

*ROMANICA*  
*SILESIANA*



**№ 1 (13)**

**Les littératures francophones  
d'aujourd'hui : l'universel  
du et au quotidien**

**2018**



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

*ROMANICA*  
*SILESIANA*



**N° 1 (13)**

Les littératures francophones  
d'aujourd'hui : l'universel  
du et au quotidien

**2018**



*ROMANICA*  
*SILESIANA*



NO 1 (13)

Les littératures francophones  
d'aujourd'hui : l'universel  
du et au quotidien

2018

Sous la rédaction de  
EWELINA BEREK  
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2018

## Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

## Recenzenci / Évaluateurs

GERARDO ACERENZA (Università degli studi di Trento), MARINO A. BALDUCCI (Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS), Monsummano Terme – Pistoia), ÉTIENNE BEAULIEU (Cégep de Drummondville, Québec), AFEF BENESSAIEH (Télé-université du Québec), MARIE-ANDRÉE BERGERON (Université Laval, Québec), RENATA BIZEK-TATARA (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), ANNA BRANACH-KALLAS (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń), LAURA CEJA (California State University, Long Beach), LAURENT DEMOULIN (Université de Liège), KLAUS-DIETER ERTLER (Karl-Franzens-Universität Graz), KUMARI R. ISSUR (University of Mauritius), PETER KLAUS (Freie Universität Berlin), PETR KYLOUSEK (Masarykova Univerzita), DANIEL S. LARANGE (Åbo Akademi de Turku), CHANTAL MAILLE (Concordia University, Montréal), JACQUES MARX (Université Libre de Bruxelles), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), PHILIPPE MOTTET (Cégep François-Xavier-Garneau, Québec), APARNA NAYAK (California State University, Long Beach), MAJA PAWŁOWSKA (Uniwersytet Wrocławski), NINA PLUTA (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), VANJA POLIC (Sveučilište u Zagrebu), JOLANTA RACHWAŁSKA VON REJCHWALD (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), DELPHINE RUMEAU (Université de Toulouse II – Le Mirail), PIOTR SADKOWSKI (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń), SACHITA SAMBOO (University of Mauritius), TOMASZ SIKORA (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), TOMASZ SWOBODA (Uniwersytet Gdański), JOANNA SZYMANOWSKA (Uniwersytet Warszawski), AGNIESZKA WŁOCZEWSKA (Uniwersytet w Białymstoku), JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA (Uniwersytet Warszawski)

## Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TUA BLESÁ (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARIA JESUS GARCIA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR (Tecnologico de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski w Katowicach), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library  
[www.cceol.com](http://www.cceol.com)

## Table des matières

Mot de la Rédaction (EWELINA BEREK, JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŹ) . . . . .	9
---	---

### Études

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA L'amplification religieuse du quotidien dans le minimalisme positif francophone : <i>En vie</i> d'Eugène Savitzkaya et <i>Célébration du quotidien</i> de Colette Nys-Mazure . . . . .	15
ALEKSANDRA KOMANDERA Du banal au singulier dans <i>Le Jour du chien</i> de Caroline Lamarche . . . . .	23
SYLVIE BRODZIAK Écrire le quotidien pour apaiser les brûlures de la mémoire . . . . .	31
MAGDALENA MALINOWSKA <i>La quotidienneté de l'horreur</i> dans la littérature algérienne au féminin . . . . .	42
ANNA SZKONTER-BOCHNIAK La transgression du quotidien dans les romans <i>Pagli</i> et <i>Indian tango</i> d'Ananda Devi . . . . .	52
MAGDALENA ZDRADA-COK L'universel du quotidien : étude des stratégies discursives dans <i>Une étoile aux cheveux noirs</i> d'Ahmed Kalouaz . . . . .	61
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŹ Quand la littérature « éclate sur le web ». Le quotidien comme projet créateur . . . . .	69
HÉLÈNE AMRIT Des héros en quête du quotidien : <i>Ça va aller</i> de Catherine Mavrikakis et <i>Docu- ment 1</i> de François Blais . . . . .	81

EWELINA BEREK	
Les petits riens quotidiens ou l'univers de François Blais . . . . .	91
EWA FIGAS	
Hélène Rioux et la banalité fractalisée . . . . .	101
VALERIA LILJESTHRÖM	
Sonder le quotidien à la recherche de l'essentiel. <i>L'art presque perdu de ne rien faire</i> de Dany Laferrière . . . . .	112
RENATA JAKUBCZUK	
Les ennuis du quotidien à l'aube de la Révolution tranquille dans <i>Zone</i> de Marcel Dubé et à l'aube du troisième millénaire dans <i>Cendres de cailloux</i> de Daniel Danis . . . . .	122
SYLWIA KUCHARUK	
Du quotidien socialisé au quotidien intime – quelques aspects du quotidien au théâtre . . . . .	133

### Comptes rendus

<i>Paul Aron, “(Re) faire de l’histoire littéraire”, Paris, Anibwe Éditions, coll. « Liziba », 2017, 136 p., ISBN 978-2-916121-88-8 (Cynthia Volanosy Parfait) . . . . .</i>	147
<i>Andrzej Rabsztyń, “L’Hybridité du roman français à la première personne (1780–1820)”, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017, 242 p., ISBN 978-83-226-3167-6 (Ramona Malita) . . . . .</i>	150
<i>Magdalena Zdrada-Cok, “Tahar Ben Jelloun. Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l’an 2000”, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, 264 p., ISBN 978-83-812-629-9 (Magdalena Malinowska) . . . . .</i>	154

# Contents

Preface (EWELINA BEREK, JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ) . . . . .	9
---	---

## Essays

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA	
Religious Amplification of Everyday Life in Francophone Positive Minimalism: <i>En vie</i> by Eugène Savitzkaya and <i>Célébration du quotidien</i> by Colette Nys-Mazure . . . . .	15
ALEKSANDRA KOMANDERA	
From Banality to Singularity in <i>Le Jour du chien</i> by Caroline Lamarche . . . . .	23
SYLVIE BRODZIAK	
Write the Everyday to Appease the Burns of Memory . . . . .	31
MAGDALENA MALINOWSKA	
<i>Everyday Horror</i> in Algerian Women's Writing . . . . .	42
ANNA SZKONTER-BOCHNIAK	
Transgression of Everyday Life in Ananda Devi's Novels <i>Pagli</i> and <i>Indian Tango</i> . . . . .	52
MAGDALENA ZDRADA-COK	
Dailiness in <i>Une étoile aux cheveux noirs</i> (Dark Haired Star) by Ahmed Kalouaz . . . . .	61
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ	
When the Literature «breaks out on the Internet». Everyday Life as a Creative Project . . . . .	69
HÉLÈNE AMRIT	
Looking for Everyday Life: Catherine Mavrikakis' <i>Ça va aller</i> and François Blais' <i>Document 1</i> . . . . .	81

EWELINA BEREK	
The Simple Little Things or the François Blais' World . . . . .	91
EWA FIGAS	
Hélène Rioux and a Fractalized Banality . . . . .	101
VALERIA LILJESTHRÖM	
Investitating the Everyday in Search of the Essential. <i>L'art presque perdu de ne rien faire</i> by Dany Laferrière . . . . .	112
RENATA JAKUBCZUK	
The Troubles of Everyday Life at the Dawn of the Quiet Revolution in the Marcel Dubé <i>Zone</i> and at the Dawn of the Third Millennium in <i>Stone and Ashes</i> by Daniel Danis . . . . .	122
SYLWIA KUCHARUK	
From the Socialized Everyday to the Intimate Everyday – Some Aspects of the Theatre of the Everyday . . . . .	133

### Reviews

<i>Paul Aron, "(Re) faire de l'histoire littéraire", Paris, Anibwe Éditions, coll. « Libziba », 2017, 136 p., ISBN 978-2-916121-88-8 (Cynthia Volanosy Parfait) . . . . .</i>	147
<i>Andrzej Rabsztyń, "L'Hybridité du roman français à la première personne (1780–1820)", Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017, 242 p., ISBN 978-83-226-3167-6 (Ramona Malita) . . . . .</i>	150
<i>Magdalena Zdrada-Cok, "Tahar Ben Jelloun. Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000", Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, 264 p., ISBN 978-83-812-629-9 (Magdalena Malinowska) . . . . .</i>	154



## Mot de la Rédaction

Dire qu'il est difficile de trouver des points communs et des tendances concrètes dans la littérature qui revêt depuis un bon moment des facettes multiples s'avère un truisme. Or, indépendamment du cercle culturel et langagier, ce qui semble relier la production littéraire, c'est – curieusement – l'intérêt que l'on porte au quotidien, voire à la banalité de la vie. Les écrivains contemporains se penchent sur le domaine du quotidien, du négligeable, de l'insignifiant, de tout ce qui se situe en deçà du remarquable, en y trouvant, chose paradoxale, une étonnante richesse et un pouvoir révélateur de l'ordinaire, dont ils font preuve dans des genres différents et pratiques narratives hétérogènes : autofiction, roman, nouvelle, journal, essai. Le quotidien participe de la volonté d'écrire le monde, émergeant comme une réponse possible face à l'effondrement des grands récits. La littérature semble donc dominée par la production des récits sans histoire qui se focalisent sur l'ordinaire et le non-événement. Cet intérêt porté à la thématique du quotidien nécessite sans aucun doute une manière de la construction du texte spécifique qui aurait la force d'intriguer le lecteur par tout ce qui peut sembler indigne de la littérature.

Le treizième numéro de *Romanica Silesiana* est consacré à la réflexion sur les visions du quotidien esquissées dans les littératures francophones. Penser le quotidien – aussi banal soit-il – paraît fécond pour mettre au jour les tendances actuelles dans la production littéraire. À travers treize analyses le quotidien se voit tributaire d'un grand potentiel.

Dans la littérature belge d'aujourd'hui, le quotidien se laisse voir à travers les analyses de José Domingues de Almeida et d'Aleksandra Komandera. Le texte de José DIMINGUES DE ALMEIDA se focalise sur deux romans *Célébration du quotidien* et *En vie* de deux romanciers belges francophones contemporains, Colette Nys-Mazure et Eugène Savitzkaya, appartenant à la tendance que Rémi Bertrand appelle « minimalisme positif » et qui veut dire « une littérature articulée sur le bonheur au quotidien ». L'objet de l'article d'Aleksandra KOMANDERA

est l'analyse des thèmes de quotidien et de banal sous l'angle de leur potentiel de créer des histoires profondes dans le cas du roman *Le Jour du chien* de l'écrivaine belge Caroline Lamarche.

Le quotidien des femmes constitue le cœur des textes de Sylvie Brodziak, de Magdalena Malinowska et d'Anna Szkonter-Bochniak. Sylvie BRODZIAK soumet à une analyse critique les textes de deux auteurs algériens contemporains, Kaouther Adimi et Samir Toumi, chez lesquels l'écriture du quotidien, de l'ordinaire et de la banalité s'avère être une entreprise artistique de haute importance. Le quotidien invite à revisiter le passé, à réinvestir le présent et à ressusciter l'espoir dans le futur.

Dans son article, Anna SZKONTER-BOCHNIAK étudie deux romans *Pagli* et *Indian tango* d'Ananda Devi, considérée comme la plus grande écrivaine de la littérature mauricienne contemporaine d'expression française. Elle réfléchit sur le rôle que joue le quotidien chez deux protagonistes deviennes qui enfreignent aux normes sociales et religieuses et refusent les tabous et les interdits. Aussi la transgression du quotidien s'avère-t-elle catalyseur de la révolte.

Un autre aspect de la quotidienneté est envisagé par Magdalena MALINOWSKA dans son texte sur la littérature algérienne au féminin. En se servant de la notion de *quotidienneté de l'horreur* empruntée à Charles Bonn, désignant le quotidien comme l'insécurité étant une norme de la vie quotidienne, elle analyse les textes d'Assia Djebar et de Leïla Marouane, auteures algériennes appartenant aux générations différentes qui mettent en scène le quotidien des jeunes Algériennes.

Le quotidien se manifeste souvent, sous des facettes multiples, dans la littérature à vocation autobiographique dont font preuve dans leurs articles Magdalena Zdrada-Cok et Joanna Warmuzińska-Rogóż. Dans son étude, Magdalena ZDRADA-COK vise à illustrer la réalité quotidienne de l'immigration algérienne en France présentée chez Ahmed Kalouaz, écrivain français d'origine algérienne dans *Une étoile aux cheveux noirs* publié en 2011, écrit à caractère autobiographique. Son texte étudie les stratégies de représentation du quotidien employées par le romancier français issu de l'immigration maghrébine qui participe aux nouvelles tendances dans le roman de la littérature d'expression française actuelle.

Joanna WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ, pour sa part, envisage un autre aspect du quotidien grâce à l'analyse du site web et une « expérimentation autobiographique sur le web » de l'écrivaine néo-québécoise, Régine Robin. À partir des images anodines, quotidiennes, parfois banales décrites, l'auteure retravaille des sujets importants, voire cruciaux pour sa production artistique.

Par ailleurs, la littérature québécoise et néo-québécoise d'aujourd'hui semble puiser abondamment dans le quotidien dont témoigne un nombre significatif de textes publié dans le présent volume (Hélène Amrit, Ewelina Berek, Ewa Figas, Valeria Liljesthrom, et Renata Jakubczuk).

*L'art presque perdu de ne rien faire* de Dany Laferrière, auteur haïtien-québécois contemporain, est étudié par Valeria LILJESTHRÖM. La chercheuse démontre comment l'écrivain aborde les grands thèmes tels que la vie et la société en passant par le quotidien et la célébration des gestes simples et insignifiants. L'article fait aussi valoir l'éloge du quotidien qui témoigne de l'engagement de Dany Laferrière en faveur d'une prise de conscience critique des dérives de la société actuelle.

