrivaine qu'elle est devenue.

En effet, les lectures de Linda Lê ont grandement influencé sa conception de la littérature et de la figure de l'auteur ; elle affectionne particulièrement les écrivains solitaires, marginaux, fous, suicidés : comme si pour elle, les difficultés matérielles, les problèmes psychiatriques ou encore le désespoir constituaient autant de signes d'une accession légitime au rang d'auteur. Elle adhère ainsi d'une certaine manière à cette mythologie littéraire qui fait de l'écrivain malheureux et méconnu le représentant d'une littérature sans compromission. Pascal Brissette a d'ailleurs bien analysé dans son ouvrage comment le malheur a pu représenter dès le XVIIe siècle un élément essentiel dans les processus de légitimation littéraire. Il montre comment se constitue la figure de « l'écrivain contemporain aux prises avec la souffrance, une souffrance inspirante en diable, qui nourrit à la fois le travail littéraire et la mise en scène du "*moi* écrivant", stimule autant la création que la fantasmatique de la création » et démontre qu'

> « un écrivain ne perd rien à s'abandonner au malheur, à ses discours et à ses représentations, qu'il y a là une veine à exploiter, un ensemble de matériaux qui peut avantageusement servir à la construction de leur personnage public. Par les déclarations qu'ils font aux journalistes ou par les aveux qu'ils se laissent arracher, ils s'intègrent pleinement au "monde littéraire", à son imaginaire et ils s'approprient en la relançant une mythologie qui depuis deux siècles et demi, fait la part belle au malheur de l'écrivain[28]. »

Sans prôner le malheur comme condition *sine qua non* de l'écrivain, elle semble quand même considérer la solitude, l'anonymat, la méconnaissance voire l'exclusion ou la marginalité de certains écrivains comme la preuve de leur authenticité et de leur légitimité. C'est tout à fait frappant lorsqu'on l'écoute lire et commenter un texte de Roger Laporte, extrait de *Moriendo*, sur la création littéraire et la tentation du silence :

---

[27] Cité par Jean-Philippe Domecq, *Qui a peur de la littérature ?*, Paris, Mille et Une Nuits, 2002, p. 39. *Œuvres vives* est d'ailleurs le titre du dernier roman de Linda Lê, paru en août 2014.

[28] Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Les Presses Universitaires de Montréal, 2005, p. 16.

> « Ce qui me touche le plus dans ce texte de Roger Laporte, qui n'est pas pour moi un écrivain oublié mais un écrivain qui s'est toujours retranché dans la solitude – ce qui fait qu'il n'a qu'une poignée de lecteurs mais peut-être les meilleurs, les fameux *happy few* – c'est que sa vie a été consacrée à l'écriture qu'il appelle tantôt sa biographie tantôt sa thanatographie. Ce qui me touche chez lui c'est cette exigence d'écrire. »

Cette exigence d'écrire est une caractéristique des romans de Linda Lê, dans lesquels se déploie la représentation de personnages écrivain-e-s en souffrance. À ce titre, les pratiques médiatiques et sociales de l'écrivaine ainsi que la lecture qu'en font les journalistes, les critiques et les universitaires mettent en évidence l'imprégnation de cette représentation auctoriale dans l'imaginaire des lecteurs de Linda Lê.

Fictionnalisation de soi et création d'un mythe personnel

Il existe dans les romans de Linda Lê – mais aussi dans ses essais qui représentent une sorte de chambre d'échos – une frontière ténue entre fiction et réalité biographique. L'écrivaine rejoint ainsi ces « écrivains contemporains ayant enchâssé leur identité dans un montage textuel, mêlant les signes de l'écriture imaginaire et ceux de l'engagement de soi[29] », et ce, d'une manière si originale qu'on observe un véritable phénomène de glissement du biographique vers le fictionnel, dessinant un savant mélange entre imaginaire et quête identitaire personnelle.

Dès ses premiers livres, Linda Lê crée un effet de reflet entre sa vie et ses fictions, sans pour autant laisser émerger une autobiographie « brute ». Il n'y a jamais à proprement parler imbrication entre identité de l'auteur, du narrateur et du personnage – pour reprendre les idées de Philippe Lejeune – mais plutôt une volonté de fictionnalisation de son vécu. Elle se cache aussi parfois sous les traits de certains personnages, comme Mortesaison dans *Les Dits d'un idiot* ou encore La Manchote dans *Les Trois Parques*. On pense aussi à Forever dans *Les Aubes* (2000), à Sola dans *In Memoriam* (2007) ou encore à Van dans *Lame de fond* (2012).

Linda Lê s'apparente ainsi à un « Hitchcock littéraire » qui se plaît à faire des apparitions dans ses œuvres, une auto-référentialité récurrente qui semble correspondre à un besoin de la part de l'écrivaine de se traiter en personnage pour maintenir une distance avec elle-même. Elle construit des représentations textuelles d'elle-même lui permettant de mieux appréhender sa propre identité, multiple et trouble. Ce phénomène se précise dès son troisième roman *Calomnies* à partir duquel elle opte pour des écrits plus intimes. Le « je »,

[29] Vincent Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam, 2004, p. 12.

déjà présent dans *Fuir* (1988), apparaît alors de façon plus systématique, à tel point que la narration autodiégétique devient le mode narratif privilégié de la romancière. Ce ton introspectif employé dans ses romans conduit le lecteur à s'interroger sur la dimension autobiographique de ses écrits. Pourtant, il apparaît clairement, et ce dès le titre, que la romancière affiche son intention d'emmener son lecteur sur un chemin glissant du vrai au vraisemblable.

> « J'ai choisi ce titre qui peut sembler peu adapté à un roman, précisément pour cette raison. Ecrire sur soi, médire de soi. La narratrice me ressemble, du moins telle que j'étais à une certaine période de ma vie. Mais je répugne à livrer un récit brut. Il y a beaucoup d'imaginaire dans ce livre […][30] »

En révélant la part de soi dans la construction de la narratrice, tout en évoquant des éléments proprement romanesques, Linda Lê, telle une funambule, marche sur la corde raide séparant imperceptiblement fiction et autobiographie et révèle par la même son désir de mener son lecteur sur de fausses pistes.

> « C'est plutôt une autobiographie qui est désaxée, détraquée, et qui cherche à donner quelques idées d'un itinéraire mais qui cherche aussi beaucoup à brouiller les pistes et à donner autant de fausses pistes et d'invraisemblances… En fait c'est une autobiographie avec l'idée que malgré tout, la vérité, c'est une part de mensonge[31]. »

Elle pose ainsi les jalons d'une réflexion sur l'écriture de soi et joue avec son propre reflet en mettant toujours en garde son lecteur contre la tentation de lire « la vie et l'œuvre d'un auteur […] comme un livre bilingue où l'on chercherait dans une page la correspondance exacte de ce qui est écrit dans l'autre[32]. »

La trilogie de Linda Lê, composée des *Trois Parques* (1997), *Voix* (1998) et *Lettre Morte* (1999), illustre tout à fait sa démarche, en approchant *a priori* au plus près la voie autobiographique, même si la romancière nuance toujours cette démarche : « La trilogie n'était pas strictement autobiographique, mais elle avait une teinte plus personnelle. Plus proche de ce que j'avais vécu[33]. » Dans *Les Trois Parques*, Linda Lê évoque des épisodes qui renvoient à sa propre biographie : le départ du Viêt-Nam et la séparation avec le père,ainsi que la mort tragique de celui-ci. Mais elle noie ces éléments autobiographiques sous une mise en scène singulière et des personnages hauts en couleur. La sœur aînée, propriétaire d'une

---

[30] Propos recueillis par Sabine Loucif, « Entretien avec Linda Lê », *The french Review*, Vol. 80, n°4, mars 2007, p. 885.
[31] Chung Ook, « Linda Lê, "tueuse en dentelles" », *Liberté*, vol. 36, n°2, 1994, p. 158.
[32] Linda Lê, *Le Complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 121.
[33] Propos recueillis par Thierry Guichard, « Franchir les frontières », art. cit., p. 19.

« maison rutilante », est mariée à un expatrié suisse travaillant dans une usine, la sœur cadette, en ménage avec un Français raté dans un appartement mansardé, mène une existence précaire en travaillant dans un institut de sondage ; quant à la cousine, elle vit seule et se réfugie dans la littérature. Toutes trois préparent la venue du père en France qui n'aura jamais lieu puisqu'il mourra brutalement, foudroyé sur sa « bécane ». À la fin du roman, une postface révèle les dessous de l'élaboration du livre :

> « Écrit dans un grand isolement, terminé le 1er avril 1997, remis, puis retiré à la sainte Catherine de Sienne, avant la décision, prise à la saint Salomon (une fois écartée la tentation d'une publication sous pseudonyme), de le laisser voir le jour, ce livre avait trouvé, dans les semaines suivant son achèvement, un épilogue quelque peu dramatique – trois mois de stupeur et de confusion – que je n'aurais pu affronter sans l'aide de quelques amis et d'un médecin. Merci donc au trio de la rue Oudinot, du quai de Grenelle et de la rue du Val-de-Grâce. À Christian Bourgois pour sa patience. À Jean-Claude Demant pour ses conseils. À Olivier Rolin, qui répondit, un dimanche, à un appel de détresse. Et à l'absent, dont le murmure sut dominer cette "voix épouvantable qu'on appelle ordinairement le silence". »

Ce texte quelque peu emphatique – en témoignent le vocabulaire employé (« un épilogue quelque peu dramatique », « stupeur et confusion ») et cette référence finale à Georg Büchner[34] – donne à voir une écrivaine tourmentée. Après l'achèvement du roman, Linda Lê multiplie les entretiens pour raconter ce qu'elle a enduré et reprend le même vocabulaire que celui choisi dans la postface. À Marie-Françoise Colombani, elle confie ainsi : « L'achèvement de ce livre m'a laissée dans un état de stupeur et de confusion totale[35]. » La romancière apparaît donc clairement comme une artiste torturée, comme « une authentique maudite[36] » qui use de la « stratégie du malheur[37] ». Elle sort de sa réserve habituelle et raconte les circonstances qui ont vu naître son roman.

> « Lorsque mon père est mort au Vietnam en 1995, j'ai vécu enceinte d'une très très[38] grande douleur qui n'a vu le jour qu'avec l'achèvement des *Trois Parques*. […] Tant que mon père était en vie, tous mes livres lui étaient adressés. Il était mon lecteur idéal, mon lecteur imaginaire. Lorsqu'il est mort, j'ai perdu mon lecteur, le ciel est devenu désert, le monde sans Dieu. Tout était

---

[34] Georg Büchner (1813-1837) est un écrivain et dramaturge allemand. Linda Lê cite une phrase extraite de sa nouvelle *Lenz* : « Vous n'entendez donc pas, vous n'entendez donc pas la voix épouvantable qui crie partout à l'horizon et qu'on appelle d'habitude le silence ? ». (voir traduction de Georges Artur Goldschmidt, Paris, Vagabonde, 2009, p. 87.) Elle avait d'ailleurs déjà cité un passage de *La Mort de Danton*,un drame de Büchner, dans *Calomnies* : « Il me faut un livre. Je sais la phrase dont j'ai besoin à cet instant précis (Nous sommes des animaux à peau épaisse, nous tendons les mains l'un vers l'autre, mais c'est peine perdue, nous râpons seulement nos cuirs grossiers l'un contre l'autre – nous sommes très seuls). » (p. 147). Il s'agit de la réplique de Danton à sa femme Julie dans la scène 1 de l'acte 1 (voir Büchner, Georg, *La Mort de Danton*, version française de René Zahnd, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1994, p. 9.

[35] Propos recueillis par Marie-Françoise Colombani, « Linda Lê, l'âme à vif », *Elle*, 7 septembre 1998, p. 201.

[36] Vincent Landel, « Une âme monstrueuse », *Le Magazine littéraire*, n° 314, octobre 1993, p. 76.

[37] C'est le titre d'un article de Stéphane Vallet : « Linda Lê, la stratégie du malheur », *Le Jour*, 12 octobre 1993, p. 9.

[38] *Sic*

> sans voix, il n'y avait plus d'écho à ce que je pouvais écrire. J'ai écrit *Les Trois Parques* dans un état de solitude absolue et volontaire[39]. »

Il y a donc, de la part de l'auteure, une volonté de se mettre en scène. Or, un an après, elle publie *Voix, une crise,*un texte hallucinatoire, comportant des éclats de cauchemars et de crises paranoïaques que Linda Lê qualifie de « matériau brut ». Sur le ton de la confession, la narratrice – qui ne porte pas de nom – raconte ce qu'elle vit de manière très fragmentée : une errance physique et mentale. La romancière confie à Catherine Argand avoir souffert d' « hallucinations, de pensées suicidaires, de conduites paranoïaques » et à Marie-Françoise Colombani : « J'ai brûlé le manuscrit que j'étais en train d'écrire – un règlement de comptes amoureux – toute la correspondance de mon père et j'ai commencé à errer[40]. » Or cet épisode est évoqué dans *Voix* : « Mon père apparaît à ma fenêtre, une boule de feu entre ses mains. Je reconnais les lettres que j'ai brûlées et qui gisent maintenant en tas, mêlées aux cendres de la petite romance[41]. » De même *Lettre Morte* reprend un certain nombre d'éléments autobiographiques qui permettent de dire que la trilogie de Linda Lê entretient un flou autobiographique parfaitement maîtrisé. La romancière confie d'ailleurs les secrets de son entreprise à Catherine Argand :

> « J'ai tenté avec ces trois regards une entreprise qu'au départ je croyais impossible : atteindre une dimension presque universelle, ne pas rester dans l'autobiographie, faire de la mort du père, une mort symbolique. C'est pour cela que *Les Trois Parques* appartiennent au registre du mythe, *Voix* à celui du rêve et *Lettre Morte* à la fantasmagorie. Pour que le deuil ne soit plus un deuil particulier[42]. »

Il en résulte une démarche intéressante qui se retrouve dans toute son œuvre, comme si tous ses personnages faisaient en quelque sorte écho à sa propre histoire.