En partant de *La Découverte du quotidien* de Bruce Bégout qui reprend les pensées sur le quotidien entre autres de Bachelard, Blanchot, Freud, Husserl, Heidegger, Lefebvre, et Merleau-Ponty, Hélène AMRIT consacre son étude à deux romans québécois *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis sorti en 2009 et *Document 1* de François Blais publié en 2010. Pour elle, chez ces romanciers, la banalité s'avère acte de résistance et leurs personnages deviennent des héros de la vie de tous les jours.

La production littéraire de François Blais passionne aussi Ewelina BEREK qui, dans son article, analyse le roman *Sam*, publié en 2014. À l'exemple du dernier roman de cet auteur québécois, l'univers blaisien apparaît comme composé de petits riens quotidiens. Le quotidien, un matériau simple, économique, facile d'accès, devient alors matière à récit ou la matière même du récit, ce qui rend possible un certain renouvellement de la production romanesque actuelle.

Pour Ewa FIGAS, la tétralogie de l'écrivaine québécoise Hélène Rioux intitulée *Fragments du monde* commencée en 2007 est un miroir fractalisé de la société contemporaine et constitue un point de repère dans sa réflexion sur la réalité banale devenue le sujet principal de l'œuvre de cette auteure.

Deux articles de ce volume sont consacrés au quotidien dans le théâtre, l'un québécois, l'autre français. En exploitant le concept de Maurice Blanchot exprimé dans *L'entretien infini* de 1969, Renata JAKUBCZUK se situe dans une perspective comparatiste et se propose d'aborder le quotidien dans la société québécoise tel qu'il se présente à partir de deux pièces de théâtre de deux dramaturges québécois, Marcel Dubé et Daniel Danis, appartenant à deux époques différentes – aux années cinquante du XX<sup>e</sup> siècle avant la Révolution tranquille et aux années quatre-vingt-dix du XX<sup>e</sup> siècle.

Le théâtre français de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle dit « le théâtre quotidien » donne à Sylwia KUCHARUK matière à réfléchir sur l'évolution dans la perception du quotidien. À partir de l'exemple de trois pièces de théâtre *Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel, *Nina, c'est autre chose* de Michel Vinaver et *Inventaires* de Philippe Minyana, l'auteure illustre les étapes importantes dans l'évolution du quotidien au théâtre (théâtre au présent, théâtre de chambre, théâtre de l'intime) et son passage du quotidien socialisé au quotidien intime.

Les auteurs des textes publiés dans le présent volume envisagent plusieurs axes de réflexion et tentent de répondre entre autre aux questions suivantes : Dans quelle mesure peut-on parler de la mise en avant de thématiques abordées

un peu partout sur le globe, des thèmes que l'on pourrait qualifier de quotidien, banal et anodin ? Quels sont les aspects esquissés dans des textes littéraires de nos jours ? En quoi le quotidien observable au niveau thématique influe-t-il sur les frontières de la littérature qui, encore davantage brouillées, accentuent le phénomène de sa marginalisation ? Dans quelle mesure les limites de la littérature perdent-elles en précision, en favorisant de tels genres que l'autofiction ou encore la chronique journalistique ? Ou ne serait-ce au contraire une façon de rapprocher la littérature de la vie ? Enfin, et surtout, peut-on parler d'une composante importante de la littérature, voire même d'une tendance généralisée ou s'agit-il plutôt d'une mode passagère, d'autres tendances étant plutôt en dormance ces temps-ci ? La littérature va-t-elle être appelée à se transformer en se ciblant vers l'universalisation, sinon à tout le moins à être détachée d'un cercle culturel concret ? La fin de la littérature engagée peut-elle être annoncée d'emblée, ou au contraire l'engagement à travers un texte de fiction se manifeste entre autres sur un mode ludique ou subversif ? Est-ce l'effondrement définitif des grands récits ?

Les réponses qu'apportent les contributions incluses dans le treizième numéro de *Romanica Silesiana* forment une image riche et diversifiée de la littérature d'aujourd'hui qui, indépendamment du champ géographique ou culturel, se penche sur le quotidien. Celui-là, quoique parfois banal ou trivial, se montre en même temps fascinant. Si cette tendance s'enracine pour longtemps dans la littérature de nos jours, il ne reste qu'à patienter.

*Ewelina Berek  
Joanna Warmuzińska-Rogóż*

# Études







JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Université de Porto – ILCML

L'amplification religieuse du quotidien  
dans le minimalisme positif francophone :  
*En vie* d'Eugène Savitzkaya  
et *Célébration du quotidien*  
de Colette Nys-Mazure\*

Religious Amplification of Everyday Life in Francophone Positive Minimalism:  
*En vie* by Eugène Savitzkaya and *Célébration du quotidien* by Colette Nys-Mazure

ABSTRACT: In this article, the author develops the narrative, stylistic and thematic strategies implemented in two novels published by two contemporary Belgian Francophone novelists: Eugène Savitzkaya *En vie* and Colette Nys-Mazure *Célébration du quotidien*. These two texts belong to a movement of contemporary narrative fiction that is related to the taxonomy of “positive minimalism” promoted by Rémi Bertrand, and the major features of which are much related to everyday life.

KEY WORDS: everyday life, (extra)ordinary, Francophone literature, Savitzkaya, Nys-Mazure

Dans leur panorama de la littérature française contemporaine, Dominique Viart et Bruno Vercier dégagent « les individualismes contemporains » véhiculés par des fictions romanesques coïncidentes sur le style et en phase avec la mouvance philosophique postmoderne (VIART, VERCIER, 2005 : 336) dont le chef de file est André Comte-Sponville et son *Petit traité des grandes vertus* (1995), mais trouvant également des échos dans les manuels de développement person-

---

\* Cet article est financé par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

nel. Ils qualifient des écrivains comme Delerm ou Bobin de « chantres du plaisir simple » (VIART, VERCIER, 2005 : 344) dont ils placent les textes « loin du roman, de ses intrigues et de ses personnages » (2005 : 342), c'est-à-dire dans une zone frontalière du fait littéraire.

Rémi Bertrand a systématisé les caractéristiques stylistiques et thématiques de cette tendance fictionnelle qu'il baptise de « minimalisme positif », et dont il dégage les traits à rebours d'un certain *désamour* pessimiste ambiant dans la fiction narrative, à savoir la mouvance que Nancy Huston désigne par « professeurs de désespoir » (HUSTON, 2004). Pour Bertrand, nous aurions affaire à « une littérature articulée sur le bonheur au quotidien » (BERTRAND, 2005 : 17), axée sur « les conditions de possibilité d'une écriture du quotidien » (2005 : 18), c'est-à-dire sur les « relations qui peuvent exister entre le quotidien et l'écriture » (2005 : 24), et sur l'attachement à une « éthique du quotidien » (2005 : 24).

Philippe Delerm est couramment considéré le plus représentatif du groupe, mais d'autres noms sont évoqués dont « Christian Bobin et Colette Nys-Mazure, qui ont chacun obtenu un succès important, respectivement en France et en Belgique » (BERTRAND, 2005 : 15–16). Mais il convient d'approcher les textes isolément, ce qui fait apparaître des oscillations stylistiques chez certains écrivains tels qu'Eugène Savitzkaya. Aussi devrait-on plutôt parler de récits minimalistes positifs, vu que les auteurs ne sont pas persévérants dans cette recette.

La spécificité de l'écriture du banal et du quotidien implique des caractéristiques philosophiques définies touchant à la perception du temps puisque « les minimalistes positifs, réservant un sens à chaque unité, en arrivent au postulat : Rien égale Tout – où le Rien se décline toujours au singulier. L'insignifiance n'est donc pas le qualificatif idoine du quotidien » (BERTRAND, 2005 : 28). Aussi s'agit-il « d'atteindre l'extraordinaire de l'ordinaire » (2005 : 32) et de « sublimer l'insignifiance apparente des jours » (2005 : 33). Nous serions devant des stratégies d'agrandissement de l'impact du quotidien de sorte qu'il accède à un statut hypostatique.

Toutefois, il faut souligner l'accueil mitigé que la critique a réservé à cette mouvance, lequel rend compte de la méfiance envers le repli du roman hexagonal sur lui-même, considéré comme l'une des raisons principales de sa « décadence » (MORRISON, 2008 : 52–59). Pour Pierre Jourde, « réunir les auteurs du même type que Delerm en une sorte d'école, bref ériger cela en phénomène littéraire revient à encourager le développement actuel de la littérature de confort » (JOURDE, 2002 : 211). Il pointe le consensus recherché par cette fiction : « On ne saurait, en effet, rêver littérature plus consensuelle : vivent les différences de tout le monde. On se rencogne dans la chaleur de l'unanimité. Mais au bout d'un moment on se lasse » (2002 : 216).

Christian Prigent raille certains « nains », dont un certain « Atchoum » qui, selon lui, renvoie à la généralisation d'un « 'minimalisme' soft et clean (livres minces, phrases brèves, langue policée, émotion contenue, combinatoires 'sub-

tiles' sourcillement campé sur le calcul du moindre risque» (PRIGENT, 1991 : 16) alors que Jean-Marie Domenach affiche une bienveillance à l'égard du message religieux du « minimaliste positif » (DOMENACH, 1995 : 186) ; preuve, selon lui, que la foi chrétienne peut toujours mouvoir le roman français comme c'est le cas de la poésie de Colette Nys-Mazure. D'ailleurs, Rémi Bertrand avertit : « l'éthique minimaliste de l'immanence n'est pas le contraire de la croyance, par exemple, chrétienne en un au-delà ; être minimaliste ne signifie pas être athée, puisque l'intensité du moment et la banalité du quotidien sont porteurs d'absolu et gages de bonheur et de bien-être » (BERTRAND, 2005 : 50–51).

Nous avons choisi de dégager les stratégies narratives, stylistiques et thématiques mises en œuvre dans deux romans publiés par deux romanciers belges francophones contemporains : *En vie* d'Eugène Savitzkaya et *Célébration du quotidien* de Colette Nys-Mazure. Tous deux glosent le fait religieux, par *allusion* pour le premier, ou par *adhésion* pour la dernière, et ce par le biais du banal et du quotidien amplifiés.

Né en 1955, Savitzkaya a publié l'essentiel de son œuvre aux Éditions de Minuit, mais s'inscrit en faux dans la tendance de renouvellement romanesque remarquée par la critique dans le tournant des années quatre-vingt. Sa première phase se signale par une poursuite du travail formel moderne (DELMEZ, 1991 : 35) de textes et d'auteurs « forts » lus pendant l'adolescence : Rabelais, Simon, Beckett ou Guyotat qui se caractérisent par deux soucis majeurs de la modernité : la « négativité » et la « nomination du mal ».

Mais dans les années 1990, son écriture renoue avec le banal et l'ordinaire. *Marin mon cœur* (1992) suit le fils nouveau-né de l'écrivain dans le quotidien. Mais cette démarche s'épuise dans *En vie* (1995)<sup>1</sup> en tant que rendu attentif de l'espace et du passage banal et quotidien de l'existence. Cet espace domestique devient le lieu symbolique où s'accomplit une liturgie désacralisée.

André Clavel y voit un « étrange éloge des rituels domestiques [...] aussi délirant que désespérant. Un manuel de survie ? Un traité maniaco-dépressif ? On hésite encore sur le diagnostic » (CLAVEL, 1995 : 64). En fait, le projet narratif d'*En vie* renvoie à ce qui sera désigné de « minimalisme positif ». Jacques-Pierre Amette, de son côté, décline un des traits thématiques de cette postmodernité : « La régularité des tâches devient l'événement, la question poétique [...]. La minutie et la sociologie deviennent un éclair oblique sur la vie familiale, familiale dans ses surfaces » (AMETTE, 1995 : 59).

Ce qui se dégage de ce roman, c'est une puissante poétisation du réel et du quotidien, un accueil étonné face au (ré)enchantement poétique du monde, ce que Carmelo Virone résume par « L'univers dans une casserole » (EV : 50) dans un roman qui étend manifestement l'espace autobiographique. Ici les repères spatiotemporels, renforcés par les déictiques, sont exacts : « Dans cette maison,

<sup>1</sup> Dorénavant nous emploierons le sigle *EV*.

il n'y a que la clenche qui brille, la clenche de la porte d'entrée » ; « Dans l'après-midi de ce jeudi fumeux d'octobre [...] » ; « On nous l'avait prédit, compte tenu de la manière dont nous nous étions mis à vivre, ici, dans la maison située rue Chevaufosse, l'ancien chemin à flanc de colline » (EV : 9).

Les jours qui passent sont ponctués par l'accomplissement ritualisé de différentes tâches ménagères ou de jardinage, mais aussi par leur mise en récit. D'ailleurs, ces deux catégories d'activité humaine impliquant des rituels bien précis ne sont pas séparées par les dichotomies anthropologiques d'usage « manuel vs intellectuel ». Bien au contraire, elles procèdent d'un même effort physique : « Il me faudrait deux paires de mains. L'une pour les travaux domestiques, l'autre pour les gestes d'écriture » (EV : 13).

La stratégie narrative ressortit avant la lettre au minimalisme positif, c'est-à-dire avant la parution de *La première gorgée de bière* de Philippe Delerm (1997). En effet, il s'agit de partir du quotidien pour lui attribuer les apparences de l'extraordinaire par le recours à l'*allusion* liturgique chrétienne. On nie l'extraordinaire pour mieux donner à voir un processus d'amplification du banal : « Rien d'extraordinaire ne se produira. L'extraordinaire n'aura pas lieu. Ou alors il a déjà cours, progressif comme un épanouissement ou un étiolement et fondu dans la vie courante [...] » (EV : 31).

Carmelo Virone a bien perçu le souci ontologique et métaphysique sous-jacent à *En vie*. Selon lui, « tout a évolué en même temps, chaque élément travaillant pour son propre compte » (VIRONE, 1995 : 50), car « Les mêmes mains servent à tout et font communiquer les parties du monde » (EV : 14) ; ce qui permet de surélever le quotidien au statut poétique par le décalage métaphorique des gestes et rituels, même les plus banals.

Aussi la confection des repas quotidiens et les aliments qui les composent évoquent-ils l'humaine condition : « Le jambon cru attire les guêpes. Qui m'a donné la vie ? est une question qui turlupine la personne qui digère », « Pourquoi suis-je né ? est une question traitée après les repas, c'est-à-dire entre deux repas, dans cet intervalle incertain [...] » (EV : 51). De même, un regard porté sur le réseau des tuyauteries dans la maison, qu'il faut parfois déboucher, fait apparaître la profondeur des mémoires collectives connectées et des consciences souterraines : « Ce n'est que lorsque l'odeur de la merde est montée de la cave que nous avons su que, depuis cent ans, nous avons fait sous nos pieds » (EV : 11).

Tout objet à usage quotidien est susceptible de gagner un éclat inattendu. Le paillason suggère nos fins dernières : « Toujours il appelle les questions les plus graves : sommes-nous en mesure de laisser d'autres traces ? » (EV : 13). Un geste banal comme passer l'aspirateur acquiert une couche métaphysique et renvoie à l'angoisse ontologique : « Il faut lutter contre l'aspirateur qui nous dérobe les fragments précieux de notre vie et qui vous fait croire qu'hier vous n'existiez pas encore » (EV : 27). La casserole où mijote le dîner familial dans une lente

cuisson gagne en importance métaphysique : « Donc voilà que mijote l'univers ramené à de plus justes proportions » (EV : 50).

Élever le quotidien au statut poétique est question d'énergie (VIRONE, 1995 : 50), et Jacques-Pierre Amette a bien pointé : « la résonance magnétique du quotidien [et du banal] » (AMETTE, 1995 : 59). L'interrogation métaphysique sur les assises de notre *être au monde* rejoint l'approche du quotidien caractérisée par Bertrand comme « minimalisme positif » avec en plus l'allusion liturgique comme stratégie d'amplification : « Quel est mon viatique ? Devrais-je amasser mon poids de haricots blancs ? Quelle est ma valeur dans ce monde ? » (EV : 45). Outre l'amplification poétique du quotidien, Savitzkaya aspire à une authenticité de l'écriture et du vécu par la mise en partage de la sensation et de l'expérience avec le lecteur, ce qui chez lui implique souvent le recours à l'aphorisme universalisant : « Les pièces de monnaie, après tout, ne sont que les morceaux d'un bonheur déchiqueté, du corps dépecé d'un très ancien dragon qui nous appartenait à tous » (EV : 45), « Il n'est pas raisonnable de vivre dans l'ignorance complète des canalisations » (EV : 11) ou encore : « La félicité peut se définir comme un espace vide de venin ou de matière funeste » (EV : 58–59). Mais aussi, et surtout, à une subtile allusion au, et détournement du lexique religieux, liturgique ou cosmogonique référé à des actes banals comme l'illustre la récurrence d'un même champ sémantique : « baptêmes éclairs » (EV : 21), « œuvre pie » (EV : 22), « restes vénérables » (EV : 28), « infini reliquaire » (EV : 38), « viatique », « absoudrons » (EV : 55), etc. L'intention est de déployer le quotidien et d'en faire partager l'expérience au lecteur.

Par ailleurs, née en 1939, Colette Nys-Mazure demeure fidèle à un parcours d'écriture singulier dans le contexte belge contemporain. Depuis 1975, son œuvre se signale par la publication de poésie, de nouvelles et d'essais. Trois motifs caractérisent sa poétique et procurent à son écriture une cohérence surtout *éthique* : le souvenir fondateur de l'enfance, la perte prématurée des parents et la foi vécue au quotidien comme un viatique.

La poétique de Nys-Mazure contredit le verdict de Huston sur la déprime contemporaine ou les critiques de DOMENACH : « Le roman peut-il se passer de Dieu ? Cette question obsède les écrivains français parce que notre imaginaire national a été façonné par quinze siècles de christianisme et par la riposte virulente d'une révolution dressée contre Dieu et les maîtres dont il garantissait les pouvoirs » (1995 : 186).

Domenach citait Christian Bobin, qualifié de « minimaliste positif » par Bertrand. À cet égard, en 1995, *L'Express* consacrait un dossier aux écrivains contemporains inspirés par leur foi (LIBAN, 1995), alors qu'en 1989, la même question avait été soulevée par *Lire* dans le dossier « Dieu recherche intellectuels désespérément » (AAVV, 1989).

Dans la poétique de Colette Nys-Mazure, un rapport éthique à l'écriture consolide la cohérence diégétique des trois thèmes dégagés et pointe un style

que la critique revoie au « minimalisme positif ». Le vécu et le partage de l'expérience chrétienne ancrée dans le quotidien confèrent une amplification inespérée au témoignage. Aussi, s'agit-il « d'atteindre l'extraordinaire de l'ordinaire » et de « sublimer l'insignifiance apparente des jours » (BERTRAND, 2005 : 32–33).

Nys-Mazure exprime ce souci de l'immédiat dans l'écriture : « Le regard poétique aiguise l'attention à chaque détail du quotidien autant qu'aux vagues de fond qui soulèvent notre existence commune : la naissance, l'amour, le temps, la mort » (NYS-MAZURE, 2006 : 35). Dans *L'Enfant neuf*, elle explicite le choix du titre et le réfère à l'expérience du quotidien : « [...] tant il est vrai que nous avons à commencer chaque matin neuf » (NYS-MAZURE, 2005 : 68).

En fait, l'*adhésion* à la foi permet de dégager une expérience spirituelle de cet exercice scriptural. Comme le rappelle Bertrand, minimalisme positif immanent et croyance religieuse ne sont pas contradictoires. C'est donc au niveau du rapport de l'écriture au vécu du quotidien que se joue la spécificité du minimalisme positif : « Autrement dit, l'écriture du quotidien est une *traduction paradoxale* de l'immédiat. Une traduction, parce qu'il s'agit bien d'une langue transposant une autre langue (qui elle nous est à jamais inaccessible) » (BERTRAND, 2005 : 43), d'autant plus que « le minimalisme positif [...] n'est pas une réduction du réel mais son amplification [...] » (2005 : 44).

De cette approche du besoin éthique d'écrire émerge une volonté de *partage* par « un 'vous' ou par un 'nous' qui, implicitement, accueillent le lecteur ou la lectrice comme des amis, peut-être à apprivoiser, en tout cas à laisser entrer dans le cercle généreux du partage, simple et direct » (ROOSE, 2006 : 6). *Célébration du quotidien*<sup>2</sup> est bâti sur cette mise en partage de l'existence par l'écriture. « Je vous écris » résonne comme une litanie, mais aussi, et surtout, comme une invitation : « Je vous écris d'une solitude que je voudrais telle » (CQ : 108), « Je vous écris d'un silence qui garantit la parole » (CQ : 127), ou encore, alors qu'Élisabeth, l'amie de la narratrice, vient de décéder – et dont Nys-Mazure a suivi le calvaire cancéreux dans la foi jusqu'au dernier moment : « Je vous écris dans l'espérance du Royaume » (CQ : 156). On reconnaît dans ce procédé stylistique un autre minimaliste positif, Christian BOBIN : « Si je vous écris, c'est à partir de cette solitude, de ce silence qui mesure notre égalité, notre distance aussi bien » (1995 : 29) ; « Je vous parle à partir de ce don d'inexistence également réparti entre chacun de nous » (1995 : 50).

L'amplification poétique du quotidien est une technique courante surtout chez Philippe Delerm, qui entend aspirer à une authenticité de l'écriture et du vécu par le biais du partage de la sensation et de l'expérience avec le lecteur, ce qui implique le recours au « on » à valence universelle. Nys-Mazure ne s'en prive pas. Cruellement touchée par le malheur familial et personnel, la narratrice de *L'Enfant neuf* partage son expérience par la communion dans le « on » fusion-

<sup>2</sup> Dorénavant nous emploierons le sigle CQ.

nel : « Lorsque, à sept ans, survient l'épreuve, on n'est pas capable d'analyser les événements ; on incorpore à son insu, on dépliera plus tard [...]. Mais on vit, on va, on aime pour autant que l'entourage ne contrarie pas cet élan, mais au contraire, le stimule » (NYS-MAZURE, 2005 : 46).

Ce procédé traduit un souci d'unanimité, d'inclusion et d'authenticité. Jourde s'insurgeait contre ce qu'« il y a [...] une image du littéraire, plus qu'un vrai travail de la littérature : la communauté se réalise comme par miracle, tous les conflits sont passés sous silence, au profit du bavardage tranquille du *on* » (JOURDE, 2002 : 215). BERTRAND (2005 : 208) insiste, au contraire, sur l'universalité forgée autour de ce pronom inclusif. Un autre procédé revient à exprimer des émotions par des syntagmes nominaux « Érosion de la sensibilité » (CQ : 137).

Dans *Célébration du quotidien*, la narratrice se veut passeuse d'expériences, complice dans la foi des petits bonheurs, mais aussi des grands malheurs de la famille, de l'entourage, ou de son amie :

À chaque âge, ses vagues à l'âme, ses saturations et ses vides. Écolier écœuré, adolescent découragé, étudiant perplexe, cœur vacant, mains occupées, jeune mère débordée, homme mûr surmené, vieillard éperdu. Sans obstacle à surmonter, on se sent démuné, rongé du dedans. Comment alors célébrer le quotidien ? Présence à soi, à l'acte le plus modeste [...].

CQ : 137-138

Ce que Bertrand désigne par « minimalisme positif » compte donc en Belgique plus que des adeptes, des récits illustratifs. Les deux retenus ici ont ceci de particulier qu'ils élèvent le quotidien à un statut poétique. À cet égard, repassage et écriture se rejoignent à un autre niveau, comme dans *En vie* : « J'accomplis un exploit, car je rends vie aux dépouilles et je défroisse des papyrus afin d'en étaler, à la vue de tous, les étonnantes cosmogonies » (EV : 33-34).

Le minimalisme positif, en tant qu'approche heureuse du quotidien devient un défi narratif contre le pessimisme ambiant :

En une journée entière on peut vivre toute une vie. Ce n'est pas les nuages qui avancent, c'est nous qui roulons [...]. Il faudra vivre, amis personne ne nous y oblige. Bientôt, les pommes de terre seront cuites et, bientôt, elles seront mangées.

EV : 123-124

## Bibliographie

- AAVV, 1989 : Dossier « Dieu recherche intellectuels désespérément ». *Lire*, n° 164.
- AMETTE Jacques-Pierre, 1995 : « Une certaine tendance du roman français ». *Le Point*, n° 1173.
- BERTRAND Rémi, 2005 : *Philippe Delerm et le minimalisme positif*. Monaco, Éditions du Rocher.
- BOBIN Christian, 1995 : *Souveraineté du vide*. Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio.
- CLAVEL André, 1995 : « Les bricoles de la vie ». *L'Express*, n° 2279.
- COMTE-SPONVILLE André, 1995 : *Petit traité des grandes vertus*. Paris, PUF.
- DELERM Philippe, 1997 : *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*. Paris, L'Arpenteur.
- DELMEZ Françoise, 1991 : « Un Autre (*de même*) ». *Écritures*, n° 1.
- DOMENACH Jean-Marie, 1995 : *Le Crépuscule de la culture française ?*. Paris, Plon.
- HUSTON Nancy, 2004 : *Professeurs de désespoir*. Paris, Actes Sud.
- JOURDE Pierre, 2002 : *La littérature sans estomac*. Paris, L'Esprit des Péninsules.
- LIBAN Laurence, 1995 : « Les saintes écritures ». *L'Express*, n° 2320.
- MORRISON David, 2008 : *Que reste-t-il de la culture française ?*. Paris, Denoël.
- NYS-MAZURE Colette, 2005 : *L'Enfant neuf*. Paris, Bayard.
- NYS-MAZURE Colette, 2006 : « Du récit poétique ». In : Ginette MICHAUX, dir. : *Roman-récit*. Manège, Lansman.
- NYS-MAZURE Colette, 2010 : *Célébration du quotidien*. Paris, Embrasure.
- PRIGENT Christian, 1991 : *Ceux qui merdRent*. Paris, P.O.L.
- ROOSE Marie-Clothilde, 2006 : « Présentation de Colette Nys-Mazure ». In : Ginette MICHAUX, dir. : *Roman-récit*. Manège, Lansman.
- SAVITZKAYA Eugène, 1992 : *Marin mon cœur*. Paris, Minuit.
- SAVITZKAYA Eugène, 1995 : *En vie*. Paris, Minuit.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno, 2005 : *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.
- VIRONE Carmelo, 1995 : « L'univers dans une casserole ». *Le Carnet et les Instants*, n° 87.

## Note bio-bibliographique

**José Domingues de Almeida** est Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto. Il est docteur en Littérature française et francophone contemporaine. Ses domaines de recherche sont la littérature française et francophone contemporaine, les études francophones et la culture et pensée françaises contemporaines. Il se penche récemment sur les questions théoriques et critiques soulevées par les littératures migrantes et les récits post-mémoriels juifs. Il intègre l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, (co)organise des colloques internationaux sur la littérature française et francophone contemporaine, est directeur de la revue *Intercâmbio*, responsable scientifique et pédagogique de l'enseignement du FLE à la FLUP et réviseur de manuels de FLE au Portugal.

Il est vice-président de l'Association Portugaise d'Études Françaises depuis 2015 et directeur du cours de licence en Langues, Littératures et Cultures de la FLUP depuis 2014.



ALEKSANDRA KOMANDERA

Université de Silésie à Katowice

## Du banal au singulier dans *Le Jour du chien* de Caroline Lamarche

From Banality to Singularity in *Le Jour du chien* by Caroline Lamarche

ABSTRACT: The aim of the paper is to study how the theme of everyday life is used in contemporary Belgian novels, on the example of *Le Jour du chien* by Caroline Lamarche, a book which reflects a more general tendency of re-use of realism. The analysis shows that it can take the form of news items introduced into literary work. First, banality leads to singularity in perception of an ordinary event, then, it assures the complexity of writing, visible in having recourse to the multivocal narrative structure, autotelic elements, or intertextuality, and, finally, it reflects its universal, though still ambiguous, nature.