L'œuvre de Linda Lê témoigne ainsi de la possibilité de se livrer à une écriture intime entre réalité et fiction qui incarne une « *identité palimpseste,* […] une recréation du moi[43] ». Cette fictionnalisation de soi aboutit à la création d'un mythe personnel, celui d'une écrivaine solitaire, exigeante, tourmentée qui écrit pour vivre ; un mythe auquel adhèrent journalistes, universitaires et d'une manière générale tout lecteur de Linda Lê qui y participent aussi d'une certaine manière en le relayant dans leurs articles. Un des exemples les plus probants est sans aucun doute celui de Thierry Guichard qui, après un entretien avec elle dans son appartement,

---

[39] Propos recueillis par Catherine, Argand,« Entretien avec Linda Lê », *Lire*, n°274, avril 1999, pp. 29-30.
[40] Marie-Françoise, Colombani, « Linda Lê, l'âme à vif », *art.cit.*, p. 202.
[41] Linda Lê, *Voix*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 31.
[42] Propos recueillis par Catherine Argand, art.cit., pp. 29-30.
[43] Régine Robin, « L'Impossible place identitaire de Joseph Roth », in Chiantaretto, Jean-François, (dir.), *Ecriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 26.

ne peut s'empêcher de décrire les lieux, révélateurs de cette figure de l'irréductible écrivaine-lectrice.

> « Sous les toits d'un immeuble du sixième arrondissement, l'appartement modeste qu'occupe Linda Lê offre un dépouillement presque ascétique au visiteur. Les murs blancs éclairent par effet de réflexion la lumière qui vient de deux fenêtres. Sur la gauche, en entrant, une bibliothèque, modeste dans ses dimensions, ne saurait souffrir de l'accueil de nouveaux livres. Si l'étagère du haut est entièrement réservée à la collection Biblio pour laquelle Linda Lê travaille, les autres ne semblent guère se soucier d'ordre. On y croise Hrabal, Knut Hamsun, Boulgakov, Danilo Kis (*« c'était ma grande découverte »*). D'entre les deux rangées de livres qui cohabitent sur chaque étagère, Linda Lê sort un livre : *La Bouche pleine de terre* de Branimir Scepanovic « *ça, pour moi, c'est un grand grand monument* ». Un peu plus bas, ce sont les Japonais qui ont investi le peu d'espace qui reste. Linda Lê cite d'abord Sôseki. Entre les deux fenêtres, face à l'entrée, une planche souligne la rangée « *des livres importants* ». Thomas Bernhard y côtoie Antonio Lobo Antunes, Ingeborg Bachmann, Brecht. Stig Dagerman (« *Lui j'aime beaucoup* ») voisine avec la biographie de Wittgenstein. Il semblerait qu'il en est des livres comme des mots ; Linda Lê ne laisse chez elle que ceux qui vraiment lui paraissent justes. Avant de sortir, quelques reproductions d'Alfred Kubin (ce peintre autrichien dont un détail de *Der Mensch* illustre la couverture de *Les Dits d'un idiot*) renvoient à un univers trouble et grotesque dans lequel, peut-être, beaucoup de livres écrits et lus ici ont puisé leur singularité[44]. »

Pénétrer dans l'univers de Linda Lê c'est donc entrer dans « la fantasmatique de la création » et découvrir une écrivaine pour qui la littérature est vitale, une profession de foi qui stimule et enrichit indéniablement ses lecteurs.

Depuis 28 ans, Linda Lê construit et cultive ainsi sa singularité et représente aujourd'hui une des écrivaines les plus marquantes des nouvelles voix francophones en France. Dans la lignée des auteurs qu'elle affectionne, elle trace un chemin fascinant dans la littérature qui s'apparente, aussi, à une véritable (en)quête de/sur soi.

---

[44] Thierry Guichard, « Le "Famille je vous hais !" de Linda Lê », *Le Matricule des anges*, n°13, 20 août-20 octobre 1995, p. 5.

Ananda Devi
Parcours de l'écrivain-phare de la littérature mauricienne contemporaine

Cécile JEST

En 1993, Jean-Louis Joubert qualifiait la littérature mauricienne de « vieille dame dans l'ombre[1] ». En effet, cette littérature est longtemps restée méconnue alors qu'elle est vite devenue florissante sur cette île colonisée par la France en 1715. Affranchie des canons européens, elle reste cependant bien isolée sans maisons d'édition locales suffisamment solides et sans lectorat. Il faut attendre le XXe siècle pour que l'édition française se tourne vers elle et le début du XXIe pour que la recherche universitaire lui manifeste un réel intérêt. L'arrivée d'une nouvelle génération d'écrivains, notamment de romanciers, a certainement largement contribué à ce succès grandissant. La carrière littéraire remarquable d'Ananda Devi en fait l'écrivain-phare de la littérature mauricienne. Or, cette position privilégiée dans le monde des lettres ne doit pas cacher les difficultés que l'écrivaine a rencontrées en tant que femme indo-mauricienne écrivant en français, de France, sur Maurice. Ces caractéristiques s'interposent en effet souvent entre son œuvre et sa réception. Après avoir présenté son parcours éditorial, puis les différentes instances qui l'ont consacrée écrivain-phare de la littérature mauricienne, nous verrons quelles postures elle a dû adopter pour répondre à la réception de son œuvre. Enfin, nous consacrerons une dernière partie à sa décision de « sortir de sa bulle » en représentant la figure de l'écrivain dans deux de ses œuvres.

Un parcours éditorial emblématique

On lui fait souvent remarquer que son parcours est exceptionnel mais Ananda Devi rappelle qu'il a surtout été long et difficile : « Je crois que mon parcours éditorial reflète bien les difficultés d'un auteur non français, mais écrivant en français, à se faire publier[2]. » En effet, entre le prix de l'ORTF pour sa première nouvelle et son entrée dans la collection Blanche, il s'est tout de même écoulé trente-cinq ans rythmés par des refus ou des publications dans des maisons d'édition, certes accueillantes, mais qui ne permettent pas d'espérer toucher un large lectorat.

---

[1] Jean-Louis Joubert, « La vieille dame dans l'ombre », *Notre Librairie*, n°114, juillet-septembre 1993, p. 38.
[2] Patrick Sultan, « Ruptures et héritages, entretien avec Ananda Devi », décembre 2001 : http://orees.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html, consulté le 30 mai 2010.

Ananda Devi publie, en effet, ses premiers recueils de nouvelles dans de petites maisons d'édition mauriciennes[3]. Lorsqu'elle se lance dans le genre romanesque, les difficultés commencent. Son premier roman est refusé. Elle parvient à publier le deuxième – *Rue La Poudrière* (1989) – aux Nouvelles Éditions Africaines lors de son séjour au Congo alors qu'il avait été refusé par d'autres éditeurs, comme elle l'explique vingt-cinq ans plus tard : « I remember, they sent me a letter in French saying we don't see a description of the local island [...] The novel was about a young prostitute trapped in a sea of darkness, why would she describe the sea and the beaches[4]. » Elle essuie le même refus pour *L'Arbre fouet*. Les éditions Hatier se désistent, en effet, « parce que les notions de karma et le thème de la réincarnation leur semblaient trop abstraits[5]. »

C'est finalement L'Harmattan qui accepte de le publier ainsi que *Le Voile de Draupadi*. *Moi l'Interdite* paraît aux éditions Dapper en 2000. Le roman suivant, *Pagli*, permet à Ananda Devi de franchir les portes de la grande maison Gallimard dans la collection « Continents noirs ». *Soupir* et *Joséphin le fou* y sont également acceptés. C'est avec *Éve de ses décombres*, qu'Ananda Devi accède à la collection blanche, qui édite ses trois derniers romans et son récit autobiographique.

Michel Beniamino qualifie ce parcours de longue « ascèse ». Il reproche en particulier à la collection « Continents noirs » de Gallimard, « sorte de purgatoire pour écrivains francophones au seuil de la consécration[6] », d'avoir accepté le roman d'Ananda Devi par opportunisme :

> « La mention "Continents noirs" était particulièrement inadaptée pour Ananda Devi qui est originaire d'une île créole, d'origine indienne et qui ne relève des "continents noirs" que du point de vue des espoirs du directeur de la collection, qui rêvait sans doute d'y épingler un futur Le Clézio au féminin[7]! »

Ananda Devi nuance ces accusations :

> « Pendant quinze ans de ma vie, j'ai essayé de trouver un éditeur qui croie en moi. C'est pour cela

---

[3] *Solstices*, Regent Press, 1977 (nouvelle édition aux Éditions Le Printemps en 1997), *Le Poids des êtres*, Éditions de l'Océan Indien, 1987, *La fin des pierres et des âges*, Éditons de l'Océan Indien, 1993. À Maurice, les maisons d'édition sont rares et leur survie difficile. Par souci de rentabilité, les deux principales maisons d'édition, les Éditions de l'Océan indien créées dans les années 1970 et les Éditions du Printemps en 1989, se sont tournées vers le marché du manuel scolaire, bien plus rentable. Cependant, elles rééditent les quelques œuvres littéraires mauriciennes figurant au programme des examens scolaires.

[4] « I was asked to change the way I write says writer Ananda Devi », 17 janvier 2014, Jaipur, DNA Web Team, http://www.dnaindia.com/lifestyle/report-i-was-asked-to-change-the-way-i-write-says-writer-ananda-devi-1952656, consulté le 23.01.2014. « Je me souviens qu'ils m'ont envoyé une lettre en français qui disait qu'ils ne voyaient pas de description de l'île […] Le roman évoque une jeune prostituée piégée dans une mer d'obscurité, pourquoi décrirait-elle la mer et les plages ? » (notre traduction).

[5] Patrick Sultan, « Ruptures et héritages, entretien avec Ananda Devi », art. cit.

[6] Michel Beniamino, *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 23, No. 1, Printemps 2008, « Écritures féminines à l'île Maurice : Une rupture postcoloniale? », p. 144.

[7] *Ibid.*, p. 144.

> que je ne renierai jamais, pour ma part, les éditions l'Harmattan, parce qu'elles ont permis à de nombreux auteurs qui étaient automatiquement refusés par les grandes maisons, d'être publiés et d'être, ainsi, « découverts ». J'ai donc été vraiment heureuse d'être acceptée, d'abord par les éditions Dapper, et ensuite par Gallimard, alors qu'il y a seulement deux ans, je me demandais si mon prochain roman serait publié[8]... »

L'entrée dans la sacro-sainte collection blanche est également source de commentaires. Les hypothèses de certains critiques semblent parfois bien douteuses, comme celle d'Arnold Markus à propos de la publication d'*Ève de ses décombres* :

> « Est-ce d'ailleurs un hasard que l'entrée de Devi dans la collection « blanche » se fait par le biais d'un roman qui met en scène la violence des cités mauriciennes quelques mois après les fameuses émeutes de banlieue en automne 2005 en France ? Serait-ce une instrumentalisation du système ou positionnement stratégique de l'écrivaine ? Un peu les deux[9] ? »

Ananda Devi fait elle-même le lien entre son roman et cet événement, mais c'est pour souligner qu'on parvient, grâce à la littérature, à toucher l'universel, en partant de n'importe quelle situation locale. En revanche, il est évidemment impossible qu'un roman publié début janvier 2006 puisse avoir été publié en fonction d'événements qui se sont passés seulement quelques semaines plus tôt. Vicram Ramharai, après avoir sous-entendu que l'écrivaine a écrit en fonction des attentes de l'éditeur, propose une hypothèse moins cynique mais pas plus vraisemblable :

> « Une autre hypothèse serait que l'édition Gallimard a suivi la mode qui déferle dans le milieu de l'édition à Paris depuis 2005 qui consiste à traduire les œuvres d'auteurs indiens de langue anglaise ou de langues régionales. Le succès économique de ce pays ne permet plus d'ignorer sa littérature, même celle écrite par des auteurs régionaux. Cette ouverture sur l'Inde semble avoir profité à Ananda Devi pour faire son entrée dans la collection NRF de Gallimard[10]. »

S'il y a bien eu engouement pour la littérature indienne à cette époque, on ne peut tout de même pas penser que Gallimard aurait misé sur le nom de l'auteur, seule marque indienne pour ce roman qui ne fait pas partie de son cycle indo-mauricien.

Il semble qu'il suffisait d'interroger l'auteure sur les circonstances de cette entrée dans la collection blanche. Ananda Devi explique ainsi son désir de quitter la collection "Continents noirs " : « je me suis rendu compte que d'être dans cette collection continuait à m'enfermer en quelque sorte dans le domaine francophone et régional, c'est-à-dire dans un carcan identitaire qui ne me plaisait pas[11]. » Elle a donc décidé d'envoyer son nouveau manuscrit à d'autres maisons d'édition, Mercure de France et les éditions de l'Olivier :

---

[8]Patrick Sultan**,** « Ruptures et héritages, entretien avec Ananda Devi », art. cit.

[9] Markus Arnold, Écritures de violence et d'interculturalité : enjeux identitaires dans le roman contemporain mauricien d'expression française et anglaise, Université de La Réunion, 2012, tel-00842819, version 1 http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00842819, consulté le 5.12.2013, p. 213.

[10] Vicram Ramharai, « Entre littérature mauricienne et littérature francophone: quels enjeux pour les écrivains mauriciens », "L'ici et l'ailleurs" : Postcolonial Literatures of the Francophone Indian Ocean e-France : an on-line Journal of French Studies, vol. 2, 2008, p. 28.

[11] Ananda Devi, échange par mail inédit, 7 juin 2014.

> « Les deux ont accepté avec beaucoup d'enthousiasme. J'ai alors parlé à Jean-Noël Schifano de mon souhait de quitter la collection afin de ne plus être enfermée dans un domaine quelconque, et il m'a dit d'attendre avant de donner ma réponse aux autres éditeurs, car il allait en parler à Antoine Gallimard. Ce dernier a lu le manuscrit et a souhaité le publier dans la collection Blanche. Et c'est ainsi que cela s'est fait. Donc au final ce changement est venu totalement de moi[12]. »

Cette reconnaissance éditoriale est confirmée par une reconnaissance critique très rapide.