KEY WORDS: Caroline Lamarche, banality, news item, writing techniques

« Au chien aperçu le 20 mars 1995 sur l'autoroute E411 » (LAMARCHE, 2008 : 5). La dédicace atypique par laquelle l'auteure belge Caroline Lamarche ouvre son deuxième roman, met à l'avant-scène un événement banal. La vision d'un chien inconnu courant sur l'autoroute sert de noyau de six chapitres, qui peuvent fonctionner comme des nouvelles indépendantes, avec, chacune d'entre elles, un narrateur différent. La course folle du chien, vue par six témoins (un camionneur, un cycliste, un abbé, une femme, une mère, sa fille), est une image prise du quotidien, jouant le rôle du lien des récits variés. En partant de la scène de l'animal abandonné, qui sert ici de déclencheur de réflexions, chaque narrateur revient sur sa propre vie et sur son quotidien.

Publié en 1996, *Le Jour du chien*, inspiré par un événement réel qui est la rencontre d'un chien inconnu sur l'autoroute par Caroline Lamarche, s'inscrit dans une tendance plus générale de la littérature qui « renoue avec le réel » (VIART, VERCIER, 2008 : 213), précédée, à partir des années 1970, de l'intérêt accordé au quotidien né de la réorientation de la littérature vers une expérience intime.

Dans des œuvres témoignant de cette tendance, la réalité et le quotidien prennent des formes diverses : des histoires appartenant à l'« art du pauvre » (2008 : 217), des images de la dégradation de la vie sociale à l'ère postindustrielle (2008 : 224), des existences dans un réel inhabitable, que l'ethnologue Marc Augé qualifie de « non-lieux » (AUGÉ, 1992), du vieillissement, des maladies. Toutes ces formes sont les facettes du quotidien contemporain.

L'une des incarnations du retour au réel consiste à recourir aux faits divers. Ces informations de moindre importance sont exploitées dans la nouvelle présentation du réel par leur qualité d'être « susceptibles d'éclairer les manifestations les plus aiguës de la société actuelle » (VIART, VERCIER, 2008 : 235). Gianfranco Rubino constate que le recours aux faits divers semble une voie naturelle dans la description du quotidien : « L'ambition de saisir les incidents de la vie quotidienne à la fois dans leur impact immédiat et dans leur complexité inspire les récits alimentés par des faits divers [...] » (RUBINO, VIART, dir., 2012 : 12). Lamarche ne se sert pas d'un fait divers proprement dit, toutefois, l'événement réel qui est à l'origine de son roman possède certaines particularités des faits divers employés dans des fictions contemporaines. D'abord, *Le Jour du chien* présente la même importance des discours par rapport à l'événement lui-même. Ensuite, les prises de parole ne mènent pas à la saisie de la vérité sur l'événement, au contraire, elles valorisent la subjectivité et renforcent la relativité de la perception. Enfin, le fait divers n'est qu'un prétexte du questionnement de soi. Ces caractéristiques s'allient dans le roman de Lamarche au choix des histoires ou scènes de l'ordinaire, au subjectivisme dominant sur le point de vue omniscient et à la fragmentation au niveau de la narration.

La thèse que nous proposons ici concerne le rôle des thèmes du quotidien et du banal dans l'élaboration d'une œuvre complexe. Mais, qu'est-ce que le quotidien ? Compris comme « ce qui appartient à la vie de tous les jours » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2000 : 2067), il s'associe tantôt à la répétitivité, tantôt à un fait courant, habituel, journalier ou normal. Vue sous cet angle, la scène initiale dévoile la nature ambiguë du quotidien : d'une part, l'événement déclencheur appartient à la vie de tous les jours, au sens que la vision du chien abandonné peut surgir dans la vie courante, mais, d'autre part, au moins apparemment, ce fait est dépourvu de caractère réitéré. Une telle présentation de l'événement rappelle le mode narratif répétitif, qui consiste à donner  $n$  fois le récit de ce qui s'est passé une seule fois, et qui oriente la lecture vers la singularité des personnages et la subjectivité de la perception de l'événement : « Cette technique est souvent liée à une vision polyscopique des événements, destinée à mettre en lumière les différences psychologiques ou l'incertitude dans l'appréhension du 'réel' » (REUTER, 2005 : 62). En fait, la vision du chien courant sur l'autoroute perd sa nature anodine par le jeu de la perspective narrative et par les interprétations fournies. L'apparition du chien se présente d'abord comme une expérience commune des protagonistes qui, stupéfaits par l'image de l'animal affolé, arrêtent leurs vé-

hicules dans la tentative de le sauver. Aussitôt, cette expérience commune s'efface devant une expérience personnelle parce que les interprétations subjectives de la course du chien sont conditionnées par le quotidien différent de chaque narrateur-témoin. Ainsi, les difficultés vécues par les personnages dans leur quotidien semblent-elles les différencier : le camionneur souffre de la solitude ; l'abbé Jean est tourmenté par la perte de sa virilité, son impuissance, sa vieillesse et sa foi douteuse ; la femme qui veut rompre agit selon l'angoisse et ses stratégies de défense ; le cycliste Phil vit le rejet à cause de son homosexualité ; la mère cherche à refaire sa vie après la maladie et la mort de son mari à côté d'Anne, sa fille boulimique avec qui elle a des relations difficiles ; Anne, finalement, est eseuulée dans son manque d'amour et d'intérêt et son obésité grandissante. De plus, ils interprètent différemment la course désespérée du chien sur l'autoroute ; tantôt comme une fuite, tantôt comme une peine, un acte éperdu d'attirer l'attention sur moi-même ou l'accomplissement de soi. La mère d'Anne est la seule personne qui n'a pas vu la course du chien. Par l'intermédiaire des êtres de fiction, Lamarche semble dire qu'une fois jeté dans le quotidien, l'homme choisit la position par rapport à lui : l'accepte, le rejette et lutte contre lui ou l'ignore. Cette première attitude est la plus fréquente dans le roman et fonctionne sous la forme de l'identification avec l'animal.

Les expériences singulières des narrateurs définissent le type de relation qu'ils nouent avec l'animal. Dans « Histoire d'un camionneur », le héros éponyme, abandonné par ses parents, voit son sort se refléter dans la course du chien sur l'autoroute car il suit sa voie, c'est-à-dire sa vie quotidienne, comme l'animal suit la voiture :

On suit une ligne droite, comme ce chien qui courait après une voiture, une voiture invisible, trop rapide pour lui, et que personne ne peut montrer du doigt parce que bien sûr personne n'a rien vu quand on a jeté le chien dehors.

LAMARCHE, 2008 : 15

Phil, le protagoniste du récit « À vélo », s'identifie avec le chien quand ses amis le déçoivent : « Le chien non plus n'avait personne sur qui compter » (2008 : 74). C'est aussi la femme amoureuse qui se prépare à un rendez-vous de rupture, dans « Un petit parasol piqué dans la crème fraîche », qui comprend que le chien ne représente pas l'homme qu'elle va quitter mais elle-même : « Je suis ce chien, et tu en es le maître » (2008 : 59). Dans le récit qui clôt le roman, « Le repos éternel », l'identification avec le chien est la plus sensible. Anne, l'obèse, rêve qu'on s'intéresse à elle et s' imagine des actes autodestructeurs qui la rendraient finalement visible. Le chien est son alter ego :

Quand je suis à une table, une table avec maman, je suis un chien craintif, soumis, qui arrondit les épaules, qui dit oui à tout, qui ne refuse rien. Un chien qui ne manifeste aucune affection ni rage, simplement de la soumission, tout

en prenant des airs dégagés, des airs de bonne humeur, comme il faut l'être, toujours, pour lui plaire.

LAMARCHE, 2008 : 98

L'identification d'Anne avec l'animal advient aussi par l'attribution au chien de son propre prénom et par le fait qu'elle s'imagine courir comme lui :

[...] je cours, à la vie ou à la mort, avec la même détermination. Je cours pour retrouver mon maître, l'homme de ma vie, celui qui m'aime depuis toujours, me comprend, me cherche [...].

LAMARCHE, 2008 : 105

Or, on découvre progressivement que tous les témoins se ressemblent dans leur souffrance. Leurs malheurs représentent des motifs variés, tels que le comportement autodestructif, la sexualité, la culpabilité, les souffrances, la quête de l'espoir, mais ils sont conditionnées par un seul et même fait : l'abandon. Cette thématique résulte de l'image du chien désespéré qui court sur l'autoroute comme s'il était abandonné. Une telle idée vient d'ailleurs à l'esprit des témoins de l'incident parce qu'ils ont tous connu cette expérience pénible. L'abandon, c'est leur quotidien. Cette épreuve revêt ici deux formes : la première concerne l'abandon par un membre de la famille, un proche ou un ami, et il est le plus fréquent ; le second type d'abandon tient à la rupture dans des relations entre hommes et femmes. Il faut souligner que la prise en conscience du quotidien sous le signe de l'abandon n'est pas toujours immédiate car « [l]es hommes sont ce qu'ils font et pensent d'après ce qu'ils sont. Et cependant ils ignorent ce qu'ils font et ce qu'ils sont. Leur propre œuvre, leur propre réalité leur échappent » (LEFEBVRE, 1958 : 193). Lamarche illustre cette pensée à l'exemple d'une héroïne qui s'apprête à rompre avec son amoureux. Partant de son projet, la femme découvre que sa décision dérive du fait qu'elle était abandonnée dans son enfance et se rend compte que la rupture entraînera son nouvel abandon. Cela reflète les propos de Maurice Blanchot : « Le quotidien : c'est qu'il y a de plus difficile à découvrir » (BLANCHOT, 1969 : 355).

La présence du chien sur l'autoroute, cet événement partagé, a provoqué l'arrêt de plusieurs personnes. Cet incident pourrait, à la manière des faits divers, donner l'occasion d'échanges et de communication entre les témoins. Michel Maffesoli nomme ce phénomène de communication spontanée autour d'un fait divers une « agrégation tribale » (MAFFESOLI, 1988 : 90–98). « Le fait divers, indépendamment de ce qu'il est véritablement, permet au tissu social de se former, à la parole vaine mais socialisante de se diffuser » (VIART, VERCIER, 2008 : 240). Or, dans le roman de l'auteure belge, l'agrégation tribale et des échanges sociaux n'adviennent pas. Lamarche choisit le rapport individuel de l'homme envers l'événement. Le quotidien devient un lieu où se manifestent l'individualisme, la séparation, l'aliénation. Il faut souligner aussi que l'endroit lui-même est propice

à la manifestation du quotidien ; à en croire Maurice Blanchot, « [le quotidien] est – s'il est quelque part – dans la rue » (BLANCHOT, 1969 : 362). L'absence de communication dans l'espace particulier de l'autoroute, renvoie aussi à la caractéristique des non-lieux dont parle Marc Augé, où l'on circule anonymement et dans le silence. Dans cet espace, l'identité et les relations avec les autres sont remplacées par la similitude et par la solitude.

Quel anodin que soit le quotidien employé dans une œuvre de fiction, il n'enlève rien à la richesse du texte. Les récits qui composent le roman sont simples par leur concision et la précision des images, par les sujets liés à une existence ordinaire. Pourtant, cette simplicité n'est qu'apparente<sup>1</sup> et ne dissimule pas le caractère complexe des textes, résultant des thèmes et motifs multiples ainsi que des aspects formels variés. En premier lieu, le roman est un récit à voix multiples. Lamarche choisit la relativité des points de vue. Différents narrateurs assurent un sens multiple à l'événement banal. On peut supposer que l'emploi de plusieurs voix narratives joue un rôle important dans la description du quotidien : même si les personnages ne commentent pas entre eux l'événement, la juxtaposition des récits avec six narrateurs différents crée l'impression d'une discussion.

Le roman contient également des éléments autotéliques. Dans « L'histoire d'un camionneur », Lamarche propose une réflexion sur l'acte de création. Le narrateur du récit envoie régulièrement à des revues des histoires qu'il invente, inspirées par ses observations de la quotidienneté insignifiante des autres. Par exemple, il s'imagine l'existence d'un enfant à partir d'une taie d'oreiller qui sèche à l'extérieur. On voit ici le rôle du regard dans la perception du quotidien et dans le choix de l'attitude par rapport à lui car, comme le dit Michael Sheringham : « [...] le quotidien n'existe peut-être que dans la mesure où on lui prête ce regard, qu'à la condition que l'on accepte de le reconnaître, de le prendre en considération, mais sans lui accorder une valeur particulière » (SHERINGHAM, 2013 : 21). Il nous semble que chez Lamarche les personnages découvrent la valeur du quotidien à travers leur passé. Pour échapper à l'ennui lié à son métier et à son existence, le camionneur s'évade dans l'écriture conformément au principe : « Plus le 'réel' s'affirme et se clôt devant nous, plus le présent devient imaginaire [...] » (LEFEBVRE, 1981 : 84). Il essaie de transgresser le rôle dans lequel il est enfermé par son quotidien. À la lumière de l'observation de Marie-Pascale Huglo, qui écrit que « [l]a routine quotidienne élimine tout surgissement événementiel singulier, elle enferme les gens dans une fatalité contraignante, à l'intérieur d'un rôle subi » (RUBINO, VIART, dir., 2012 : 204), on voit ici un acte anarchique parce que, comme créateur et végétarien, le camionneur est contre la mort des animaux transportés à l'abattoir. En vrai inventeur d'histoires, il est

<sup>1</sup> Nous renvoyons, pour l'étude plus détaillée de cette richesse du texte, à une très intéressante analyse du roman faite par Daniel ARNAUT (2008 : 115–134).

un observateur perspicace et attentif de la réalité, à l'affût de toute anomalie qui servirait du point de départ de sa fabulation, et un amoureux de mots, sensible à leur signification et sonorité. Son acte créateur peut être interprété comme la réalisation par Lamarche de la pensée sur le quotidien de Michel Maffesoli qui souligne que le quotidien réside dans le local et dans les faits communs, sous la forme de « minuscules détournements de la vie courante » (MAFFESOLI, 1998 : 118). Dans le récit, l'invention et la fabulation sont souvent présentées comme une réécriture des récits déjà rédigés, que le camionneur change en fonction du destinataire. Il connaît aussi des difficultés liées à la création. Il ne peut pas s'imaginer la vie du chien de l'autoroute :

J'essaie d'imaginer l'histoire de ce chien avant qu'il soit lâché sur l'autoroute, et je n'y parviens pas. C'est plus difficile que de s'inventer une vie. Ce chien, c'est quelqu'un d'autre, quelqu'un que je n'ai pas connu, et qui a pourtant eu une vie véritable, pas une vie imaginaire [...].