Les différentes instances de reconnaissance

On peut distinguer la reconnaissance publique de celle, moins médiatisée, de la critique universitaire. La première est principalement liée à l'obtention de prix suffisamment prestigieux, la couverture médiatique en dépendant largement, comme le déplore l'auteur :

> « À chaque rentrée littéraire on parle donc des mêmes livres, et le reste obtient des articles çà et là, qui ne font pas une grande différence aux ventes. En dehors de prix, les auteurs moins connus n'ont guère l'opportunité de sortir du lot! C'est un constat affligeant, mais c'est ainsi[13]. »

Ananda Devi a reçu neuf prix jusqu'à aujourd'hui[14] en France et dans le cadre plus vaste de la francophonie. Le prix de l'ORTF gagné pour sa première nouvelle l'a propulsée dans le champ littéraire et le prix des Cinq continents de la francophonie pour *Ève de ses décombres* lui a permis d'asseoir sa notoriété. Des prix importants ont suivi : le prix Louis Guilloux qui lui donne une place dans la littérature française et le prix Mokanda qui sanctionne l'ensemble de son œuvre. Le passage en édition de poche – *Indian Tango* et *Le Sari vert* – ainsi que la traduction[15] participent à l'élargissement de sa réception. Enfin, cette reconnaissance est évidemment plus spectaculaire dans son île natale où elle est une figure incontournable des manifestations littéraires. Elle a ainsi lancé, en 2013, la sortie de son dernier roman au salon du livre Confluences de Port-Louis. Elle est également sollicitée pour des préfaces d'auteurs mauriciens plus ou moins connus[16].

---

[12]Idem.
[13]Idem.
[14] Prix Radio France du Livre de l'Océan Indien pour *Moi, l'interdite* (2001), Prix des cinq continents de la francophonie pour *Ève de ses décombres* (2006), le jury ayant apprécié « *sa très belle écriture représentative de la diversité des cultures dans l'espace francophone ainsi que pour l'originalité de ses personnages qui vont aux lisières de l'animalité afin de remuer la conscience de ceux qui pensent représenter l'humanité* », « La romancière mauricienne Ananda Devi reçoit le Prix des cinq continents », AlterPresse, 25 septembre 2006, http://www.alterpresse.org/spip.php?article5195#.U3dl9i_x_r8, consulté le 17.05.2014, Prix RFO du livre et Prix de la Télévision Suisse romane du roman, Prix France Bleue Gironde pour *Ève de ses décombres* (2007), Prix Louis Guilloux, Prix Armorice et Prix littérature continental pour *Le Sari vert*(2010), Prix Mokanda décerné pour son œuvre (2012). Elle a aussi été sélectionnée pour le prix Femina pour *Indian Tango*.
15*Pagli* et *Soupir* ont été traduits en espagnol (*Pagli*, 2002 ; *Suspiro*, 2004), *Moi, l'interdite* en hindi (*Mai Nirvasit ek Kahani*, Jaipur, 2006) et *Indian Tango* en anglais (2011).
[16]Elle a préfacé *Parole Testament*d'Umar Timol, *Comme un roman sans fin et autres textes* d'Issa Asgarally, *Soudeur de mots* de Kavi Vadamootoo, *Chair de toi*de Vinod Rughoonundun et dernièrement *Fantômes*, le recueil de nouvelles de la révélation du salon du Livre de Confluences 2014, le jeune Aqiil Gopee.

L'intérêt de la recherche universitaire pour son œuvre augmente au fil des années. Tout d'abord abordée dans le contexte fermé de la zone de l'Océan Indien, elle fait maintenant partie à part entière des études en francophonie. C'est Jean-Georges Prosper qui le premier, dans son *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, lui accorde un court chapitre, intitulé « La lauréate », alors qu'elle n'a publié qu'un seul recueil de nouvelles. Il y loue ses qualités littéraires[17] et la compare aux écrivains mauriciens devenus des classiques, Chazal et Fanchette, et au poète tutélaire de Maurice, Baudelaire[18], et il ne s'est pas trompé en concluant : « Ananda Devi Nirsimloo est pour sûr appelée à marquer la prose de la littérature mauricienne de demain[19]. » Camille de Rauville qui, dans ses *Littératures francophones de l'Océan Indien*, présente plutôt les classiques de l'indianocéanisme, la mentionne[20], tout comme Jean-Louis Joubert dans *Littératures de l'Océan indien*[21] en 1991. Dans le numéro des *Nouvelles Études Francophones* consacré à cette littérature, Michel Beniamino la présente même comme celle qui a introduit une nouvelle dimension dans les lettres mauriciennes :

> « Dans ce contexte postmoderne, il est possible de penser que "l'adolescente prodige" dont parlait Jean-Georges Prosper ait fait davantage que confirmer ultérieurement son talent : Ananda Devi a marqué l'émergence d'une nouvelle littérature mauricienne[22]. »

Cette position centrale est confirmée dans l'ouvrage *Écritures mauriciennes au féminin :*

---

[17] « Dans toute la littérature mauricienne on n'a jamais vu jusqu'ici un auteur d'un si jeune âge posséder d'une part, des connaissances psychologiques aussi profondes de l'être humain conditionné par le milieu social, et d'autre part, une si forte maîtrise de la narration empreinte d'un style aussi personnel et aussi attachant. » Il souligne également son « goût un tantinet morbide de l'étrange, du surnaturel, du mystère ». (Jean-Georges Prosper, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien, 1994, p. 295).

[18] « Comme chez Malcolm de Chazal, nous assistons ici encore à une interpénétration des vies humaine, animale, végétale. Osmose des êtres et des choses par la magie de la poésie et de l'amour. Et, assez curieusement, A. D. Nirsimloo rejoint nos poètes cosmiques dans leur élan ascensionnel. Poète de la réalité irréelle, et qui porte encore les empreintes du spleen baudelairien, A.D. Nirsimloo se distingue également par son style descriptif bousculant le plus de conventions possibles par un flux d'épithètes, de constantes mises en apposition, d'hypothétiques "comme si", des comparaisons et analogies dont les images insolites, audacieuses sont presque aussi dérangeantes que celles de chez Jean Fanchette par exemple. », Ibid, p. 296.

[19] *Ibid.*

[20] « Ananda Devi Nirsimloo-Anenden, enfant prodige des lettres mauriciennes, décroche à l'âge de quinze ans le Prix de l'ACCT au concours de 1972 de la meilleure nouvelle. A produit jusqu'ici des contes, nouvelles, romans, poésies de haute facture. A publié à Maurice : *Solstices*,*Le poids des êtres*. » (Camille de Rauville, *Littératures francophones de l'Océan Indien*, Saint-Denis, Édition du Tramail, 1990, p. 342.)

[21] « Les concours de nouvelles […] ont distingué parfois de jeunes auteurs mauriciens. L'un des plus remarquables de ces lauréats est la jeune Ananda Devi Nirsimloo, couronnée pour la première fois alors qu'elle n'avait que 15 ans. Son talent s'est affirmé, et elle a publié depuis un recueil de nouvelles, *Le Poids des êtres* (aux Éditions de l'Océan Indien, 1987) et un roman, *Rue de la Poudrière* (aux Nouvelles Éditions Africaines, 1989). Elle s'y révèle analyste des profondeurs de l'âme, en quête de la vérité des personnalités douloureusement enfermées. Comme si les romanciers mauriciens ne pouvaient échapper aux interrogations sur l'identité... » (Jean-Louis Joubert, *Littératures de l'océan indien*, Vanves, Edicef/aupelf, 1991, p. 163.)

[22] Michel Beniamino, « Écritures féminines à l'île Maurice : Une rupture postcoloniale? », *Nouvelles ÉtudesFrancophones*, vol. 23, 2008, p. 149.

Penser l'altérité[23],qui place l'œuvre d'Ananda Devi au cœur de la réflexiondans quasiment tous les articles. La consécration vient également des pairs, Sami Tchak, Karl Torabully et Umar Timol, par exemple. Le coup de cœur de JMG. Le Clézio s'est transformé en coup de pouce magistral quand il a accordé, dans *Le Nouvel Observateur*,un article en pleine page pour la sortie d'*Indian Tango* où il déclare : « Ananda Devi est un vrai, un grand écrivain[24]. »Ce statut d'écrivain-phare pourrait laisser penser qu'Ananda Devi peut savourer la réception de son œuvre en toute quiétude. Il n'en est rien puisqu'il s'inscrit dans des catégories qui restent encore soumises à des lectures réductrices face auxquelles l'écrivaine a réagi en adoptant une posture qui évolue au fil de sa carrière.

En quête d'une posture

Les nombreux entretiens qu'Ananda Devi a accordés évoquent presque toujours l'identité, avec des variations selon la propre origine du journaliste – les Indes Réunionnaises insistent sur l'Inde, les journalistes du prix Mokanda sur l'Afrique et les Mauriciens sur Maurice –, les femmes en tant que subalternes, le choix du français comme langue d'écriture ou l'insularité. Si elle n'est pas accusée d'exotisme, son œuvre est souvent réduite à la représentation de l'antithèse d'une carte postale de l'île Maurice[25]. Ananda Devi est donc catégorisée comme écrivaine de la périphérie sud, la voix des sans voix qui évoque la violence de la société patriarcale de son île. Tous ces thèmes sont évidemment présents dans son œuvre mais Ananda Devi redoute, parfois à juste titre, qu'ils servent d'étiquettes réductrices voire dévalorisantes.

Tout d'abord, elle a accentué l'écart entre l'image d'une femme à la voix timide, drapée de son sari, et l'écrivaine, qui crée l'univers sombre de son œuvre. Elle met également en avant sa précocité dans l'écriture pour ne pas avoir à développer des problématiques complexes, comme celle du choix du français comme langue d'écriture : « Je puis ainsi dire que le français a grandi avec moi et en moi et que j'ai grandi avec le français. Il n'y a pas eu

---

[23]Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011, 315 p.

[24]*Le Nouvel Observateur* - J-M G. Le Clézio (23 Août 2007), citation du blog d'Ananda Devi, http://anandadevi.cinequanon.net/Ananda_Devi/, consulté le 21 mai 2013.

[25] C'est un raccourci de la lecture critique comme Françoise Lyonnet qui a effectivement affirmé qu'Ananda Devi « in her work she represents the "other Mauritius", not the tropical paradise of French tourist brochures », cité par Patrick Corcoran, *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*, Cambridge, Cabridge University Press, 2007, p. 112. « Dans son œuvre, elle représente "l'autre île Maurice", non le paradis tropical des brochures touristiques françaises. » (notre traduction).

d'interrogation à ce sujet ni de conflit personnel. J'ai commencé à écrire dans l'innocence[26] ! » Elle échapperait, pour la même raison, à tout exotisme, comme elle l'explique à Patrick Sultan en 2001 :

> « J'ai eu de la chance dans la mesure où j'ai commencé à écrire dès l'enfance, de sorte que je n'avais pas conscience du fait de mon insularité. Je ne me suis donc pas sentie prisonnière des clichés, parce que j'écrivais mon île de l'intérieur, sans éprouver le besoin de céder aux formules explicatives et descriptives consacrées[27]. »

Elle prend également de la distance par rapport à sa féminité en affirmant que « l'écrivain est quelqu'un d'asexué », elle ajoute « un écrivain tout simplement[28] » afin que soit davantage pris en considération le travail sur la langue qu'elle revendique. Enfin, confrontée à la problématique de ses origines complexes qui la situent entre l'Inde et son île créole, elle finit par revendiquer le concept d'hybridité :

> « Étant de Maurice, j'ai toujours eu la conviction que cette mixité des origines, des influences, des langues, des musiques est une richesse immense. J'ai toujours su que je pouvais puiser dans mes sources à la fois indiennes, africaines, occidentales, tout mélanger dans ce que j'écris et être ouverte à toutes ces sonorités, toutes ces résonances du monde. Mais l'importance de cette hybridité n'est pas acceptée facilement, ni à Maurice ni ailleurs[29]. »

Finalement, cette posture n'est pas suffisante. Ananda Devi signe donc, en 2007, le manifeste « Pour une littérature-monde en français » paru dans *Le Monde*. La quarantaine de signataires y dénonce ce que l'on pourrait appeler une diglossie littéraire, perçue comme « le dernier avatar du colonialisme[30] », qui opposerait la littérature hexagonale, la variété haute, à la littérature francophone, la variété basse. Si elle reconnaît que la rupture qu'il préconise est peut-être exagérée, elle insiste sur la réalité de cette diglossie littéraire et la dénonce fermement :

> « Ce manifeste a beaucoup dérangé. "L'acte de décès de la francophonie" me semble, avec le recul, une formule qui n'aurait pas dû être incluse dans ce texte. Mais ce n'est pas là le propos. Strictement sur le plan littéraire, il me semble urgent d'en finir avec cette classification de la littérature en compartiments étanches, qui relègue la "française" d'un côté et la "francophone" de l'autre. C'est absurde[31] ! »

D'autant qu'elle associe à cette hiérarchisation entre littérature française et littérature

---

26 Patrick Sultan, « Ruptures et héritages, entretien avec Ananda Devi », art. cit.

27 *Ibid.*

28 Jules Romuald Nkonlak, « Ananda Devi, Bessora, Angeline Solange Bonono : L'expression "littérature féminine" ne veut rien dire », 05.01.2007, Mutations multimédia, http://fr.allafrica.com/stories/200701050490.html, consulté le 31 mai 2014.

29 Fabien Mollon, « Ananda Devi : "Il y a une violence latente à Maurice" », 11.04.2014, *Jeune Afrique*, http://www.jeuneafrique.com/Article/JA2726p082-083.xml0/, consulté le 1 juin 2014.

30 Jean Rouaud et Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des livres*, 15 mars 2007, http://www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3260,36-883572@51-883320@45-1,0.html, consulté le 30 mai 2014.

31 Mar Garcia, « Entretien avec Ananda Devi », *La Tortue verte*, Revue en ligne des littératures francophones, 27 août 2007: http://ebookbrowse.com/entretien-avec-ananda-devi-pdf-d46852030, consulté le 20 mars 2013.

francophone une lecture strictement thématique de cette dernière, au détriment de l'analyse de la portée poétique des œuvres :

> « Les auteurs dits "francophones" sont enfermés dans une série de problématiques préconçues, dans une grille de lecture qui fait que l'on s'intéresse davantage aux aspects liés au contexte qu'à l'écriture elle-même. Je ne renie pas mes origines, bien au contraire, mais le fait de voir dans l'écriture un simple reflet du contexte me paraît réducteur[32]. »

Elle a donc longtemps lutté pour définir son écriture comme close sur elle-même, hors le monde, comme elle l'explique dans son allocution lors du congrès du CIÉF en 2007 :

> « J'ai toujours eu à cœur de préserver ma solitude intime en demeurant en retrait du monde pour mieux l'observer […] refusant toute étiquette qui m'aurait trop étroitement liée à un courant contemporain ou à un discours politique ou social qui aurait démarqué plus fortement mon identité d'écrivain. Je refusais de me qualifier de féministe, même si je l'étais profondément ; je rejetais de même l'étiquette d'auteur engagé, même si tous mes livres étaient enracinés dans une révolte contre les injustices humaines[33]. »

En cette année du Manifeste, elle décide de « reconsidérer cette posture[34] » et affirme : « Pour quelqu'un qui écrit et qui atteint quelques milliers de lecteurs, rester dans sa bulle est désormais impossible. L'acte d'écrire est en lui-même un acte d'engagement[35]. » Cette nouvelle posture est liée à l'apparition, dans son œuvre, d'un personnage d'écrivaine très proche de l'auteure.

« Écrire hors de sa bulle » : la mise en scène du personnage de l'écrivaine

Indian Tango, son dixième roman, représente un véritable tournant dans son œuvre. Elle déclare ainsi sur son blog, créé pour la sortie du livre :

> « Que dire d'*Indian Tango*, sinon que c'est le livre de ma chair? Jamais je n'ai parlé de l'écriture de cette manière, jamais je ne me suis mêlée si étroitement à un personnage, celui de l'écrivain, jamais je n'ai si violemment tenté de décoder ce passage à l'acte[36]. »

Elle le présente comme son « roman testament [37]», en précisant qu'« il ne s'agit pas d'autobiographie dans le sens accepté du mot mais d'une radiographie de l'acte d'écrire, d'une tentative de cerner cet instant extraordinaire de la création[38]. » Un récit à la troisième personne, qui met en scène Subhadra, une Indienne en butte à la société patriarcale alterne

---

[32]*Ibid.*
[33]Ananda Devi, « Écrire hors de sa bulle », *Nouvelles Études Francophones*, Numéro spécial sur l'Océan Indien, coordonné par Bénédicte Mauguière, Volume 23.1, printemps 2008, p. 12.
[34]*Ibid.*
[35]Ananda Devi, « Écrire hors de sa bulle », art. cit.,p. 14.
[36]http://anandadevi.cinequanon.net/Indian_Tango.html, consulté le 25 janvier 2012.
[37]Entretien avec les Indes réunionnaises, « Peut-être est-ce l'Inde mythique qui m'habite », 2008, http://www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm, consulté le 02 juin 2014.
[38]Brigitte Riera, « L'écriture du désir chez Ananda Devi », *Le Féminin des écrivaines sud*[s] *et périphéries*, Christiane Chaulet Achour et Françoise Moulin-Civil (dir), CRTF-CICC, Amiens, éd. Encrage, 2010, p. 382.

avec le journal d'une écrivaine en visite à Delhi qui fait le bilan de ses années d'écriture. Elle finit par se cloîtrer après avoir rencontré son personnage. Sous cette habile construction romanesque qui a égaré plus d'un lecteur, Ananda Devi fait clairement référence à ses œuvres et à sa carrière et révèle ses interrogations sur sa posture et sur sa position dans le champ littéraire :

> « Peu importe mon âge, je resterai de ceux, capturés par une éternelle enfance, qui n'atteindront jamais l'âge adulte. […] Peut-être est-ce pour cette raison que mes livres ne sont pas pris au sérieux : cette fragile esquisse d'humanité ne peut pondre des chefs-d'œuvre. Tout au plus des fragments de beauté vite dissipée[39]. »

Il y a une réelle volonté de se dire, « pour une fois, me mettre en scène, devenir le sujet de mon histoire[40] », même si elle reste encore dans le cadre de la fiction « Je serai mes personnages, n'écoutant que leurs rêves et leur rage, et je serai l'être qui les crée et qui n'a peur de rien[41] ».

Elle franchit un pas supplémentaire, quatre ans plus tard, avec *Les hommes qui me parlent*, récit autobiographique qui établit clairement, cette fois, le lien entre l'auteure et la narratrice. Elle présente la dépression de son deuxième fils comme le déclencheur de ce texte qu'elle écrivait au jour le jour à cette période[42], en s'interrogeant constamment, toutefois, sur l'intérêt de cet acte autobiographique. Elle est sans complaisance sur sa vie et sur ce type d'écriture, c'est pourquoi elle préfère insister sur son rapport à la littérature, en tant que lectrice et écrivaine. Si sa position de lectrice est confortable, celle d'écrivaine l'est moins puisqu'elle rentre en conflit avec la femme qu'elle est :

> « Une posture. Voilà ce à quoi je me retrouve, une fois de plus, contrainte. Plus je tente de me saisir, plus je suis insaisissable, glissante, huileuse. Faut-il que je m'affuble de masques ? Ou ma personnalité est-elle si fade que nulle surface réfléchissante ne parviendra à en restituer l'image[43] ? »

Toutefois, elle finit par affirmer que le lien est indéniable et que l'on ne peut écrire hors de soi :

> « Je me méfie du mot autofiction mais toute écriture n'est peut-être que cela, déguisée de mille et une façons. Même en faisant la folle tentative de la révélation, l'on se transforme en fiction. Ou alors, un jour, on comprend qu'il n'est plus nécessaire d'utiliser des personnages pour revenir vers soi. À l'infini démultipliés, ils ont tous porté notre visage. Ils sont tatoués de la tête aux pieds de

---

[39]Ananda Devi, *Indian Tango*, Paris, Gallimard, folio, 2009, p. 56.
[40]*Ibid*, p. 27.
[41]*Ibid*, p. 57.
[42]« Il peut se lire comme un instantané dans une vie humaine, une photographie d'un moment de ma vie qui peut peut-être parler à d'autres personnes. Cela m'a permis de prendre de la distance et de réaliser aussi qu'il y avait dans cette démarche un acte de création. », Meryll Mezath, « Ananda Devi, écrivain : « J'essaie de montrer l'alchimie entre le vécu, l'imaginaire et la littérature », Le Mauricien, 6 octobre 2011, http://www.lemauricien.com/article/ananda-devihttp://www.lemauricien.com/article/ananda-devi, consulté le 2 juin 2014.
[43] Ananda Devi, *Les hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, 2011, p. 24.

> l'encre qui nous constitue[44]. »

C'est reconnaître qu'elle est toute entière dans son écriture qui englobe forcément le monde qui l'entoure. Elle est donc bien une femme écrivaine : « *Sorrowfull women*. J'en fais partie, comme ma mère, parce que nous avons toutes hérité de ces bracelets terribles que le premier regard d'homme a refermé autour de nos poignets et de nos chevilles. On aura beau dire[45]. »

Malgré une position enviable dans le champ littéraire, Ananda Devi reconnaît elle-même avoir été amenée à trouver une posture pour contrôler son image dans un monde littéraire très médiatisé où les enjeux éditoriaux sont importants. Finalement, début 2014, quarante ans après la parution de sa première nouvelle, lors d'une tournée en Inde pour la sortie d'*Indian Tango* en anglais, elle donne la définition la plus juste de sa posture et de son œuvre :

> « For me, being a hybrid creature, I suppose the question of identity was naturally paramount and would come up in every book. But as an anthropologist, there is also a certain way of looking at society and decoding the laws that govern it, to reveal its inner mechanisms and gearing. On the other hand, I also explore the novel as a form and the ways in which I can play with language, and there is thus a stylistic intent in what I write as well as these questions of identity and social realities[46]. »

Chaque ligne de force de son œuvre, ainsi mise en lumière, est inséparable des autres et construit bien l'œuvre d'un écrivain-phare.

---

[44]*Ibid*, p. 68.
[45]*Ibid*, p. 189.
[46]« Jaipur Literature Festival 2014 : An interview with author Ananda Devi », 20 janvier 2014, http://www.dnaindia.com/lifestyle/report-jaipur-literature-festival-2014-an-interview-with-author-ananda-devi-1953813, *consulté le 21 janvier 2014. « Pour moi, en tant qu'être hybride, je suppose que la question de l'identité était naturellement prépondérante et qu'elle émergerait dans chaque livre. Mais en tant qu'anthropologue, il y a également une certaine façon d'observer la société et de décoder les lois qui la gouvernent pour en révéler les mécanismes et les engrenages internes. D'autre part, j'explore le roman en tant que genre et les différentes façons dont je peux jouer avec le langage. Dans mes œuvres, il y a donc un objectif stylistique aussi bien que les questions d'identité et de société. » (notre traduction).*

« Mounira CHATTI, *adab al-mahjar (المهجر أدب)* … », entretien avec Christiane CHAULET ACHOUR

Dans cette réflexion commune menée sur les enjeux et perspectives des postures des écrivaines francophones, il nous fallait nous entretenir avec une écrivaine « nouvelle » dans le champ littéraire (ou les champs littéraires, si on envisage les deux pays auxquels appartient son écriture) : Christiane Chaulet Achour, spécialiste des écritures de femmes francophones, s'est proposée d'interroger Mounira Chatti qui a publié, en 2009, son premier roman, *Sous les pas des mères*, aux éditions de l'Amandier.

CCA – La date de naissance est évidemment un marqueur essentiel pour commencer à entrer dans un parcours de création… date et lieu : 1968, en Tunisie : tu es donc largement une enfant de la post-indépendance, de cette Tunisie de Bourguiba, que l'on vante alors et pour longtemps, par rapport aux autres pays de la région, comme une sorte de paradis pour les femmes. En tant que femme, bien sûr, et en tant qu'écrivaine, surtout, comment te situes-tu par rapport à cette représentation ?

MC – Le *Code du statut personnel* (مجلة الأحوال الشخصية) a été promulgué le 13 août 1956 par décret beylical. Persuadé de ne pas emporter l'adhésion populaire, Bourguiba a dû renoncer à l'idée d'un référendum sur cette réforme qu'il jugeait « radicale ». Dans une certaine mesure, il était un visionnaire, un dirigeant politique en avance par rapport à son temps. Fasciné par l'œuvre et l'action de Tahar Haddad, qui était lui-même influencé par le courant réformiste initié au XIXe siècle, Bourguiba a souhaité inscrire la Tunisie postcoloniale dans cette voie progressiste. Dix ans après, à l'occasion de la Fête de la femme le 13 août 1966, il n'a pas hésité à enlever le voile traditionnel (سفساري) des femmes qui participaient à la cérémonie. Celui qui décrivait le voile comme un « épouvantable suaire » ou encore un « linceul sinistre qui cache la figure » (dans une interview de 1959) commettait alors un geste politique et symbolique fondamental. Malgré cet héritage juridique et culturel, la société tunisienne d'aujourd'hui est travaillée, de manière flagrante ou discrète, par beaucoup d'archaïsmes et de frustrations. La condition de la femme y est encore un lieu de fracture, en témoignent les confrontations véhémentes au sein de la Constituante à propos de l'*égalité* ou la *complémentarité* entre l'homme et la femme. Le Parlement tunisien a finalement adopté, le 27 janvier 2014, une nouvelle Constitution où se trouve inscrite l'égalité (المساواة) entre les deux sexes. Cela est historique, mais la tentation réactionnaire est toujours vive et menaçante, et cette tentation n'est pas seulement islamiste puisque le camp dit laïque est également traversé par des contradictions et des ambiguïtés inquiétantes.

> « *L'archéologie du passé rappelle que la colonisation française ne constitue pas le tout de l'histoire maghrébine ; c'est une période singulière qui ne saurait faire oublier une histoire très longue, immémoriale. La schizophrénie, c'est le déni des histoires et mémoires multiples qui forment l'identité maghrébine, c'est la fixation obsessionnelle sur la part arabo-musulmane de ce patrimoine* ».
>
> Fanny Tell, « Entretien avec Mounira Chatti », *Algérie Littérature/Action*

CCA - Cette phrase d'E.W. Saïd : « Les réalités de pouvoir et d'autorité – autant que les résistances présentées par des hommes, des femmes et des mouvements sociaux à des institutions, des autorités et des orthodoxies – sont les réalités qui rendent possible les textes, qui les transmettent à leurs lecteurs, qui sollicitent l'attention des critiques. Ce sont ces réalités qui doivent être prises en compte par la critique et par la conscience critique »[1], permet d'entrer plus résolument dans l'inévitable synergie entre une écriture et les conditions de son émergence [comment, pour qui et pour quoi écrit-on ?] et dans le labyrinthe de sa mise en visibilité.

▪Ma première question portera donc sur ton « outil » d'expression, le français. Lorsqu'on lit tes données biographiques, on ne peut que constater que c'est véritablement un choix : « j'ai appris le français dès l'âge de 6 ans », ta langue d'enfance a donc été l'arabe dialectal tunisien. « Dans mon environnement familial, personne ne parlait le français ». Également :« Lycéenne, j'ai publié en arabe des poèmes dans la revue de notre lycée ».
Comment s'est fait ce choix et pourquoi ?