LAMARCHE, 2008 : 20

On peut se demander d'où vient son impuissance, pourquoi ce peintre habile de la quotidienneté des autres ne parvient pas à nommer le quotidien auquel il fait partie. On peut supposer que cette incapacité d'écrire a sa source dans l'identification totale avec l'animal, ce qui signifierait que le quotidien qui touche l'homme dans son intérieur, à côté duquel on ne passe pas sans réfléchir, le quotidien commun et banal mais singulier par l'expérience personnelle, s'échappe à la description.

Il est également difficile de distinguer ce qui fait partie réelle du quotidien de la part imaginée, fictive, irréaliste de la vie de tous les jours. Cette idée est annoncée par Lamarche dans l'épigraphe au roman où elle place une citation de *Mademoiselle O* de Vladimir Nabokov : « 'Le chien, dit-elle, le chien que nous avons laissé. Je n'arrive pas à oublier ce pauvre chien.' La sincérité de son chagrin me surprend car nous n'avions jamais eu de chien » (LAMARCHE, 2008 : 7). La citation introduit deux thèmes développés dans les récits, celui du chien abandonné et du rapport de l'homme envers l'animal, et celui de l'opposition entre la réalité, la vérité d'une part et l'illusion, le mensonge de l'autre. De surcroît, le thème du vrai et du faux (ARNAUT, 2008 : 116) est signalé aussi par le texte de la quatrième de couverture – « Six personnages en quête d'un chien », une référence directe à la pièce de Luigi Pirandello *Six personnages en quête d'auteur* qui aborde les questions de la réalité et de la fiction, de la véracité du jeu des acteurs et du rôle du public.

La référence à d'autres œuvres littéraires est l'exemple de l'intertextualité qui, elle aussi, contribue à rendre le roman plus complexe. Outre les renvois dans le paratexte, il y a encore ceux qui sont incorporés dans les récits, par exemple l'évocation de la lutte de Jacob avec l'ange, de l'éden biblique, de la crucifixion

de Jésus, de la vie de saint Roch. D'autres références, non religieuses, concernent l'histoire et la société. Dans l'« Histoire d'un camionneur », se détache un renvoi patent à la Shoah lorsque le narrateur décrit les animaux qui vont à l'abattoir. Cette scène réaliste, naturaliste même, fait penser immédiatement aux camps de la mort, mais elle contient aussi une connotation plus moderne, celle du massacre des animaux élevés dans des fermes d'élevage intensif, qui fonctionne parfois sous l'appellation d'Holocauste des animaux :

Alors j'ai pensé qu'il fallait que je parle de mes enfants – même s'ils n'existent pas –, de leur chagrin en entendant l'histoire du chien, et combien j'aimerais dire au monde que négliger les bêtes, c'est comme d'encourager l'esclavagisme, c'est aussi grave, simplement les chiens et les chevaux, les vaches et les poulets ont remplacés les esclaves.

LAMARCHE, 2008 : 13

La citation ci-dessus indique que ce récit aborde les relations entre la narration de l'Holocauste, le domaine de *Human – Animal Studies*, l'écocritique et la littérature.

Le thème du quotidien et du banal, à l'exemple du *Jour du chien* de Caroline Lamarche, possède la force de créer des œuvres complexes, en une étroite dépendance de l'imagination et de la sensibilité de l'auteur. Inspiré par une rencontre anodine d'un chien inconnu, le roman repose sur un fait de peu d'importance. Cependant, comme nous avons voulu montrer, le moindre événement ou détail insignifiant peut provoquer un questionnement profond sur la vie de celui qui l'observe. Ainsi, le fait ordinaire s'ouvre-t-il sur une thématique vaste, comme l'est l'expérience humaine elle-même, et universelle. Elle est plutôt négative car marquée par solitude, difficiles relations familiales, intolérance, manque d'amour, vieillissement, angoisse. Ces symptômes fictifs parlent du monde réel, du temps dans lequel nous vivons, de « ce qui appartient à la vie de tous les jours », de ce qui appartient à des existences de générations qui se suivent, à l'universel. Vu dans cette optique de répétitivité des expériences de l'homme, le quotidien est, comme le dit Dominique Viart, « un perpétuel retour, toujours identique à lui-même » (RUBINO, VIART, dir., 2012 : 32). L'emploi d'un fait divers comme point de départ du roman tourne Lamarche vers des techniques formelles de l'écriture qui concourent à la richesse du roman et, en conséquence, dévoilent l'ambiguïté du quotidien. Personnages et événements, histoires et écriture ordinaires à première vue, se montrent dotés d'une subtilité inattendue. Enracinés dans un vécu singulier et un quotidien banal confirment que « le quotidien est la seule voie envisageable vers un être authentique » (SHERINGHAM, 2013 : 45).

## Bibliographie

- ARNAUT Daniel, 2008 : « Lecture ». In : Caroline LAMARCHE : *Le Jour du chien*. Bruxelles, Tournesol Conseils SA – Éditions Luc Pire.
- AUGÉ Marc, 1992 : *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- BLANCHOT Maurice, 1969 : *L'Entretien infini*. Paris, Éditions Gallimard.
- HUGLO Marie-Pascale, 2012 : « Le quotidien à distance : *Fragments de la vie des gens* de Régis Jauffret ». In : Gianfranco RUBINO, Dominique VIART, dir. : *Écrire le présent*. Paris, Armand Colin.
- LAMARCHE Caroline, 2008 : *Le Jour du chien*. Bruxelles, Tournesol Conseils SA – Éditions Luc Pire.
- LEFEBVRE Henri, 1958 : *Critique de la vie quotidienne*. Vol. 1. Paris, L'Arche.
- LEFEBVRE Henri, 1981 : *Critique de la vie quotidienne*. Vol. 3. Paris, L'Arche.
- Le Nouveau Petit Robert*, 2000. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- MAFFESOLI Michel, 1988 : « Une forme d'agrégation tribale ». *Autrement*, n° 98, *Faits-divers*.
- MAFFESOLI Michel, 1998 : *La Conquête du présent : pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris, Desclée de Brouwer.
- REUTER Yves, 2005 : *L'Analyse du récit*. Paris, Armand Colin.
- RUBINO Gianfranco, 2012 : « Avant-propos ». In : Gianfranco RUBINO, Dominique VIART, dir. : *Écrire le présent*. Paris, Armand Colin, 11–15.
- RUBINO Gianfranco, VIART Dominique, dir., 2012 : *Écrire le présent*. Paris, Armand Colin.
- SHERINGHAM Michael, 2013 : *Traversés du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*. Paris, Presses Universitaires de France.
- VIART Dominique, 2012 : « Écrire le présent : une 'littérature immédiate' ». In : Gianfranco RUBINO, Dominique VIART, dir. : *Écrire le présent*. Paris, Armand Colin, 17–36.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno, 2008 : *La Littérature française au présent*. Paris, Éditions Bordas.

## Note bio-bibliographique

**Aleksandra Komandera**, maître de conférences à l'Université de Silésie (Katowice, Pologne). Auteure de la monographie *Le Conte insolite français au XX<sup>e</sup> siècle* (Katowice, 2010) et des articles sur, entre autres, le récit bref, la réécriture, le roman pour adolescents dans la littérature française et francophone de Belgique. Actuellement, elle fait des recherches sur l'œuvre romanesque d'André-Marcel Adamek.



SYLVIE BRODZIAK

Laboratoire Agora  
Université Paris Seine

## Écrire le quotidien pour apaiser les brûlures de la mémoire

### Write the Everyday to Appease the Burns of Memory

**ABSTRACT:** In the first decade of the twenty-first century, the new Algerian literature was intended to tell the story of the tragedy of the Black Decade. From Mustapha Benfodil to Salim Bachi, the novels on civil war and terrorism followed one another. Today, in a pacified Algeria but still uneasy, it has become urgent to write the everyday life to explain and overcome fears and anxieties. The heroes of two authors Kaouther Adimi and Samir Toumi are particularly unquiet and, in the banality of life, seek to beat the evils of history and memories.

**KEY WORDS:** the everyday life, Algerian literature, history, memories

Dans la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, la nouvelle littérature algérienne a eu pour mission de conter la tragédie de la décennie noire. De Mustapha Benfodil à Salim Bachi, les romans sur la guerre civile et le terrorisme se sont succédé. Aujourd'hui, si le thème de la violence ne s'est pas tari, la seconde décennie voit apparaître une littérature de soi où les héros se battent essentiellement contre eux-mêmes. Pris dans la banalité du quotidien, ils essaient de se délivrer du poids de l'histoire et des mémoires en se recentrant sur leur intimité, décidés à éloigner les douloureux souvenirs du passé. Deux auteurs, Kaouther Adimi et Samir Toumi, sont particulièrement emblématiques de ce changement d'intention. Sans vouloir oublier les traumatismes et leurs souffrances, ils content la maison, le quartier, les voisins, les disputes et les embouteillages comme si la banalité de la vie pouvait terrasser les maux de l'histoire et des mémoires. D'emblée, une telle démarche pose deux grandes questions théoriques. La première est la définition même de l'objet de la fable à écrire : le quotidien. La seconde est l'utilité esthétique de l'exploration littéraire de la vie de tous les jours. L'étude

approfondie des textes de ces deux auteurs très contemporains semble apporter quelques éléments de réponse. Ainsi, seront soumis à l'analyse deux ouvrages de Kaouther Adimi née en 1986 et vivant en France : *L'envers des autres*, publié chez Actes Sud en 2011, mais déjà paru aux éditions Barzakh à Alger, en 2010, sous le titre : *Des ballerines de papicha*<sup>1</sup> et *Des pierres dans ma poche*, publié toujours aux éditions Barzakh en novembre 2015, et édité aux éditions du Seuil en mars 2016. De même sera étudié *Alger, le cri*, premier livre en 2013 aux éditions Barzakh de Samir Toumi, auteur né en 1968, directeur d'une entreprise de conseil en Algérie. Ces précisions biographiques ne sont pas superflues puisque le quotidien tire son existence et son sens de celui et de celle qui l'écrit.

« Le quotidien : ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »  
(Blanchot, 1969 : 355)

Les héros de Samir Toumi et de Kaouther Adimi fument le soir sur les terrasses ou sur les balcons, se lèvent, se douchent, rangent leur téléphone dans leur poche, prennent le bus ou le métro, sont en retard, lèchent des crèmes glacées à la vanille, s'assoient sur des bancs dans un square... en un mot, se soumettent à la vie de tous les jours. Ils sont englués dans la trivialité du quotidien de la grande ville. Nommées ou suggérées, Paris, Tunis ou Alger sont le décor. Ce choix délibéré du topos urbain inscrit nos auteurs dans une tradition littéraire européenne qui de Baudelaire à Walter Benjamin retient le nombre, la foule, la machine, la vitesse, le bruit, les incivilités, la violence comme manifestations négatives du quotidien.

Ainsi, tel le hussard sur le toit de Giono, le narrateur d'*Alger, le cri* contemple la ville, du haut de sa paisible terrasse :

Menaçant la quiétude de ma terrasse, [...] je suis en colère. Alger m'a appris la colère, ses rues, son relief, son soleil, son ciel, sa brume, tout dans cette ville provoque la colère. Colère dans les embouteillages, colère dans les administrations, journaux en colère, histoire en colère, présent en colère, la colère est partout, elle plane dans les airs, l'évocation de mes propres souvenirs me met en colère.

TOUMI, 2013 : 23

Dans *L'envers des autres*, cette figuration négative de la ville au quotidien se dilate dans la description faite par Yasmine, jeune femme qui se rend, comme tous les matins, à son travail :

---

<sup>1</sup> Pépette.

Je sors de l'immeuble en poussant des deux mains la lourde porte noire, en fer. La lumière au petit matin est violente, elle éblouit, promet une journée vivante et joyeuse. L'arrêt de bus, lui, est bondé. Dès que l'autocar stationne près du trottoir, c'est le rush : les portes avant et arrière sont envahies par ceux qui montent et qui descendent. Tant bien que mal, je réussis à me faufiler entre une vieille femme et sa fille, et à atteindre une place libre près de la vitre. Je peux respirer. [...] C'est le premier des quatre arrêts prévus. Plusieurs personnes montent, faisant du bruit, poussant des exclamations, s'excusant auprès des vieilles, prenant la place des enfants. Bondé, le bus reprend cahin-caha sa route, sort difficilement du centre-ville et remonte une longue pente.