MC – Écrire en français est à la fois un choix et un non-choix. Mes études primaires et secondaires m'ont permis de devenir bilingue, de maîtriser à la fois l'arabe écrit (ou standard) et le français. Aucune de ces deux langues n'était parlée dans l'espace familial et quotidien où le dialecte tunisien émaillé de mots berbères joue, en quelque sorte, le rôle de langue véhiculaire. L'arabe standard m'était tout de même familier puisque mon père était instituteur d'arabe et m'avait appris à déchiffrer cette langue avant d'intégrer le cours préparatoire. L'apprentissage du français m'a laissé un puissant souvenir, j'étais fascinée par notre institutrice, Radhia, qui ne roulait pas les « r ». Elle semblait incarner physiquement la libération de la femme : elle était jeune, belle, elle avait les cheveux découverts et portait des mini-jupes. Elle était différente de ma mère et des femmes de notre clan qui évoluaient dans un milieu culturel et social très conservateur. L'identification à un tel modèle était certainement importante dans ma construction personnelle. Plus tard, à l'issue du baccalauréat, j'ai obtenu une bourse pour étudier les Lettres Modernes en France. Cette émigration m'a plongée dans un univers presque exclusivement francophone. Écrire en

[1] In *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 – Trad.de V. Steemers, *Le (néo)colonialisme littéraire*, Karthala, 2012, p. 5.

français, dans ces conditions, relève du pragmatisme. Le hasard de l'émigration crée la nécessité d'une langue, une langue autre, la langue de l'autre. Je ne ressens aucun malaise, aucune culpabilité à écrire en français. J'ai perdu le berbère, la langue autochtone de mon pays, et je ne possède que des langues intruses. Finalement, le dialecte tunisien, l'arabe standard et le français sont des langues tunisiennes.

▪La question suivante porte sur la recherche (le choix ?) d'une maison d'édition. Tu publies aux éditions de l'Amandier qui, d'ailleurs publiera aussi en 2012, les Actes d'un colloque que tu as organisé à Nouméa, *Femmes et création*. Lorsqu'on regarde la présentation de cette maison d'édition, sur le site, on note qu'elle est récente (1988) et que le roman n'est pas une de ses priorités. Peux-tu nous parler de ta recherche éditoriale et ce que tu en déduis ? Est-ce le seul éditeur contacté ? As-tu pensé à éditer en Tunisie ?

MC – J'ai envoyé mon manuscrit à plusieurs maisons d'édition : Seuil, Gallimard, Stock, Actes Sud, Éditions des Femmes, et d'autres encore. Un écrivain reconnu m'a recommandée auprès du Seuil, mais mon texte ne correspondait pas à la fameuse et mystérieuse « ligne éditoriale »... Conseillée par Claude Ber, poète et dramaturge, j'ai soumis mon texte à l'Amandier qui souhaitait justement publier aussi des romans, et ne plus se cantonner au théâtre et à la poésie. J'avais pensé proposer mon texte à Elyzad, en Tunisie, mais je ne l'ai pas fait. Je vivais alors à Nouméa, et cette recherche éditoriale me semblait éprouvante, et même injuste. Les critères d'édition ne sont pas transparents, on ne reçoit pas d'avis (négatif) motivé. Par ailleurs, des livres littérairement misérables sont régulièrement publiés par les grands éditeurs, ce qui force l'étonnement ! L'accès aux médias est un autre problème indissociable de ces « réalités de pouvoir et d'autorité » évoquées dans la citation d'Edward Saïd. Les petits éditeurs, comme l'Amandier, peuvent difficilement faire la promotion de leurs auteurs : ils n'ont pas suffisamment d'argent pour faire des annonces publicitaires, ils n'ont pas un réseau influent pour faire parler d'eux, or le « réseau » est une réalité déterminante.

▪La dernière question de cette acquisition d'une « légitimité littéraire » est celle de la presse, de la critique, une fois le livre « fabriqué », comment sort-il de l'anonymat ?
Peux-tu évoquer les articles sur ton roman, des participations à des salons, à des lectures, en France ? à Nouméa où tu résides alors ?

MC – L'Amandier, qui est une entreprise familiale, ne dispose d'aucun agent littéraire, d'aucun chargé de communication et jusqu'à une date très récente (juillet 2013), cette maison d'édition s'occupait elle-même de la distribution de ses livres. Dans ces conditions, il est difficile d'acquérir la visibilité et la « légitimité littéraire » que tu évoques. L'Amandier a pu organiser trois moments pour accompagner la sortie de ce roman : une dédicace au Salon du

livre de Paris (mars 2009), une soirée littéraire à la Mairie du XXe arrondissement (en janvier 2010), une dédicace à la librairie *La lucarne des écrivains* (Paris XIXe, en février 2010). D'autres rencontres ont pu avoir lieu : à la librairie *Montaigne*, à Nouméa (en mai 2009), à la librairie *Jonas* (Paris XIIIe, en décembre 2011), à la *Contrescarpe* (Paris V^{e}, en mai 2012). Quelques articles ou entretiens ont également été publiés : un entretien avec Fanny Tell dans *Algérie Littérature / Action* (n° 137-140, en janvier 2010) ; un autre avec Amel Chaouati, publié sur le site du *Club des amis d'Assia Djebar* (en 2012) ; ou encore « Ombre et lumière de Tunisie », un article de Jean-Yves Faberon dans la *Revue Juridique et politique des États francophones* (janvier-mars 2010) ; un article sur le site d'*Encres vagabondes* (juillet 2009), un article dans les *Lettres Françaises* (février 2011) ; une invitation au Maghreb des Livres (février 2010) ; une soirée littéraire à la Mairie du XIVe (mars 2012) ; une invitation au Festival artistique de Thénac (mars 2014). Sans réseau, sans notoriété, l'acquisition d'une « légitimité littéraire » est laborieuse et décourageante.

CCA – Penses-tu, pour l'édition et la diffusion, avoir les mêmes chances, ou malchances, qu'un écrivain français lambda ?

MC – Oui, je pense avoir les mêmes malchances qu'un écrivain français lambda. Lors des festivals artistiques, je rencontre des auteurs lambda qui éprouvent les mêmes difficultés d'édition, de diffusion, de légitimité : certains publient à compte d'auteur, d'autres créent leur propre maison d'édition. Dans tous les cas, on a l'impression que c'est le « réseau » (éditorial et médiatique) dans son acception la plus large qui fabrique un auteur, une œuvre, un public, un horizon d'attente...

CCA - L'appareil qui accompagne une œuvre compte évidemment. Mais il y a aussi la construction de la fiction. Sur quel fond référentiel et culturel travailles-tu ?

> « Sous les pas des mères *est, en quelque sorte, un palimpseste qui fait sans cesse émerger les paroles effacées, les souvenirs honteux, les cris sans voix, etc. Le choix de cette forme marque aussi la présence, dans ce livre d'un héritage littéraire oriental. Mon enfance a été bercée par les contes populaires racontés par ma mère et d'autres femmes du clan, ainsi que la lecture des* Mille et une nuits *et des histoires bibliques comme celle de Joseph et ses frères qui m'ont laissé un souvenir indélébile. Il y avait peu de livres dans la bibliothèque de mon père, alors, cela m'a donné le goût de relire, d'apprécier chaque livre, chaque feuillet comme un trésor, l'opportunité de pénétrer dans un monde fascinant. Il existe une autre source dans laquelle j'ai puisé la forme et la poésie de mon roman : c'est l'arabe dialectal tunisien. Au Maghreb, la situation linguistique*

> *n'échappe pas à l'état schizophrénique généralisé car on ne reconnaît que l'arabe classique, écrit, alors que les peuples parlent les dialectes. Ces dialectes, que l'école et les médias laissent hors de leurs murailles, débordent de poésie, de créativité, d'imaginaire* ».
>
> Fanny Tell, « Entretien avec Mounira Chatti », *Algérie Littérature/Action*

Justement ces références littéraires et linguistiques puisées dans ta « formation » d'enfance et d'adolescence, aux sources de l'oralité et de l'écrit, ne rendent-elles pas ton roman « étranger » dans sa langue dominante d'expression ? Surtout par rapport à la méconnaissance des cultures du Maghreb en France. As-tu perçu cette difficulté en écrivant ? En construisant un tel roman, à quel type de lecteur pensais-tu ?

MC – La notion de littérature mineure, telle qu'elle a été appréhendée par Deleuze et Guattari à propos de Kafka, permet de mieux saisir une telle situation. En effet, la déterritorialisation de la langue est l'un des caractères essentiels de cette littérature : il s'agit de l'affectation, de la transformation, du détournement de la langue dominante. L'écriture de *Sous les pas des mères,* qui a duré près de neuf mois, m'a donné beaucoup de plaisir, notamment en raison du décalage linguistique : le dialecte tunisien, l'arabe standard et le français. Cette écriture répondait à une urgence car c'est à Nouméa que la Tunisie m'a rattrapée ! En édifiant ce roman chapitre après chapitre, je n'ai imaginé aucun type de lecteur, et pourtant j'avais hâte de le terminer et de connaître la réaction des premiers lecteurs. En écrivant, je voyais mes personnages, je parlais avec eux, surtout j'entendais ce qu'ils disaient, je m'amusais de leurs mimiques, de leurs ricanements, de leurs colères. Ils s'exprimaient dans leur langue, l'arabe, et je les traduisais en français, oui, l'écriture a été donc ce travail de traduction et d'adaptation linguistique et contextuelle. Il s'agissait de capter les voix et les conditions spatio-temporelles des personnages, puis de les faire passer en français. « Faire passer », cela veut dire dompter le français, se l'approprier au même titre que l'arabe, l'amener sur cette terre tunisienne qu'il doit pénétrer, et dont il doit suggérer la vérité. C'est la malléabilité de la langue, de toute langue, qui permet de résoudre d'une manière plus ou moins satisfaisante cet écartèlement entre deux ou plusieurs langues.

CCA – Il me semble qu'il y a une « annonce » dans la nouvelle de 1997, « Les rumeurs de Ksour » de ton roman de 2009. Beaucoup d'années de l'une à l'autre ? Mais la même thématique dominante, celle de l'exil et la même complicité avec la chaîne des voix féminines.

> « *A présent, la conteuse est morte. Demeure la voix chuchotant une mélodie féminine. Elle m'a confié la mémoire de là-bas à laquelle est venue se greffer l'autre*

faille d'ici : l'exil. Et ici, dans le pays de l'exil, ils m'ont fait suer. Service des étrangers, récépissé, avis d'expulsion, contrôle de papiers, charters, lois inhospitalières, débats parlementaires, re-charters, convocations chez l'inspecteur… Je suis l'étrangère. Le mot rassemble les "é", "è", "e". Il y a le "e" de l'errance, de l'erreur. On exile par erreur. Il y a le "è" de l'écartèlement. Il manque le "ê" de l'être. L'être dans l'exil, la dissolution de l'être ».

« *Cet hiver-là, en sirotant un thé à la menthe dans la buvette de l'aéroport, je me suis souvenue que, lycéenne, j'appréciais singulièrement la magie de l'expression d'adab al-mahjar, littérature de l'émigration ou de l'exil. Jamais aucune autre expression, dans notre langue, n'exerça sur moi autant de fascination, n'eût sur moi un effet si puissant. Je savourais, je goûtais, je respirais ce mot d'al-mahjar, je rêvais des ailleurs où nos écrivains s'étaient exilés. Al-mahjar, c'était une invitation au voyage, un appel à la liberté, c'était là où je voulais aller, ce serait là ma future patrie, mahjar, sans autre appartenance… Je rêvais d'une nouvelle identité d'émigrée, de harraga – brûleuse de frontières – si loin de racines encombrantes, paralysantes, génitrices de violence, de perversion, de folie…* » (pp. 445-446).

Peux-tu nous situer ces passages et ce que tu y as investi ?

MC – La première citation, extraite de ma nouvelle « Les rumeurs de Ksour », évoque une période éprouvante : la soutenance de ma thèse de Littérature comparée n'a débouché sur aucune promesse professionnelle, ma condition matérielle était difficile, j'avais des doutes, je me sentais perdue. Je me demandais s'il fallait rentrer en Tunisie ou bien lutter pour survivre en France. Je vivais alors mon exil comme une malédiction, une malchance, un mauvais sort. Je n'avais pas la nostalgie de la Tunisie, mais ma vie en France se résumait à surmonter des obstacles, c'était épuisant. L'exil peut détruire... La seconde citation, extraite de mon roman, exprime mon désir d'exil. Dans la tradition arabo-islamique, la *hijra* (هجرة) ou expatriation est une donnée fondatrice, structurante, prometteuse. C'est l'émigration de Muhammad et de ses premiers compagnons de la Mekke vers Médine, en 622, qui fonde l'histoire de l'islam et le calendrier musulman. Dans une époque plus récente, ce que l'on appelle la littérature de l'émigration (أدب المهجر) a révolutionné la littérature arabe moderne. Les écrivains de l'exil (أدباء المهجر) sont des Syro-libanais qui, harcelés par le pouvoir politique ottoman, ont émigré aux États-Unis. Auteurs d'œuvres en arabe et/ou en anglais, ils sont aussi connus sous le nom

de la « Ligue de la Plume » (القلمية الرابطة), fondée à New York, en avril 1920, essentiellement par Gibran Khalil Gibran, Mikhail Naimy, Elia Abou Madhi, Nasib Aridha, Rachid Ayoub, Nadra Haddâd, Rachid al-Bahout. Présidée par Gibran Khalil Gibran, la Ligue de la Plume adopta une perspective et un programme ambitieux visant à faire de la littérature arabe une puissance active et efficace dans la vie de la nation ou communauté (أمة). L'exil invite donc à un retour sur soi-même. L'exil nous place dans une situation délicate de dédoublement dans laquelle on est soi-même et un autre. La distanciation par rapport à mon pays natal m'était nécessaire pour écrire, tout simplement pour vivre. La chaîne des appartenances (au pays rural, à la lignée des femmes, aux valeurs ancestrales) me faisait suffoquer, je devais la casser, éprouver la solitude et la précarité, avant de tenter de retrouver ma place là-bas et ici...

CCA – Parler des femmes, de leur condition et de leur statut et parler de l'exil, du « choix » de l'exil. J'ai beaucoup pensé, en te lisant, à une convergence avec l'essai de Fawzia Zouari, *Pour en finir avec Shahrazad* (Tunis Cérès éditions, 1996) où elle analyse l'exil comme une vraie richesse, un choix et une libération. Elle envisage aussi le lien de l'écriture et de l'exil : « Comment être soi sans renier ses origines, ni s'identifier entièrement au moi communautaire ? […] Nous attendons ceux qui raconteront la merveilleuse aventure d'un *je* arabe impliqué dans une modernité du dire et du faire. Ceux qui démasqueront avec allégresse les recettes d'un exotisme désuet et des confessions de façade ».

MC – De retour à notre maison, après m'avoir accompagnée à l'aéroport de Carthage où j'ai pris pour la première fois l'avion pour la France, mon père déclara en larmes : « J'ai jeté ma fille à la mer ! ». C'est ma mère qui m'a rapporté cette parole poignante dont je n'ai pas encore saisi toute la signification... Dans la campagne où j'ai vécu, il n'y avait pas de tradition d'immigration, les paysans travaillaient la terre et s'y sentaient enracinés. D'une manière générale, partir n'était pas une vocation pour les femmes. Dans l'œuvre de Fawzia Zouari, ainsi que le note Amel Fenniche-Fakhfakh, « la femme ne part pas, elle fuit », et cette fuite est « une brèche inespérée qui laisse deviner l'ombre enivrante de la liberté [2]. » Partir ouvre sur un autre monde dans lequel la femme va tenter d'exister.

CCA – On revient alors à la réception de ton roman. On ne peut que souligner l'ambiguïté de la réception qui se double d'une divergence entre la réception en France et au pays.
▪D'une part, tout roman, et surtout tout roman écrit par une femme, est lu comme un témoignage proche de son expérience personnelle : est-ce ton cas pour *Sous les pas des mères* ?

[2]Amel Fenniche-Fakhfakh, *Fawzia Zouari, l'écriture de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 2010.

MC – La réduction d'un roman à sa dimension testimoniale est frustrante. Écrire, c'est jouer avec les langues qui travaillent le texte, j'emploie à dessein ce pluriel car un texte francophone est habité par des voix plurilingues. Écrire, c'est inventer un univers et le peupler d'êtres imaginaires, fantomatiques. La notion du jeu est importante, elle suppose le plaisir qu'éprouve la femme qui écrit. L'écriture de *Sous les pas des mères* m'a beaucoup amusée... Quand le lecteur néglige le style, la langue, l'intertextualité, la suggestion, quand il s'accroche à traquer uniquement les éléments qui renvoient à l'expérience personnelle de l'auteur, oui, cela me déçoit. Il ne s'agit pas ici de hiérarchiser les genres ni de déprécier le témoignage, au contraire, je suis persuadée que toute écriture est témoignage... un témoignage plus ou moins allégorique sur la condition humaine. Tout texte porte un désir de littérarité, de créativité, de jeu que le lecteur est invité à reconnaître et à partager. Un jour, une lectrice m'a avoué ne pas avoir pu lire jusqu'au bout *Sous les pas des mères* en raison du caractère insoutenable de la violence qui s'y joue. C'est la littérarité qui permet au lecteur d'entrer dans l'univers fictif où l'écrivain décompose et recomposer le réel...

▪D'autre part, le public français retient essentiellement la dénonciation de la vie des femmes en pays musulman et évacue tous les autres signes du texte. Au mieux, il entretient une « connivence paternaliste » ; au pire, il se détourne de cette histoire de femmes victimes… Ton roman se réduit-il à la dénonciation du sort des femmes ?

MC – Lire *Sous les pas des mères* comme la dénonciation de la condition des femmes est aussi réducteur que de le lire comme un témoignage personnel. Ce livre dénonce les perversions qui rongent la famille ou la tribu tunisienne dans son ensemble. Certes, le récit est raconté par une jeune femme qui s'exile pour ne pas devenir folle, et les personnages féminins occupent le premier plan. Mais loin de tout manichéisme, je tente de suggérer les ambiguïtés, les ambivalences, les difficultés de vivre. Une société qui repose sur la prévalence des hommes, sur le voilement des femmes, sur les interdits liés au corps et à la sexualité, une telle société génère les mécanismes de sa propre destruction. *Sous les pas des mères* représente des femmes et des hommes victimes du viol, de l'agressivité, de la folie. Le couple, la famille, le clan, le pays : autant d'espaces meurtris par le conservatisme, la peur, la dictature. Dans ce monde clos et sans espérance, la femme peut reproduire l'oppression qu'elle a subie elle-même, c'est ce qu'on voit à travers le personnage de la mère qui empêche ses filles de devenir des femmes. Finalement, tous les personnages sont à la fois attachants et repoussants, tous sont malheureux. Mon roman dénonce cette vaste prison car le bonheur des hommes m'importe autant que celui des femmes.

▪ En Tunisie ou dans les pays du Maghreb ou du Machrek, il me semble qu'il peut y avoir deux types de réception : le rejet face à la peinture donnée d'une société ? La proximité faisant de l'écrivaine, non une artiste de l'écriture mais un porte-parole, un porte-drapeau ? A-t-on le droit d'écrire, tout simplement, quand on est une femme arabe ?
Encore Fawzia Zouari : « Contre Shahrazad. Mais pour *Les Mille et une nuits*. Pour le principe de vie absolue qui régit leur structure profonde »… Ton avis ?

MC – Les archaïsmes comme les bouleversements qui agitent les pays arabes imposent ces deux types de réception, que tu évoques, notamment de la littérature féminine. Une femme arabe qui écrit en exil fait face à un double déni provenant de là-bas et d'ici : elle n'est pas authentique ni représentative de son pays ; elle figure un monde que l'on croit connaître ou que l'on ne veut pas connaître. Se pose alors la question du modèle auquel la femme arabe pourrait s'identifier... La figure de Shahrazad n'offre plus cette possible généalogie, Fawzia Zouari la rejette principalement pour deux raisons : la parole ne suppose aucun acte accompli par la conteuse (dire *vs* faire), la finalité de cette parole se limite à la conquête de l'époux tyrannique. Un autre écrivain algérien, Wasini Al Araj, marginalise Shahrazad et s'efforce de mettre en lumière Douniazad : ce qui lui importe ce n'est pas la parole de la conteuse, c'est plutôt le silence de sa sœur. Pour ma part, je suis attachée aux *Mille et Une Nuits* ainsi qu'à leur héroïne paradigmatique. Il ne faut pas enfermer cette femme conteuse dans l'affaire privée sur laquelle repose le conte-cadre. Shahrazad est comparable à l'aède grec, au griot africain, son dire est un faire...

CCA - Ton roman, je l'ai dit, va à l'encontre de l'image habituellement enregistrée de la femme tunisienne en Occident ; mais une fois la surprise passée, l'image des malheurs féminins conforte le lecteur dans ce qu'il croit savoir et il élimine les autres éléments du roman qui lui demanderaient d'acquérir un « savoir » sur la Tunisie.
N'est-on pas là, avec ces « horizons d'attente » si différents, face au grand écart que tout écrivain francophone est obligé de faire entre la « matière » de son œuvre et les lectures approximatives ou même de contresens ? As-tu fait cette expérience ?

MC – Parmi les lecteurs qui s'intéressent à cette production littéraire et reconnaissent ses qualités esthétiques, j'en rencontre qui croient tout savoir sur les pays arabo-musulmans, et qui s'agacent donc quand on leur met sous le nez un livre supplémentaire. Sous prétexte d'avoir passé des vacances à Monastir ou à Djerba, certains me signifient que ce n'est pas en France, où l'on sait tout sur tout, que je devrais dédicacer mon roman mais « là-bas ». D'autres se confortent dans leur ignorance de cette littérature tout en redoutant les révolutions arabes, l'immigration, l'islamisme qu'ils confondent allègrement et dont ils font une

nébuleuse obscure ! Quand on écrit, on prend – et on accepte – le risque d'être lu dans tous les sens ; cela fait partie des risques du métier qu'aucune assurance ne pourrait couvrir...

CCA – Ton roman paraît en 2009, deux ans avant la chute de Ben Ali. Est-il prémonitoire ? Comporte-t-il des éléments qui peuvent annoncer la révolution ?

MC – Dans la dernière partie de mon roman, intitulée « Saison des couteaux », Majdi, un cousin de la narratrice, déclare : « Je pars à la capitale demain. Je ne voudrais pas rater le chaos qui frappe enfin à nos portes. Par Allah, on se mourrait d'ennui, voilà longtemps qu'il ne se passe rien ici, ils ont tout figé, tout verrouillé au point que l'on ose à peine respirer... [...] Les militaires, les islamistes, les trafiquants de drogue, ils sont issus du même moule... J'irai voir la capitale brûler, soit le chaos emportera tout, et ce sera sans regret de ma part, soit il épurera tout, et je m'en féliciterai... [3]. » Oui, ce livre est prémonitoire, mais il suffisait de capter et déchiffrer les nombreux signes qui émanaient de la société tunisienne pour prédire ce que le personnage nomme le « chaos ». À ce propos, l'étonnement occidental face à la révolution tunisienne fut pathétique.

CCA- Comment te situes-tu parmi les écritures des Tunisiennes, fictions, essais ou autres œuvres ? Je pense, avant ton roman aux essais justement, celui que j'ai cité de Fawzia Zouari. Mais aussi celui de Sophie Bessis, en 2006,*Les Arabes, les femmes, la liberté*[4].
Après ton roman :Lina Ben Mhenni, *Tunisian Girl, Blogueuse pour un printemps arabe*[5], Kmar Bendana, *Chronique d'une transition*[6] (textes de l'année 2011 réunis en ouvrage sous ce titre) ;Cécile Oumahni, *Carnets d'incertitude*[7] ; Emna Belhaj Yahia, *Jeux de ruban*[8](roman) et *Tunisie, Questions à mon pays*[9](narration-essai) ; Amina Sboui, *Mon corps m'appartient*[10]...
Il y en a sûrement d'autres.
N'as-tu pas pensé que ton roman, publié deux ans plus tard, aurait bénéficié, pour son accueil, de cette actualité ?

MC – Non, mais maintenant que tu me poses la question, j'y pense ! En 2009, quand j'ai publié mon roman, il était rarement question de la Tunisie, on devait croire que son calme apparent durerait jusqu'à l'éternité. Quelques lecteurs estimaient que j'exagérais l'état de

---

[3]*Sous les pas des mères*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2009, p. 443-444.
[4]*Les Arabes, les femmes, la liberté*, Paris, Albin Michel, 2007, 169 p.
[5]*Tunisian Girl, Blogueuse pour un printemps arabe*, Montpellier, Indigène éditions, 2011, 32 p.
[6]*Chronique d'une transition*, Tunis, Script Editions, 2011.
[7]*Carnets d'incertitude*, Tunis, Elyzad, 2013.
[8]*Jeux de ruban*, Tunis, Elyzad, 2010.
[9]*Tunisie, Questions à mon pays*, Paris, Éditions de l'aube, 2013.
[10]*Mon corps m'appartient*, Paris, Plon, 2014.

déliquescence de ce pays ouvert au tourisme. On peut voyager, vivre dans un pays et demeurer aveugle aux signes que celui-ci émet. Même les renseignements généraux français n'ont rien vu venir, alors que la rue tunisienne bouillonnait et annonçait de grands événements.

Pour revenir à la littérature, je m'inscris modestement aux côtés de ces femmes dont les œuvres m'accompagnent. Les essais de Fawzia Zouari et Sophie Bessis sont des références précieuses qui nourrissent, par exemple, ma production universitaire sur le sexe et le genre. Le récit de Lina Ben Mhenni, quant à lui, relate une expérience passionnante sans je puisse m'y identifier. L'auteure appartient à une génération et à une classe sociale qui ne sont pas les miennes. J'admire l'action de cette jeunesse tunisienne diplômée et bourgeoise, qui a résisté face à la tyrannie de Ben Ali, mais je pense que le rôle des réseaux sociaux dans la révolution tunisienne a été un peu exagéré. Tout a commencé dans la rue, à Sidi Bouzid, une ville désolée et oubliée du Sud. Je ne peux pas oublier l'immolation de Mohamed Bouazizi le 17 décembre 2010, la révolution fut l'œuvre de ces misérables qui ont goûté l'humiliation jusqu'à la lie. Toute narration de cet événement, qu'elle relève du témoignage ou de la fiction, est nécessaire pour interroger la mémoire et l'identité de notre pays.

Emna Belhaj Yahia exprime en ces termes cette urgence du dire : « C'est une chose unique qui se produit rarement dans la vie des collectivités : le moment où l'on voit l'histoire s'arrêter et hésiter, là, juste devant chez vous. Elle va presque tambouriner à votre porte pour vous chuchoter : regarde, quelque chose va se passer, attention, instant crucial pour tout le monde ! Et tu l'entends te parler, te dire, à toi : c'est un moment propice, attrape-le ; demain, ce sera trop tard. Mais trop tard pour quoi faire ? » (*Tunisie, Questions à mon pays*).

CCA - Finalement comment te perçois-tu ? Comme écrivaine française ? francophone ? tunisienne ?

MC – Je ne suis pas une écrivaine française, et aucun lecteur ne me percevrait comme telle ! L'appellation d'écrivaine tunisienne me convient parfaitement : elle évoque le pays de mon enfance et de ma première formation linguistique et culturelle. Elle suggère le multiculturalisme et le plurilinguisme de la Tunisie dont l'histoire et l'identité ne sauraient se limiter à des données arabo-islamiques. Ma langue maternelle est le dialecte tunisien qui traduit superbement la poésie et l'imaginaire populaires. Je suis très attachée à l'arabe standard, la langue de mon père. J'aime le français, la langue de mon exil.