ADIMI, 2011 : 40-42

La ville est l'oekoumène privilégié de l'écriture du quotidien, parce qu'il autorise les héros à être ce qu'ils sont dans la vie, à la fois seuls et accompagnés. En effet, selon le cours de Roland Barthes donné de janvier à mai 1977 intitulé « Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens », la perception du quotidien est dite affaire de rythme dans le groupe. Le quotidien ne devient réel et palpable que lorsque le sujet, pour des raisons qui lui sont propres, n'est pas dans la même rythmicité que les autres et se perçoit distinctement du mouvement collectif. Barthes en renvoyant à l'idée selon laquelle les variations d'un phénomène donné produisent une réalité différente nous permet d'affirmer que le trajet ne devient quotidien que parce que le bus est bondé ou le RER en retard. La quotidienneté implique forcément les autres, la communauté. Pour paraphraser la célèbre réplique de Sartre dans *Huis clos*, le quotidien, c'est d'abord les autres parce qu'ils sont les miroirs déformants de nous-mêmes.

Tous les héros de nos romans en témoignent :

J'aime ma rue lorsqu'elle s'éveille, tout particulièrement les instants qui précèdent le moment où les uns et les autres rejoignent leur quotidien. Seuls les éboueurs s'activent, essayant de rendre le quartier plus propre encore. C'est paisible, froid, pur. De la petite place où je bois mon café face à Demoiselle Clothilde, j'assiste au réveil de la rue. Un groupe de petits écoliers avance lentement, accompagné d'une monitrice qui ressemble à un chef scout, sa grande croix bien visible sur sa poitrine plate. Je les écoute raconter leurs petites histoires du quotidien. Ils sont heureux.

ADIMI, 2016 : 116

ou encore

Ce matin, Alger a décidé de sourire, sans crier gare, comme à son habitude. Orangé du ciel au réveil ; les bateaux dansent sur les reflets de lumière, je suis réveillé par les cris stridents et joyeux des étourneaux prêts à entendre leur

voyage quotidien vers les montages de Kabylie. Ils croiseront probablement les hélicoptères de l'armée, *vaste opération de ratissage dans les montagnes du Djurdjura*, ils écouteront les cris des mères qui pleureront leurs fils déchiquetés par une bombe, ils braveront la haine des habitants, *pneux brûlés et commissariat saccagé à Mâatkas*, ils survoleront la longue file des manifestants en colère. Seul leur festin quotidien comptera, les olives gorgées de soleil, avec leur goût âpre et millénaire, comme une idée simple du plaisir.

TOUMI, 2013 : 71–72

Dans ces passages, l'emploi des adjectifs et des adverbes matérialise l'aspect quotidien des scènes, il induit l'aspect répétitif des faits. Dans le premier extrait, le quotidien est pensé à travers le concept de festivité : « ils sont heureux ». Au contraire, dans le second extrait, seuls les étourneaux sont heureux, mais les hommes sont confrontés à un ordinaire malheureux, à une série d'événements douloureux pour la Kabylie.

Toutefois, la focalisation interne présente dans la narration, tout en construisant le quotidien des autres, extrait les personnages de leur propre quotidien qui reste définitivement dans l'indétermination. La narration faite du point de vue du narrateur l'extirpe de la foule et de l'anonymat. Le personnage-narrateur devient « sujet » et « objet » du récit et son expérience n'est qu'expérience du quotidien des autres. Par l'écriture, son quotidien qui l'isole, devient événement et, se retrouvant seul, il s'en trouve privé. Par conséquent, le romancier ne peut écrire son quotidien, sa vie de tous les jours. Le journaliste le peut mais pas le romancier car ce dernier commet un acte de narration spécifique, éminemment personnel et coupé du monde. Walter Benjamin, dans sa réflexion sur le conte, explique comment celui-ci qui « se transmet de bouche en bouche » est un acte pédagogique, tourné vers l'autre, né de la bouche de l'autre :

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour devient expérience en ceux qui écoutent son histoire.

BENJAMIN, 2000 : 121

Il s'ensuit que le conteur, pour transmettre, doit être au diapason de l'autre, pour « Vivre ensemble » disait Barthes. Mais, poursuit Benjamin,

[I]e romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire, ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure. Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant.

BENJAMIN, 2000 : 121

Cette définition détruit l'ambition de décrire la réalité vécue. Les ouvrages de nos romanciers par le mécanisme de la narration qui crée le sens sont des mauvais conducteurs de quotidienneté, puisque celle-ci n'existant que par son contenu, s'évanouit dès l'instant où l'on la met en discours.

Issue d'un imaginaire et d'un moi-je, la fiction tout en exprimant le sentiment de banalité, historicise le fait, le contextualise et en donne une représentation saisissable par les lecteurs. Pour exemple, le bus bondé que prend Yasmine, tous les matins, dans *L'envers des autres* est la métaphore de la ville en crise qu'est Alger et du mal de vivre de ses habitants :

Deuxième arrêt, près du ministère de la Défense et d'un hôtel blanc qui ressemble étrangement à un HLM ou à un domino. Encore des bousculades entre ceux qui montent et ceux qui descendent. Près de moi, quelqu'un se racle la gorge bruyamment. Son reflet se profile sur la vitre. Je dessine son contour avec le bout de l'index, avant de le brouiller. Mon doigt est noir de saleté. [...] Le bus se remet en marche, s'infiltré plus rapidement dans de petits quartiers. Il est plus fonceur, semble avoir acquis en maturité et en assurance. El Biar l'accueille à bras ouverts. Il dépasse son arrêt. Des cris se font entendre, exigeant du chauffeur qu'il s'arrête pour permettre à certains de descendre, mais il fait mine de ne pas entendre ; il parle dans son kit mains libres, en faisant de grands gestes. Une vieille femme se fraie un chemin entre les passagers, arrive enfin près de lui et lance violemment : – Espèce de fou furieux !

ADIMI, 2011 : 42–43

La fiction en dé-réalisant le quotidien ne le tue pas, bien au contraire elle l'invente. Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* insiste tout particulièrement sur le fait que chacun d'entre nous modifie les règles par ses « manières de faire » et, celles-ci en indiquant plusieurs usages et fonctions possibles perturbent la routine et créent le singulier. Il en est de même par l'imaginaire dans la fiction. Reste maintenant à analyser ce qui pousse nos auteurs à dérégler la machine et à représenter leur quotidien.

## L'écriture-hippocampe

Dans son ouvrage fondamental *Traversées du quotidien*, Michael Sherinham cerne les moteurs de l'écriture du quotidien chez plusieurs auteurs français des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Chez Perec, dans *Les Choses* et *Un homme qui dort*, il relève avec Philippe Lejeune l'aspect performatif de l'exercice et le souci d'encoder la mémoire dans « les réels », tentative qui rejoint le désir de créer un espace commun dans *La vie, mode d'emploi*. Chez Ernaux dans *Journal du dehors*, il

note l'intention de mettre à mort l'exotisme et « de reconnaître une dimension décisive de l'identité au niveau de l'anonymat et de la banalité de l'existence quotidienne » (SHERINGHAM, 2013 : 336–337).

Pour nos auteurs algériens, le commun moteur de leur écriture est incontestablement la souffrance mémorielle qui rend le présent et le quotidien insupportables. Leur projet d'écrire les brûlures de l'histoire n'est pas original : il est un des grands traits constitutifs des littératures francophones des Suds. Toutefois, la singularité de leur démarche réside dans l'exploration par le récit du quotidien non de la mémoire autobiographique mais de la mémoire traumatique. Autrement dit, il ne s'agit pas pour eux d'écrire une autobiographie en insistant sur l'impact de la mémoire de la colonisation et des événements post-indépendance sur la société algérienne et dans leur roman familial, mais de conter les conséquences sur la vie de tous les jours de la mémoire des violences infligées par l'histoire coloniale et post-coloniale (décennie noire). Il s'agit de décrire les conséquences intimes de la mémoire émotionnelle des violences qui a été piégée dans ce que le docteur Muriel Salmona, dans ses nombreux travaux, nomme l'amygdale du cerveau, « la mémoire qui n'a pu être traitée par l'hippocampe<sup>2</sup>, et qui n'a pu devenir un souvenir autobiographique qui se raconte et dont la charge émotive se modifie avec le temps. La mémoire traumatique reste vive, bloquée dans l'amygdale cérébrale, en l'état, immuable, chargée de l'émotion initiale. Il s'agit d'une mémoire implicite, sans représentation, ni fonction sociale » (SALMONA, en ligne : s.p.).

Et Muriel Salmona de poursuivre :

Telle une mine, cette mémoire est hypersensible et susceptible de s'allumer lors de tout stimulus rappelant le traumatisme. La mémoire traumatique peut exploser au moindre lien ou stimulus qui rappelle les violences (situations, lieux, odeurs, sensations, émotions, stress, etc.). Elle fait revivre les violences à l'identique, avec les mêmes émotions, les mêmes sensations, le même stress dépassé. Elle envahit alors totalement la conscience et provoque une détresse, une souffrance et un stress extrême, et à nouveau un survoltage et une disjonction. Cette mémoire enkystée est semblable à une machine à remonter le temps, elle menace de s'enclencher à tout moment de façon incontrôlable, en plongeant à nouveau la victime au milieu des violences subies, et en reproduisant tout ou partie de leur vécu sensoriel et émotionnel. Elle s'exprime sous la forme de réminiscences, de flash-backs soudains, de rêves et de cauchemars, d'expériences sensorielles pouvant prendre l'apparence d'illusions, d'hallucinations, d'expériences algiques, psychologiques, émotionnelles, somatiques, motrices.

SALMONA, en ligne : s.p.

<sup>2</sup> Structure cérébrale qui est un « logiciel » de traitement et d'encodage de la mémoire consciente et des apprentissages, et de repérage temporo-spatial.

La vie devient alors un enfer avec une sensation d'insécurité, de peur et de guerre permanente. Ces symptômes sont manifestés par les héros des trois romans.

Dans *Alger, le cri*, le héros éprouve des problèmes respiratoires récurrents. Il ne cesse de s'étouffer et a du mal à vivre dans Alger. La ville l'étouffe, il y manque d'air :

Cette ville m'assaille, elle monte et elle descend. Chaotique, elle m'épuise [...] Difficile pour moi de respirer au milieu de l'amas désordonné d'immeubles dégringolant vers la mer et d'habitations inachevées qui boursoufflent la ville. Alger n'en finit pas de mourir, d'une asphyxie qui n'en finit pas, d'une mort vivante, tellement vivante.

TOUMI, 2013 : 13

De fait, le personnage connaît de tels maux physiques qu'il part régulièrement en Tunisie pour les combattre, pour respirer, pour sortir de la cage dans laquelle Alger l'enferme et tenter de terrasser, l'espace de quelques jours en humant la brise à Sidi Bou Saïd, « le serpent énorme » qu'il porte en lui et qui l'empêche de crier, de vivre.

Dans *L'envers des autres*, les symptômes sont autres mais existent. Chez Adel, dont le drame est d'être homosexuel, le sommeil a disparu. Chez Hamza, la maladie mentale le rend obèse. Yasmine, quant à elle, n'arrive pas à avoir une relation affective durable.

Dans *Des pierres dans ma poche*, l'héroïne est en déprime chronique, rêve et éprouve une constante angoisse : « Je parle toute seule. Je ne me contrôle plus. Ma solitude est en train de grignoter mon corps. Mes angoisses prennent le contrôle de mon existence » (ADIMI, 2016 : 137) ou encore « Le dernier matin. Le réveil que j'arrête. Le rêve dont je tente de me souvenir. Il y avait, j'en suis certaine, des têtes immenses, rouges, aux yeux globuleux. [...] Un jour, il faudra démêler les rêves » (2016 : 154).

Malades, ces héros doivent impérativement trouver la cause de leurs maux et de leur mal de vivre. Ils doivent identifier ce qui empoisonne leur quotidien et surtout le verbaliser.

Arriver à le crier – l'écrire pour le héros d'*Alger, le cri* dont le premier traumatisme est de ne pas avoir crié à la naissance.

Arriver à l'avouer à sa collègue de bureau, à Clothilde la SDF de la petite place près de la rue des Martyrs ou au patron du « grec » pour l'héroïne *Des pierres dans ma poche*.

Il s'ensuit que par l'écriture ou la conversation, les héros entament une longue quête intérieure, une lente remontée de la rivière des souvenirs enfouis, traumatiques et transforment la mémoire traumatique en mémoire autobiographique.

Or, comme dans tout roman francophone algérien, l'histoire ou la mémoire collective est constitutive de la mémoire individuelle. L'histoire ancienne de la colonisation et de l'Algérie indépendante a suscité des traumatismes vécus ou transmis générationnellement. Ainsi, chez les deux auteurs, les héros fonctionnent comme tout individu qui, dès son enfance, reçoit la violence historique en héritage.

Dans *Alger, le cri*, lorsque par l'écriture, le héros cherche à pousser le cri originel qu'il n'a pas émis à sa naissance, il ne cesse de se confronter au souvenir de la guerre de libération que la société entière retrouve, voire ravive à de multiples occasions :

À chaque victoire de l'équipe de football, les Algérois rejouent la fête d'indépendance du 5 juillet 1962, et ces soirs-là, la colère devient joie, ou la joie devient colère, peu importe, tout se télescope, dans l'omniprésence du passé d'un peuple sans présent, à l'avenir effacé par un défilé interrompu de cartes postales sépia. Comment écrire la colère ? Où est mon présent ? Suis-je un homme sans futur, emprisonné sur sa terrasse, avec ma colère comme seule compagnie ? Suis-je condamné à me nourrir du passé ?

TOUMI, 2013 : 24

Cette dernière interrogation est lancinante chez de nombreux Algériens et Français immigrés. Elle indique que le quotidien, des deux côtés de la Méditerranée, est empoisonné par le retour du souvenir. Autrement dit, sur les émotions présentes viennent se greffer celles du passé qui les modifient. Il y a sans cesse retour au trauma initial qui perturbe le présent et la jouissance dans l'instant.