BIO-BIBLIOGRAPHIES DES ÉCRIVAINES ÉTUDIÉES DANS CET OUVRAGE

Suzanne Césaire (1915-1966) a animé, avec son époux Aimé Césaire, la revue littéraire martiniquaise *Tropiques*, entre 1941 et 1945, l'époque de la « dissidence » contre « l'occupation » pétainiste des Antilles, époque de grande maturation politique et culturelle. C'est là qu'elle publia les sept articles d'analyse constituant son œuvre majeure, republiés pour la première fois en un volume en 2009 aux éditions du Seuil, et traduits en anglais, italien et espagnol.(*Le grand camouflage*.Écrits de dissidence.). Ces textes témoignent du rôle essentiel qu'elle a tenu auprès des écrivains de sa génération, ainsi que de sa pensée et de son écriture flamboyantes, et de l'actualité de son combat pour la reconnaissance des identités caribéennes. Suzanne Césaire, avec son exigence passionnée d'engagement et de création, est aussi l'initiatrice d'une importante lignée d'écriture féminine aux Antilles. « *Ici les poètes sentent chavirer leur tête, et humant les odeurs fraîches des ravins, ils s'emparent de la gerbe des îles, ils écoutent le bruit de l'eau autour d'elles, ils voient s'aviver les flammes tropicales non plus aux balisiers, aux gerberas, aux hibiscus, aux bougainvilliers, aux flamboyants, mais aux faims, aux peurs, aux haines, à la férocité qui brûlent dans les creux des mornes.C'est ainsi que l'incendie de la Caraïbe souffle ses vapeurs silencieuses, aveuglantes pour les seuls yeux qui savent voir...* » Suzanne Césaire (*Tropiques*, n° 13, 1945)

Mounira Chatti : « *Je suis née le 11 avril 1968 à Ksour Essaf (littéralement « châteaux des éperviers »), une petite ville située sur la côte du Sahel, en Tunisie. J'avais à peine trois mois quand mon père a décidé de retourner s'installer dans sa campagne natale, à Ouled Moulahem, où il mènera une double vie d'agriculteur et d'instituteur... J'ai été à l'école primaire à Chorbane, un village situé à plus de quatre km de chez moi, où j'ai appris le français dès l'âge de 6 ans. Dans mon environnement familial, personne ne parlait le français. Ayant fait ses études en arabe à l'université islamique la Zitouna, à Tunis, mon père n'a pas pu apprendre cette langue étrangère, ce qu'il a toujours regretté. Ma mère, quant à elle, n'a pas été scolarisée. L'obtention de mon baccalauréat littéraire au lycée de Souassi m'a permis de bénéficier d'une bourse pour poursuivre mes études supérieures, en Lettres Modernes, à l'université d'Aix-Marseille, où je suis arrivée en septembre 1986, et où j'ai soutenu quelques années plus tard un doctorat de Littérature comparée. J'ai enseigné pendant trois ans à l'université de Nice, comme ATER et chargée de cours avant d'être recrutée, en 2002, comme Maître de conférences à l'université de la Nouvelle-Calédonie. J'ai soutenu en 2013 mon habilitation à diriger des recherches à l'université de Paris Nanterre. Lycéenne, j'ai publié en arabe des poèmes dans la revue de notre lycée. En 1998, j'ai eu le « prix d'excellence » lors d'un concours de nouvelles organisé par l'association Forum Femmes Méditerranée, à Marseille. Deux nouvelles ont été éditées : « Les rumeurs de Ksour » et « Profession : téléprospectrice ». J'ai écrit Sous les pas des mèresen 2008 à Nouméa. Les éditions de l'Amandier ont publié en mars 2009. J'ai commencé un autre roman, intitulé provisoirement Des femmes dans les cendres...* »

Ananda Devi est née en 1957 à l'île Maurice. Aux confins de plusieurs langues, elle a choisi, très tôt, le français, comme langue d'écriture et a remporté le Prix de l'ORTF pour une nouvelle à l'âge de 15 ans. Après une pause pour mener à son terme son doctorat d'anthropologie, elle n'a jamais cessé d'écrire. Après deux recueils de nouvelles, elle publie dix romans, dont plusieurs sont récompensés et deux recueils poétiques. Bien qu'elle habite depuis de nombreuses années en France, son œuvre reste marquée par son île natale et son multiculturalisme. Toutefois, il serait réducteur de ne l'associer qu'à Maurice. Elle qui affirme

écrire « pour ouvrir une porte sur l'impossible », entraîne son lecteur au plus profond de la nature humaine dans une prose poétique aussi envoûtante que cruelle. *Solstices* (1977) ; *Le poids des êtres* (1987) ; *Rue la Poudrière* (1989) ; *La fin des pierres et des âges* (1993) ; *Le Voile de Draupadi* (1993) ; *L'Arbre fouet* (1997) ; *Moi, l'interdite* (2000) ; *Pagli* (2001) ; *Soupir* (2002) ; *Le long désir* (2003) ; *La Vie de Joséphin le fou* (2003) ; *Ève de ses décombres* (2006) ; *Indian Tango* (2007) ; *Le sari vert* (2009) : *Quand la nuit consent à me parler* (2011) ; *Les hommes qui me parlent* (2011) ; *Les jours vivants* (2013).

Fatou Diome est née en 1968 à Niodior, île dans le delta du Saloum, au sud-ouest du Sénégal. Elle est élevée par sa grand-mère qui, malgré son ouverture, met du temps à accepter que sa petite fille aille à l'école. Après l'école primaire, elle poursuit ses études secondaires dans d'autres villes et parvient à entamer des études universitaires à Dakar. Elle rencontre alors un Français qu'elle épouse. Rejetée par sa belle-famille, elle divorce et se retrouve dans une situation très précaire. Elle fait des ménages pour vivre et continuer ses études. C'est en 1994 qu'elle s'installe à Strasbourg et qu'elle inscrit une thèse sur « Le Voyage, les échanges et la formation dans l'œuvre littéraire et cinématographique de Sembène Ousmane ». Son premier recueil de nouvelles, *La Préférence nationale* paraît en 2001 à Présence Africaine et rencontre un beau succès. Son premier roman, en 2003, *Le Ventre de l'Atlantique* lui assure une belle notoriété. Suivent *Kétala*, roman, 2006 ; *Inassouvies, nos vies*, roman, 2008 ; *Le vieil homme sur la barque*, récit, 2010 ; *Celles qui attendent*, roman, 2010 ; *Mauve*, récit, 2010 ; *Impossible de grandir*, roman, 2013.

Suzanne Dracius est née en 1951 dans le quartier de Terres-Sainville à Fort-de France. Elle grandit en Martinique puis en France, en banlieue parisienne. Elle devient professeur de Lettres Classiques d'abord au lycée Marie-Curie de Sceaux puis à la Sorbonne, avant d'enseigner en Martinique à l'Université Antilles-Guyane. Elle fut en outre deux fois invitée comme professeur aux États-Unis, à l'Université de Géorgie en 1995 et à l'Université d'Ohio en 2006. Sa carrière littéraire a débuté par un premier roman publié en 1989, aux éditions Seghers, *L'Autre qui danse* (réédité en 2007 au Serpent à Plumes). Mais l'écrivaine est surtout connue pour ses nouvelles (*La Rue monte au ciel*, 2003) et sa poésie (citons *Exquise déréliction métisse qui obtint en 2009 le prix littéraire Fetkann et plus récemment Déictique féminitude insulaire, publié aux éditions Idem*). En 2010, la société des Poètes français lui décerne le prix Jacques-Raphaël Leygues. Sa pièce de théâtre *Lumina Sophie dite Surprise, fabulodrame historique* montée en l'an 2000 fut également acclamée et produite en 2010 à New York. Auteure engagée, Suzanne Dracius commente la situation politique et culturelle des Antilles dans ses multiples essais et se pose en auteure métisse, s'appelant la « Kalazaza gréco-latine », pour en référer à Aimé Césaire qu'elle admire tant, tout en soulignant sa différence. Elle invite à s'interroger sur l'actualité politique la plus récente et a coordonné la direction de multiples ouvrages, telle l'anthologie *Pour Haïti* paru chez Desnel en 2010.

Agota Kristof (1935-2011) est née en Hongrie, où elle a vécu jusqu'à l'âge de 21 ans ; elle a passé le reste de sa vie à Neuchâtel, en Suisse romande. Entre ces deux vies, la frontière : celle qui sépare la Hongrie de l'Europe occidentale, que l'écrivaine franchit en 1956, pendant la répression soviétique de la révolution de Budapest ; mais aussi la frontière entre une enfance hongroise et une maturité suisse francophone ; entre des poèmes de jeunesse, écrits dans la langue maternelle, et les « mensonges » en prose écrits en français ; entre l'unité du sujet avec son territoire et le morcèlement de l'exil. Agota Kristof est l'auteure d'une dizaine de pièces de théâtre, de quatre romans, dont la « Trilogie des jumeaux » (*Le grand cahier*, 1986 ; *La preuve*, 1988 ; *Le troisième mensonge*, 1991), d'un recueil de nouvelles et d'une

courte autobiographie. L'ensemble de son œuvre est écrit en français, et questionne sans cesse le déracinement, la séparation, l'exil, mais aussi le mensonge, la manipulation et laplace ambivalente de l'écriture.

Linda Lê est née en 1963 à Dalat, au Sud du Viêt-Nam. Après une enfance bouleversée par la guerre, elle s'exile en France à l'âge de 14 ans avec sa mère, ses sœurs et sa grand-mère, quittant son père et son pays natal. Elle suit des études supérieures de lettres et abandonne son projet de thèse pour se consacrer à l'écriture et répondre ainsi à une nécessité intérieure. Elle publie son premier roman en 1986 et ne cesse d'écrire. Refusant de jouer le rôle de « la Vietnamienne de service », elle se revendique « écrivain métèque » et prône une littérature déplacée. Nouvelliste, romancière, essayiste, Linda Lê s'interroge sur la mort, la folie, la solitude et sur les différents visages de l'exil. Ses œuvres, traversées par une grande exigence, se construisent comme des spectacles intérieurs : ses personnages se font le réceptacle de ses propres obsessions et interrogations. Depuis ses débuts, Linda Lê a publié treize romans, cinq récits, trois recueils de nouvelles, deux pièces de théâtre et cinq essais et a reçu cinq prix littéraires parmi lesquels le prix Wepler 2010 et le prix Renaudot poche 2011. Ses livres sont traduits en allemand, en croate, en catalan, en castillan, en anglais, en portugais, en italien et en vietnamien. Elle a fait l'objet d'un ouvrage critique *Linda Lê, l'écriture du manque* de Michèle Bacholle-Bošković en 2006 et d'un grand nombre d'études universitaires et d'articles journalistiques.

Léonora Miano, née en 1973, à Douala (Cameroun), réside en France depuis 1991 et fait des études de Lettres Anglo-Américaines, à Valenciennes, puis à Nanterre. Ayant commencé à écrire très jeune, elle ne se lance dans le processus d'édition que plus tard.Son premier roman (Plon, 2005) *L'intérieur de la nuit*, se voit récompensé par sept prix : * En 2005, Les lauriers verts de la forêt des livres, Révélation. * En 2006 : Le Prix Louis Guilloux, Le Prix Montalembert du premier roman de femme, Le Prix Réné Fallet, Le Prix Bernard Palissy. * En 2007 : Le Prix de l'excellence camerounaise. *En 2008 : Le Prix Grinzane Cavour, pour la traduction du livre en italien (catégorie : premier roman étranger). Son second roman, *Contours du jour qui vient* (Plon, 2006), nommé dans la première sélection du Goncourt 2006, se voit attribuer Le Prix Goncourt des Lycéens, le 14 novembre 2006. Son troisième roman,*Les Aubes écarlates* (Plon, 2008), remporte le Trophée des arts afro-caribéens (catégorie roman) 2010. Huit autres œuvres suivent dont *Soulfood équatoriale*, nouvelles, (Nil, 2009) qui obtient le Prix Eugénie Brazier (coup de cœur) en 2009. Puis *Ecrits pour la parole*, théâtre, (L'Arche Editeur, 2012) qui reçoit le Prix Seligmann contre le racisme en 2012. Léonora Miano a obtenu le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire, 2012, pour l'ensemble de son œuvre. Son roman de 2013, *La Saison de l'ombre*, (Grasset) est couronné par le Prix Fémina 2013 et par le Grand Prix du Roman Métis 2013.

Alice Rivaz (de son vrai nom Alice Golay) est née en 1901 à Rovray, dans le canton de Vaud, où son père, Paul Golay, futur militant socialiste et juriste, était instituteur. Elle vit une enfance heureuse, que retrace *L'Alphabet du matin* (1969). La passion de la musique marque son adolescence : elle entre au Conservatoire de Lausanne, où elle obtient un diplôme d'enseignement du piano en 1917. Consciente de la précarité du métier de professeur de musique, elle suit une formation rapide de sténographie. En 1925, elle est engagée par le Bureau international du Travail (BIT) à Genève, où elle accomplira toute sa carrière. Durant la Deuxième Guerre, elle profite d'une longue période de chômage pour publier trois romans, *Nuages dans la main* (1940, Prix Schiller 1942), *Comme le sable* (1946) et *La Paix des ruches* (1947), tous sous pseudonyme – choix dont elle s'expliquera dans *Ce nom qui n'est pas le mien* (1980). La guerre terminée, elle réintègre le BIT : un emploi astreignant ainsi que la

charge de sa mère, veuve, contrarient ses projets littéraires pendant une décennie. Ce n'est qu'au moment de sa retraite, en 1959, qu'elle peut se consacrer entièrement à l'écriture. Deux romans paraissent, *Le Creux de la vague* (1967*)* et *Jette ton pain* (1979), ainsi que trois écrits autobiographiques, dont *Comptez vos jours* (1966) et *Traces de vie* (1983), et deux recueils de nouvelles, *Sans alcool* (1961) et *De mémoire et d'oubli* (1973), qui lui apportent la notoriété dans son pays, confirmée par un nouveau Prix Schiller en 1969 et le Grand Prix Ramuz en 1980. Alice Rivaz est morte en 1998 à Genève. [rédaction : Anne-Lise Delacrétaz, « Alice Rivaz », in C. Blanchaud, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, Paris, H. Champion, 2013, 574 p.]