Dans *L'envers des autres*, la mère, qui voit ses enfants malheureux, a perdu son mari lors de la décennie noire et, depuis, le quotidien est compliqué et laid :

Pourtant j'ai tout fait pour eux, tout ! [...] Moi, j'ai tour à tour été mère, confidente, amie, maîtresse d'école, et que sais-je encore. Et pourquoi ? J'ai soixante ans, trois enfants, un gendre et une petite-fille sur les bras ; et je n'ai plus personne vers qui me tourner. Sid Ali, mon pauvre mari, est mort il y a déjà quinze ans, fauché par une balle aveugle. Lui aurait su quoi dire à ses enfants. Avant sa mort, il n'y avait aucun problème. Après sa disparition, je pensais que rien ne changerait, que l'harmonie qui existait chez nous perdurerait, mais tout est allé de travers.

ADIMI, 2011 : 90-91

Cette pathologie de la mémoire est également à l'origine de l'impossibilité de vivre au présent pour l'héroïne immigrée à Paris dans *Des pierres dans ma poche*. Comme le narrateur-personnage d'*Alger, le cri*, l'histoire oblitère son présent et son futur :

Je suis une barre médiane : bien au milieu, pas devant, pas derrière, pas laide, pas magnifique. Coincée entre Paris et Alger, entre l'acharnement de ma mère à me faire revenir à la maison pour me marier et ma douillette vie parisienne. Etre une barre médiane, c'est comme un intégriste sans barbe, un policier sans moustache, un chanteur de raï sans cheveux. Toute la semaine, on me demande : Êtes-vous pour ou contre ? Moi, je suis toujours au milieu, ni pour ni contre. [...] À quatre-vingt-six ans, je serai une petite vieille grassouillette et effrayante qui sent la transpiration et le tabac froid. [...] Je refuserai de prendre des décisions malgré l'insistance de mes neveux [...] J'aurai une voiture cabossée que je conduirai sans permis mais je serai trop vieille pour qu'on ose m'arrêter. Les policiers fermeront les yeux [...]

ADIMI, 2016 : 76–77

Ainsi, la première conséquence du contentieux mémoriel entre la France et l'Algérie est l'emprisonnement forcé dans un entre-deux culturel qui pourrit le quotidien. La seconde est la condamnation à ce que Abdelmalek Sayad appelle la double absence, à savoir que « l'immigré est atopos, sans lieu, déplacé, inclassable... Ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l'Autre, il se situe en ce lieu "bâtard" dont parle aussi Platon, la frontière de l'être et du non-être social. [...] De trop partout, et autant, désormais, dans sa société d'origine que dans la société d'accueil » (SAYAD, 2014 : 3–4).

Sans lieu, déplacé, inclassable, le quotidien ne peut être que lourd à assumer :

Devant le tapis roulant, lors de ce premier retour, j'ai craint que ma valise ne sorte pas de la bouche monstrueuse du carrousel à bagages. Je me suis alors juré que, la prochaine fois, j'y accrocherais un drapeau algérien pour la reconnaître et pour prouver à ceux qui en douteraient que je suis Algérienne même si j'habite là-bas. C'était il y a cinq ans et depuis, rien n'a changé.

ADIMI, 2016 : 15

En conséquence, seule la construction du sens par le discours ou l'écrit va permettre d'ordonner, de situer, de comprendre pour rendre le quotidien plus supportable. Utilisant l'art de la fable écrite ou articulée comme outil thérapeutique, les personnages partent à la quête de leurs souvenirs et les mettent en récit. Par la narration, ils dévoilent les violences historiques ou familiales et, par la force des mots les ressuscitent et les font partager. Ils extirpent le trauma de la mémoire et désengorgent l'amygdale du cerveau. Conscient, identifié, reconnu et énoncé, le souvenir mis en lumière est traité et encodé par la structure cérébrale de l'hippocampe. Il devient autobiographique et ses conséquences sur le quotidien sont désormais repérables, attendues et maîtrisables. Devenue explicable, l'expérience du quotidien s'en trouve modifiée dans son rapport au monde et aux autres. Peut-on alors commencer le travail de résilience, à savoir apprendre

à vivre avec la mémoire autobiographique. Ainsi agit le héros de Samir Toumi, enfin apaisé, à l'issue du voyage où « le cri rejoint enfin le silence, dans un dernier soupir »:

Alger n'a pas crié, la faille ne s'est pas réveillée. L'adulte seul a retrouvé les mots. De sa terrasse, il écoute, aux aguets, les grondements de sa ville. Pendant ce temps, l'enfant seul, l'enfant qui n'a pas crié, se baigne dans la source, au pied de la montagne blessée. bercé par le bruit de l'eau, il découvre enfin le silence.

TOUMI, 2013 : 165

### Pour conclure

Les trois ouvrages étudiés nous invitent à considérer l'écriture du quotidien, de l'ordinaire, de la banalité comme une entreprise artistique de haute importance. Elle est, non seulement, découverte de soi et de son histoire personnelle, mais également celle des autres. Elle permet de s'accepter pour partager le quotidien de l'autre, appartenir à son monde et construire avec lui, dans la même temporalité, une communauté de destins. Écrire le quotidien est un acte esthétique éminemment politique puisqu'il invite à revisiter le passé, réinvestir le présent et ressusciter l'espoir dans le futur.

### Bibliographie

- ADIMI Kaouther, 2011 : *L'envers des autres*. Le Méjan, Actes Sud.  
 ADIMI Kaouther, 2016 : *Des pierres dans ma poche*. Paris, Seuil.  
 BARTHES Roland, 1993 : *Œuvres complètes*. Paris, Seuil.  
 BENJAMIN Walter, 2000 : *Œuvres III*. Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio.  
 BLANCHOT Maurice, 1969 : *L'Entretien infini*. Paris, Éditions Gallimard.  
 CERTEAU Michel de, 1990 : *L'invention du quotidien*. Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio.  
 SALMONA Muriel, en ligne : [www.memoiretraumatique.org/assets/files/v1/Memoire-traumatique-et-conduites-dissociantes-Dunod-2012-biblio-longue.pdf](http://www.memoiretraumatique.org/assets/files/v1/Memoire-traumatique-et-conduites-dissociantes-Dunod-2012-biblio-longue.pdf). Date de consultation : le 1<sup>er</sup> octobre 2017.  
 SAYAD Abdelmalek, 2014 : *La double absence. Des illusions des immigrés aux souffrances*. Paris, Points Seuil.  
 SHERINGHAM Michael, 2013 : *Traversées du quotidien*. Paris, PUF.  
 TOUMI Samir, 2013 : *Alger, le cri*. Alger, Barzakh.

---

## Note bio-bibliographique

**Sylvie Brodziak** est professeure des universités en littérature française et francophone et histoire des idées à l'Université de Cergy-Pontoise. Docteure en Histoire et docteure en Langue et Littérature Françaises, spécialiste de Clemenceau écrivain, ses recherches en littérature française et francophone se penchent sur l'expression des groupes et individus dits minoritaires ou marginaux. Appartenant au Centre de recherche pluridisciplinaire AGORA elle oriente sa réflexion dans les littératures francophones sur l'écriture de l'histoire et des mémoires, les études de genres, et sur la création artistique après les grandes catastrophes : guerres, génocides, séismes... Directions d'ouvrages (extraits) : *Haïti, enjeux d'écriture*, Sylvie Brodziak (dir.), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, mars 2013, 192 p. ; *Clemenceau*, Sylvie Brodziak, Paris, PUV, coll. Libre cours, 2015, 190 p. ; *Clemenceau et les arts*, Sylvie Brodziak et Matthieu Seguela (dir.), Éditions du Centre Vendéen de Recherches Historiques, 2016, 246 p.



MAGDALENA MALINOWSKA

Université de Silésie à Katowice

## *La quotidienneté de l'horreur* dans la littérature algérienne au féminin

### *Everyday Horror in Algerian Women's Writing*

ABSTRACT: Algerian novelists of the 1990s, including Assia Djebar and Leïla Marouane, often devote their work to the plight of women, i.e. the victims of “the dark decade” fundamentalism with terrorism ravaging the country. Their testimony, transposed and sublimated by poetic art, makes it possible to describe the atrocities of war and is an inestimable homage to all those who have fallen in combat. The analysis of their narratives allows the author to describe what Charles Bonn calls the “everyday horror” of Algerian women.

KEY WORDS: Algerian civil war, Algerian literature, feminism, violence

Dans les années quatre-vingt-dix, l'Algérie est devenue la scène des luttes sanglantes entre les forces de l'ordre et les groupes armés des islamistes<sup>1</sup>. Face

---

<sup>1</sup> Dans les années quatre-vingt, l'Algérie se trouve confrontée à diverses difficultés : financières, politiques, sociales. Face à la chute des cours du prix du pétrole, à la pénurie de biens de première nécessité, à la cherté croissante du coût de la vie et au blocage des salaires, le mécontentement social gronde de plus près. Dès 1985, des manifestations (appelées « printemps algérien ») éclatent à des intervalles réguliers, réclamant l'amélioration de l'habitat et de la situation socio-économique, accompagnées et soutenues par l'islamisme politique s'épanouissant à toute vitesse. En réponse aux revendications sociales, le gouvernement adopte une nouvelle constitution qui abolit le règne du parti du Front de la Libération Nationale (FLN) et instaure le multipartisme. Les islamistes saisissent cette opportunité et fondent un nouveau parti politique, le Front islamique du salut (FIS), qui remporte largement les élections municipales et départementales de 1990 et le premier tour des élections législatives de 1991, en s'approchant réellement de la prise du pouvoir dans le pays. Face à cette situation, le général Khaled Nezzar organise un coup d'état et prend le pouvoir, de même qu'il dissout l'Assemblée nationale et le FIS. Les islamistes répondent par la violence et les affrontements entre eux et les forces armées d'État commencent à tourner en guerre civile. Cette guerre durera plus de dix ans, de 1992 à 2004, et plongera le pays

à ces événements, des écrivain•e•s et des intellectuel•le•s ressentent la nécessité de rendre compte de l'actualité tragique du pays ravagé par la guerre, nécessité découlant d'un sentiment du devoir « d'assister la patrie en danger, de témoigner sur un moment tragique de l'Histoire du pays », et d'un « engagement face à la patrie et ses déchirements » (BENDJELID, 2014, voir aussi : BENDJELID, 2017). Leur production artistique appartient au courant littéraire de *l'écriture de l'urgence*, notion lancée par les romanciers eux-mêmes, notamment Assia Djebar et Rachid Boudjedra (BOUALIT, 1999 : 35). En faisant le point sur cette tendance dans la littérature algérienne, Charles Bonn remarque que « la limite entre les genres comme celle entre la littérature et le quotidien n'y sont plus très exactement définies, car on sort là obligatoirement d'un fonctionnement traditionnel de la littérature comme institution » (BONN, 1999 : 14). Il évoque également « la terreur du quotidien » (1999 : 16) et « la quotidienneté de l'horreur » (1999 : 8). Bien que ce tome de la revue *Romanica Silesiana* vise à explorer la problématique de « l'universel du et au quotidien », nous tenterons de l'inverser en explorant la question de l'horreur en tant qu'anti-valeur inconciliable avec l'universel. Ainsi, dans le présent article, nous proposons d'étudier comment les écrivaines algériennes transposent sur le plan esthétique la barbarie de la guerre. Notre hypothèse est qu'elles se servent du texte littéraire comme la clé pour exorciser la violence et la mort.

Avant de procéder aux analyses, il convient d'explicitier le concept de la « quotidienneté de l'horreur », notion empruntée à Charles Bonn. Nous l'appréhendons comme l'insécurité étant une norme de la vie quotidienne, c'est-à-dire le fait de créer et de reproduire le sentiment de constant danger, de maintenir toute une population au bord de la mort (par ceux qui mènent la guerre et l'imposent à la population civile), ainsi que de vivre quotidiennement dans ces conditions-là. Nous puisons notre réflexion dans la pensée de Judith Butler qui déconstruit les pratiques médiatiques de la représentation contemporaine de la guerre. Elle argue qu'en procédant au cadrage sélectif de la réalité guerrière et qu'en présentant certaines vies comme « vivables » (celles qu'il vaut protéger) et d'autres comme dépourvues de valeur, les médias véhiculent des images qui manipulent, formatent la perception de cette guerre afin de susciter des réactions voulues de la part des observateurs. La philosophe souligne en même temps que la position du public à ce sujet n'est pas immuable et que chaque image et chaque texte de guerre ont potentiellement le pouvoir de la changer :

[...] même si l'image ou le poème ne peuvent libérer personne de la prison, ni arrêter une bombe, ni même inverser le cours de la guerre, ils fournissent des conditions d'une rupture par rapport à l'acceptation quotidienne de la guerre, les conditions d'une généralisation de sentiments d'horreur et de scandale qui

---

dans une crise économique, sociale et culturelle. Le bilan de cette période, appelée la décennie noire, atteint de 40 000 à 150 000 morts selon les sources (cf. MONTAGNON, 2012).

donneront l'impulsion et soutiendront les appels à la justice et à la cessation de la violence.

BUTLER, 2010 : 16

Nous partageons son point de vue et restons convaincue que sa thèse s'applique également à l'écriture de l'urgence dont les représentant•e•s veulent aussi bien présenter la réalité de la guerre civile, que lutter contre les fausses idées reçues concernant cette même réalité (cf. DETREZ, 2014 : 18).

Pour notre étude, nous avons choisi deux auteures algériennes : Assia Djebar, romancière consacrée et appréciée par la critique et des lecteurs dès les années quatre-vingt, et Leïla Marouane, qui a débuté sa carrière dans les années quatre-vingt-dix. Notre corpus sera ainsi composé de deux nouvelles de Djebar issues du recueil *Oran, langue morte*, et d'un roman de Marouane, *Ravisseur*. En mettant en comparaison deux écrivaines appartenant aux générations différentes et deux formes littéraires distinctes, nous comptons esquisser la façon dont ces représentantes de l'écriture de l'urgence au féminin dépeignent dans leurs œuvres la violence guerrière.