En 1928, la jeune bachelière **Doria Shafik** (1908-1975) prononce son premier discours public au Caire, sur l'invitation d'Hoda Shaarawi, la présidente de l'Union Féministe Égyptienne, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Kassim Amin. Quelques mois plus tard, elle part pour Paris afin de poursuivre ses études supérieures à la Sorbonne, financées par une bourse du gouvernement égyptien. Elle représente alors les espoirs d'émancipation de la jeune génération francophone, dont la revue *L'Egyptienne* propose alors régulièrement d'élogieux portraits dans ses colonnes. En 1940, Doria Shafik soutient dans la même université ses deux thèses de philosophie de l'art, après avoir peiné à trouver une légitimité dans le milieu de la recherche égyptologique française, en tant qu'Égyptienne s'intéressant à l'art pour l'art dans l'Égypte antique. À son retour au Caire, elle s'engage dans un activisme féministe fondé sur des actions publiques revendicatives pour la reconnaissance des droits de la femme, et sur une production journalistique alliant féminisme et arts (elle crée en effet les revues *La Femme Nouvelle* et *Bint-al-Nil*). Publiant également plusieurs recueils de poèmes, elle ne cessera de s'adonner à l'écriture d'une œuvre poétique qui sera publiée de façon posthume, fondée sur un sentiment de déréliction qui contraste vivement avec les actions politiques à la tête de laquelle elle se montre pendant plusieurs décennies comme une femme déterminée.

Evelyne Trouillot est née à Haïti en 1954. Elle y a passé son enfance et son adolescence sous la dictature de Duvalier avant de partir aux États-Unis pour des études universitaires en langue et en éducation. Revenue vivre en Haïti, elle partage son temps entre enseignement et écriture, depuis le milieu des années 1980. Pour elle, l'écriture n'est pas seulement une tradition familiale (son oncle, Hénock, était historien, son frère, Lyonel, est écrivain, sa sœur, Jocelyne, auteure de livres pour enfants), il s'agit également d'une réaction à la politique anti-livres de Duvalier. Au-delà des problèmes de lectorat haïtien, elle affirme ainsi que « aujourd'hui, plus que jamais, écrire en Haïti c'est dire non à la laideur, non à la médiocrité et non à la paresse pour un peu plus de bonheur au bout du chemin ». Après son premier recueil de nouvelles publié en 1996 chez L'Harmattan sous le titre *La chambre interdite*, elle a publié deux autres recueils de nouvelles, un recueil de poèmes et écrit des contes et des récits de jeunesse dont *L'île de Ti-Jean en* 2004. Avec son premier roman, *Rosalie l'Infâme*, publié en 2003, à la veille des célébrations de l'Indépendance d'Haïti, l'écrivaine se propose de revenir sur la période esclavagiste pour «faire acte de mémoire » ; publié aux Presses Nationales d'Haïti en 2006, le deuxième roman d'Évelyne Trouillot, *L'Œil-Totem*, est dédié à sa mère, à sa grand-mère et « à toutes ces figures de femmes, porteuses d'histoires, qui ont nourri [son] enfance et posé sur [elle] leur œil-totem » et revient également sur l'Histoire, tout comme *La mémoire aux abois* et *Absences sans frontières*, publiés en 2010 et 2013.

PRÉSENTATION DES CONTRIBUTRICES ET CONTRIBUTEUR

Julie Assier est docteure *ès* Lettres de l'Université de Cergy-Pontoise. Elle a soutenu sa thèse intitulée « Des écrivaines du Viêt-Nam en quête d'ancrage : Linda Lê, Kim Lefèvre et Anna Moï » sous la direction du Pr. Christiane Chaulet Achour en décembre 2013. Elle est chargée de cours à l'Université de Cergy-Pontoise et assure le secrétariat du Centre de Recherche Textes et Francophonies. Ses recherches portent sur la francophonie littéraire vietnamienne, sur l'intertextualité et sur les écritures de femmes. Elle s'intéresse par ailleurs à l'œuvre de Linda Lê et plus généralement à l'écriture des écrivaines francophones. Elle a publié dans plusieurs revues (*Francofonia*, *ELA*) et ouvrages collectifs (dont *Le féminin des écrivaines. Sud*[s] *et périphéries*, le *Dictionnaire des écrivains francophones classiques du Nord. Belgique, Canada, Québec, Luxembourg* ou récemment *Littératures en mutation. Écrire dans une autre langue*, Orléans, Editions Paradigme, 2013) et a coordonné avec Christiane Chaulet Achour l'ouvrage *Vietnam littéraire... traversées* (2012).

Corinne Blanchaud enseigne la littérature française et francophone au département de Lettres modernes de l'Université de Cergy-Pontoise en qualité de maître de conférences. Son domaine de spécialité porte sur les textes littéraires francophones et sur les poétiques post-modernes. Sa thèse de doctorat, sur le thème du désert et du nomadisme dans l'écriture contemporaine, aborde l'écriture féminine à travers l'œuvre de Malika Mokkedem et Anne-Marie Garat. Elle a collaboré avec Christiane Chaulet Achour au *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien* (Paris, Honoré Champion, « Les dictionnaires », 2010, 472 p.) et a dirigé le *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Belgique, Canada, Luxembourg, Québec, Suisse* (Paris, Honoré Champion, « Les dictionnaires », mars 2013, 596 p.).

Christiane Chaulet Achour, universitaire à Alger de 1967 à 1994, est depuis 1997, Professeur de Littérature comparée et des Littératures francophones à l'Université de Cergy-Pontoise et membre du Centre de Recherche Textes et Francophonies (dont elle a été directrice de 2003 à 2009) où elle dirige le pôle Francophonies littéraires des Suds. Elle est spécialiste des littératures de langue française (Méditerranée et Caraïbe plus particulièrement) et auteur de nombreuses études sur ces domaines. Elle s'est également consacrée à l'étude des écritures des femmes depuis de nombreuses années : elle a, en particulier, dirigé de nombreux collectifs interrogeant les œuvres de femmes dont *Le Féminin des écrivaines - Suds et périphéries*, en collaboration avec Françoise Moulin-Civil (Amiens, Encrage éditions et CRTF, 2010). En 2013, elle a publié dans la collection "Créations au féminin" à L'Harmattan, *Écritures algériennes - La règle du genre*. Plusieurs de ses articles sont disponibles sur son site : http://christianeachour.net/

Sara De Balsi est doctorante au Centre de Recherche Textes et Francophonies à l'Université de Cergy-Pontoise. Elle prépare une thèse de lettres sous la direction de Violaine Houdart-Merot intitulée « La frontière, déterritorialisation en acte dans l'œuvre d'Agota Kristof ». Elle a publié des articles en italien et en français dans des ouvrages collectifs et des revues italiennes (*Krypton*, *Mosaico italiano*). Elle collabore au portail d'actualité culturelle et universitaire *L'Intermède* (www.lintermede.fr).

Marie Fremin est docteure *ès* lettres, chargée de cours à l'Université de Cergy-Pontoise où elle enseigne les littératures francophones et comparées. Elle a soutenu une thèse sous la direction du Pr. Christiane Chaulet Achour en décembre 2011 sur les récits d'esclaves, autobiographies d'esclaves et réécritures fictionnelles du XVIIIe siècle à aujourd'hui dans les zones francophones et anglo-américaines. Elle a publié dans de nombreux ouvrages collectifs du Centre de Recherche Textes et Francophonies auquel elle est associée, a collaboré à l'ouvrage dirigé par Nadève Ménard, chez Karthala en 2011 – *Écrits d'Haïti. Perspectives sur la littérature contemporaine*, et a récemment dirigé, *Césaire en toutes lettres*, paru en juin dernier chez l'Harmattan, collection « Classiques francophones ».

Élodie Gaden est agrégée de lettres modernes et docteure *ès* lettres de l'Université de Grenoble. Ses recherches portent sur la littérature des femmes en Égypte francophone, les écrivaines voyageuses au Moyen-Orient et en Afrique, ainsi que sur les transferts culturels entre Orient et Occident. Elle a fait rééditer *À Damas sous les bombes. Journal d'une Française pendant la révolte syrienne (1924-1926)* d'Alice Poulleau ([1926], Pyremonde/PRNG, 2012, avec P. Roux) et *Au Cœur du harem* de Jehan d'Ivray ([1911], Presses Universitaires de St Étienne, 2011). À l'Université Paris-Sorbonne, elle a coorganisé en 2013 avec Romuald Fonkoua un colloque international portant sur les « Femmes européennes en voyage. Afrique, Orient », et publié plusieurs articles analysant les interculturalités dans les œuvres d'Andrée Chedid, Myriam Harry, Jehan d'Ivray ou Valentine de Saint-Point.

Tina Harpin est agrégée de Lettres modernes et docteure *ès* Lettres de l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Elle a soutenu sa thèse intitulée « Inceste, race et Histoire : Fictions et contre-fiction de pouvoir dans les romans sud-africains et états-uniens des XXe et XXIe siècles » sous la direction de Xavier Garnier en décembre 2013. Chercheure associée au Centre de Recherches en Études Féminines & Genres (CREF&G/LF) à la Sorbonne Nouvelle, ses recherches portent sur la littérature romanesque des États-Unis, de la Caraïbe et de l'Afrique du Sud, la psychanalyse, l'histoire, le racisme et les études postcoloniales. Elle a publié plusieurs articles dans des ouvrages collectifs et des revues. Elle a co-dirigé l'ouvrage collectif *Postcolonial Studies : modes d'emploi* (Lyon, PUL, 2013) avec le collectif Write Back) et a contribué au *Dictionnaire universel des créatrices* (Paris, Éditions des femmes, 2013).

Cécile Jest est enseignante dans le second degré. Elle prépare une thèse à l'Université de Cergy-Pontoise, sous la direction de Christiane Chaulet Achour intitulée « Poétique du roman féminin. Écrivaines mauriciennes francophones : Nathacha Appanah, Ananda Devi et Shenaz Patel ». Ses recherches portent sur les écritures féminines, l'intertextualité et sur les questions

des écritures francophones et postcoloniales. Elle a participé au colloque international à l'Université de Delhi sur « les Francophonies postcoloniales : textes, contextes » en novembre 2013 et va publier à la rentrée un article issu du colloque « Challenging the Mainstream/À rebours » organisé par Michel Naumann et Ruby Gazay à l'Université de Cergy-Pontoise en juin 2014.

Daniel Maximin - Né à Saint-Claude, en Guadeloupe, en avril 1947, il a évoqué son enfance dans *Tu c'est l'enfance* (Gallimard) en 2004 et a obtenu deux grands prix littéraires pour ce livre. En France depuis 1960, il y fait ses études supérieures à la Sorbonne puis enseigne à Orly (1971-1987) tout en ayant une autre activité d'enseignement, l'anthropologie à l'Université catholique de Paris (1978-1988). Dès 1980, des activités, éditoriale (Présence Africaine) et radiophonique (émission *Antipodes* sur France-Culture), étendent le champ de sa transmission. Depuis 1984, il organise de nombreuses activités culturelles comme concepteur et collaborateur, de Limoges en Haïti, de Bruxelles à Lagos. De 1989 à 1997, il occupe le poste de Directeur des Affaires Culturelles en Guadeloupe. En 1998, il est chargé de la célébration nationale du 150ème anniversaire de l'abolition de l'esclavage. En 2006, il est responsable littéraire du Festival francophone en France – *francofffonies !* où il ne ménage pas sa peine pour faire connaître ces littératures. Il a été ensuite et à partir de 2007 chargé de mission au Ministère de la Culture. Il a, en particulier, organisé la cérémonie d'adieux à Aimé Césaire à Fort-de-France et écrit un essai d'hommage, en partie autobiographique, *Aimé Césaire, frère Volcan*, (Le Seuil, 2013). Depuis 2014, il est à la retraite mais s'investit toujours dans de nombreuses activités culturelles – dans l'expression théâtrale et dans des revues et des collectifs – et sa pratique essentielle de création. Outre donc son récit d'enfance, l'hommage à Césaire et l'édition de l'œuvre de Suzanne Césaire, objet de son intervention dans cet ouvrage, il est l'auteur de : 1981-1995, une trilogie romanesque ; 2000, *L'Invention des désirades*, Présence Africaine (nouvelle édition augmentée au Seuil en 2009, *L'Invention des désirades et autres poèmes*) ; 2006, *Les Fruits du cyclone : une géopoétique de la Caraïbe*, essai.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....7

Léonora MIANO, SACREE MARGINALE 15

Christiane CHAULET ACHOUR, FATOU DIOME AUX « AILES DE PELICAN » – LA QUESTION DE L'EXPATRIATION

Elodie GADEN, DORIA SHAFIK OU LE DRAME POSTURAL.....45

Daniel MAXIMIN, SUZANNE CESAIRE, INSPIRATRICE ET MEDIATRICE 55

Tina HARPIN, SUZANNE DRACIUS, "KALAZAZA GRECO-LATINE".....65

Marie FREMIN, EVELYNE TROUILLOT. ÉCRIRE EN HAÏTI : CHOIX ET POSTURE 79

Corinne BLANCHAUD, ALICE RIVAZ (1901-1998) : UNE ECRITURE DE LA MODERNITE, DE L'AFFIRMATION DU FEMININ AU BAROQUE.....93

Sara DE BALSI, AGOTA KRISTOF. « TOUT A FAIT PAR HASARD ». POSTURE ET IMAGINAIRE DES LANGUES.....109

Julie ASSIER, ITINERAIRE D' « UNE IRREDUCTIBLE A LA RECHERCHE DE SOI » : LINDA LE....121

Cécile JEST, ANANDA DEVI: PARCOURS DE L'ECRIVAIN-PHARE DE LA LITTERATURE MAURICIENNE CONTEMPORAINE.....135

« MOUNIRA CHATTI, ADAB AL-MAHJAR (المهجر أدب) … », ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE CHAULET ACHOUR.....145

BIO-BIBLIOGRAPHIES DES ÉCRIVAINES ÉTUDIÉES DANS CET OUVRAGE.....157

PRÉSENTATION DES CONTRIBUTRICES ET CONTRIBUTEUR 161