En 1997, Assia Djebar a publié un recueil de textes intitulé *Oran, langue morte*, dont l'action se déroule entre l'Algérie et la France, entre l'histoire coloniale et les temps présents. Cette œuvre porte les traits caractéristiques pour toute la création littéraire de Djebar, surtout la polyphonie des voix féminines et l'intertextualité.

Dans la nouvelle «La fièvre dans les yeux d'enfant», en forme de lettre ou plutôt de confession à la meilleure amie, déjà disparue, la narratrice, Isma, conte l'histoire de son amour naissant pour Omar, Somalien de passage dans la ville. Le chronotope n'est pas explicitement énoncé ; cependant de multiples références aux «attentats» et l'ambiance de la guerre permettent de situer l'action dans une agglomération algérienne, probablement Alger, lors de la décennie noire. Le lecteur est d'ailleurs plongé dans l'atmosphère de la mort dès les premières lignes de ce texte :

En ce temps-là, chaque jour m'apportait sa nouvelle luisante de suie [...], sa nouvelle de mort : assassinat d'un ami, d'une femme estimée ou admirée, d'un vieux professeur perdu de vue... Également annonce d'une mort anonyme [...], mort survenue dans un lieu traversé la veille, sur un marché fréquenté quotidiennement [...].

OLM : 71<sup>2</sup>

La narratrice utilise l'expression «en ce temps-là» pour se distancier des événements passés, pour souligner surtout l'éloignement, non temporel, mais émotionnel, possible grâce à la passion vécue à cette époque-là. Elle évoque des

<sup>2</sup> Dorénavant nous emploierons le sigle OLM.

informations qui lui parvenaient chaque jour et annonçaient l'assassinat d'une personne connue ou tout à fait ordinaire, anonyme. Cela montre que la mort n'est pas élitiste, qu'elle n'épargne personne, personne ne peut se sentir à l'abri et doit être sur ses gardes, même dans des endroits bien connus, apprivoisés. L'attribut «luisante de suie» fait penser à la fumée retombant sur les corps après un attentat à la bombe, pratique courante lors de la guerre fratricide algérienne. Aussi l'expression «une nouvelle de mort» pourrait-elle être lue tout simplement comme «une nouvelle mort», tellement fréquents étaient les meurtres ces jours-là.

Une des victimes est son amie Nawal, morte dans un attentat : «il y a six mois, son corps a été déchiqueté par une bombe placée dans sa voiture» (*OLM* : 75), «personne n'a pu voir son corps, ni son visage... On l'a ramassée en multiples morceaux!» (*OLM* : 76), «Nawal explosée, disloquée, effacée» (*OLM* : 78). Le lecteur peut se poser la question, pourquoi la jeune femme est devenue la cible des terroristes? Qu'a-t-elle fait pour se retrouver dans le viseur? Mais la romancière ne donne pas de réponse, en suggérant peut-être qu'il ne s'agit pas d'une faute réelle et qu'il suffit de vivre dans ce pays, de refuser de se soumettre au règne de la peur, pour enfreindre les lois imposées par les islamistes.

La narratrice qui se sent aussi menacée décide de vivre en cachette, d'être en constant mouvement pour tromper ainsi la mort : «j'avais changé de quartier, d'apparence, de me nommer, de porter des lunettes, de casser ma voix, et même de modifier l'accent, le rythme de mon dialecte» (*OLM* : 72). Les changements apportés à son identité vont très loin, en commençant par le lieu d'habitation, le nom, en passant par l'apparence et l'habillement, à finir par la façon de parler. Malgré les moyens entrepris, elle se sent constamment surveillée et soupçonne même les piétons rencontrés de l'espionner : «cet observateur barbu qui me fait face, sur l'autre banc, et deux passantes en tchador noir qui passent devant moi, l'œil soupçonneux posé sur mon châle de laine immaculé» (*OLM* : 74). Cela peut paraître comme un comportement paranoïaque, mais en fin de compte s'avère insuffisant pour sauver la vie de l'héroïne : «Isma a été tuée avant-hier, le 28 février» (*OLM* : 131), «trois balles au cœur» (*OLM* : 138), informe son mari dans une lettre à Omar, l'amant. Ainsi Djebbar attire notre attention sur la fragilité de la vie et l'importance de chaque moment, de chaque jour pendant lequel nous sommes vivants.

«La femme en morceaux» est un conte ou plutôt «une fable politique sur le sort des femmes en Algérie» (IRELAND, 2002 : 57). Elle présente l'histoire d'une jeune professeure de français, Atyka, qui propose à ses élèves la lecture d'un conte des *Mille et une nuits*, et plus précisément celui qui s'intitule lui aussi «La femme en morceaux». Pendant cinq jours, les lycéens vont découvrir les aventures contées par Shéhérazade, et le lecteur va les accompagner. Dans ce texte poétique, Djebbar recourt à une mise en abyme et fait alterner deux récits : le premier relate le sort d'une femme anonyme assassinée à Bagdad au temps

de Haroun El Rachid (au VIII<sup>e</sup> siècle), pendant que l'action du second se passe à Alger en 1994.

Nous voudrions nous concentrer sur le deuxième récit, celui qui est directement lié à la réalité algérienne. La première référence à la guerre et en même temps le premier signe trahissant la peur de la protagoniste, est la présence des soldats dans la ville : «[...] devant elle, à un carrefour, un convoi militaire qui passe leur rappelle le présent et ses alarmes. [...] Elle ne veut pas leur dire, à ces élèves qui semblent l'aimer, qu'une sourde inquiétude la cerne dans ce quartier périphérique» (*OLM*: 190). L'ambiance de la peur règne sur la capitale algérienne, bien que ses habitants tentent de vivre normalement. Ce passage, bien que très court, constitue une vraie perturbation et choque le lecteur qui s'est déjà laissé séduire par l'histoire des *Mille et une nuits* et qui attend la suite des événements se déroulant dans la capitale de l'Empire abbasside. Malheureusement, il ne pourra pas connaître la fin de cette histoire, car l'avant-dernier cours d'Atyka est interrompu par l'intrusion d'un groupe d'hommes : «Ils sont entrés, cinq hommes dont quatre barbus, en armes, et impassibles, le cinquième, l'air d'un fou ou d'un comédien» (*OLM*: 208). Ni la professeure ni les élèves ne comprennent pas la présence de ces soldats qui refusent de la justifier en prétextant seulement un mystérieux contrôle.

L'un des hommes s'adresse à l'enseignante : «Vous êtes bien Atyka F., soi-disant un professeur, mais qui raconte, paraît-il, à ces jeunes gens, des histoires obscènes?» (*OLM*: 209). Le recours aux expressions telles que «soi-disant» ou «paraît-il» engendre un relativisme, car les militaires remettent en question tant la véritable occupation de la jeune femme que sa conduite. Ils ne font pas l'effort de vérifier leurs accusations ni de laisser la «coupable» se défendre, ils procèdent immédiatement à l'exécution de l'arrêt :

Atyka reçoit debout une balle au cœur. [...] Le buste d'Atyka est tombé en avant, sur la table du bureau. Les hommes armés ont reculé. Le fou, qui brandissait son poignard, s'est avancé vers elle. Oui, Omar, du coin le plus reculé de la classe, le seul à rester assis, a vu. Il voit et il a vu le bossu s'approcher du corps basculé d'Atyka, d'une main lui relever la tête en la soulevant par ses longs cheveux – ses longs cheveux roux, flamboyants, vivants. Son autre main, d'un geste long et sûr, dans un même mouvement, tranche le cou d'Atyka. Sa tête est brandie une seconde. Il la pose droite, sur le bureau.

*OLM*: 210

Les hommes agissent en gendarmes, accusateurs, juges et bourreaux en mêmes personnes. Ils exécutent Atyka en présence de ses élèves, mais ne leur permettent pas de regarder, pour qu'ils entendent sans voir. Néanmoins, un des enfants vainc sa peur, ne se cache pas et devient ainsi le témoin oculaire. La répétition du verbe «voir» souligne l'importance de son regard et de son témoignage. L'image de la tête de la jeune femme exposée au public fait penser

aux images des exécutions commises par les terroristes contemporains de Daesh dans la mesure où les terroristes des deux réalités tentent d'exhiber leur férocité afin d'attiser la peur. Nous voyons alors que l'histoire se répète sans cesse et que les atrocités vécues par les Algériens dans les années quatre-vingt-dix sont refaites vingt ans plus tard dans un autre coin du monde. En même temps, cette cruauté n'est pas nouvelle, mais reproduit elle-même les comportements connus dans les temps passés. Il convient également de souligner que les vécus de deux protagonistes de ce conte, un contemporain et l'autre médiéval, s'entrelacent, puisque la femme en morceaux des *Mille et une nuits* devient le double d'Atyka, elle aussi démembrée, elle aussi innocente et exécutée pour des fautes qu'elle n'a pas commises. Nous ne pouvons pas manquer de faire un parallèle entre Atyka et Shéhérazade. Les deux femmes essaient de conjurer la mort par la parole. Cependant, si la conteuse des *Mille et une nuits* réussit à sauver sa vie grâce aux histoires racontées au roi Shahryar, le fait de narrer devient la cause de la mort de la jeune Algérienne.

Dans la postface de son livre, Djebbar soulève une question problématique de la qualification générique de ses propres textes. Elle y évoque «le récit des femmes de la nuit algérienne» (*OLM*: 367) et les «bribes de vie, transportées, relatées dans les allers et retours de voyageuses, de passagères» (*OLM*: 367). S'agit-il alors de récits de vie, de témoignages, comme le laisserait croire l'usage du passé composé qui permet d'énoncer un fait passé «en contact avec le moment de la parole» ou ayant «des conséquences dans le moment présent» (GREVISSE, GOOSSE, 2006 : 1254)? Ou peut-être s'agit-il des «short stories» (*OLM*: 373), comme le suggère l'auteure elle-même? À ces genres nous préférons la désignation des nouvelles de la mort, car les textes recueillis dans ce livre racontent tous le sort tragique des femmes décédées lors de la décennie noire. Cependant, grâce à la transcription de leur vécu par la romancière, elles sont sauvées de l'oubli, ne disparaissent pas dans la masse anonyme des victimes de cette période difficile dans l'histoire de l'Algérie.

Il convient de souligner qu'un sort cruel touche des centaines de femmes et de filles, enlevées, violées, blessées et même assassinées. Certaines d'entre elles appartiennent aux catégories socioprofessionnelles particulièrement exposées (professeures, journalistes, avocates, médecins et autres) et apparaissent dans l'espace public habillées à la façon européenne qui est interdite par les fondamentalistes. De jeunes femmes, victimes de ravissements, vivent, souvent plusieurs mois, dans des camps d'intégristes : certaines y meurent, d'autres réussissent à s'en échapper<sup>3</sup>. La vie après ces expériences est à tel point affreuse qu'une

<sup>3</sup> Pour des informations supplémentaires, voir le rapport annuel 1998–1999 du *Collectif 95 Maghreb Égalité* : «Maghrébines entre violences symboliques et violences physiques : Algérie, Maroc, Tunisie», <http://www.retelifith.it/ee/host/maghreb/htm/magh9.htm>. Date de consultation : le 28 février 2016.

partie des survivantes se suicide, préférant la mort à la vie dans la honte. Celles qui ont choisi la vie «ont dû attendre 1999 pour que le haut conseil islamique algérien délivre une *fatwa* (décret religieux) les reconnaissant comme victimes et les déclarant “pures et innocentes” des agressions subies» (KHELIFI, 2008). Ainsi, les années noires de la guerre civile s'avèrent particulièrement pénibles pour les femmes, souvent les principales victimes des hordes de fanatiques inexorables.

Tel est le cas de la narratrice-héroïne du roman *Ravisseur* de Leïla Marouane, publié en 1998 chez Julliard. Samira, victime aussi bien d'un enlèvement par des fondamentalistes, que du sadisme de son père, fuit les événements vécus et se réfugie dans un mutisme complet. Son amnésie volontaire, qui apparaît comme un mécanisme naturel de défense déclenché face à un énorme traumatisme, lui permet de refouler une mémoire refusée et devient ainsi le seul moyen accessible de protection contre l'énormité du mal subi.

Lorsqu'elle se souvient enfin de sa détention dans le camp montagnard des terroristes, dont elle est revenue enceinte, elle sombre dans le délire et demande à une de ses sœurs : «Qui te dit que je ne vous ai pas enfantées comme j'ai mis bas Zanouba? Que vous n'avez pas été conçues à l'ombre d'un volcan en fureur? Dans les tranchées d'une secousse?» (*R* : 168)<sup>4</sup>. Nous voudrions nous arrêter ici sur l'énonciation du «volcan» et de la «secousse» dans l'extrait cité. Dans le roman en question, Marouane n'évoque pas le thème de la guerre de manière directe, mais la cache derrière la métaphore des tremblements de terre, masquant ainsi l'épouvante des événements qui ont eu lieu. Cette métaphore met en scène des forces destructrices de la nature, qu'il est impossible de freiner, imprévisibles et immaîtrisables. C'est la nature dans sa version hostile envers l'homme, nature que l'on oppose à la culture, domaine dont les caractéristiques sont l'ordre, la raison, la science ou la technologie.

Le viol de Samira apparaît quelque part dans le milieu du roman, lors d'une vision cauchemardesque due à la fièvre :

[...] [la créature] se jetait sur moi, écrasait ses lèvres sur les miennes, fourrageait dans ma bouche avec sa langue, me serrait étroitement, immobilisant mes membres. C'est alors que je sentais plaquée contre mon bas-ventre la dureté d'un pénis, de la longueur d'une matraque. Mes hurlements ne parvenaient qu'à irriter, si je puis dire, la femme-homme, à redoubler ses âpres gémissements et elle me pénétrait avec une force de géant. Lorsque je frôlais l'évanouissement, elle se retirait, hirsute, essouffée, un mauvais rictus accentuant sa hideur. Puis d'autres femmes-hommes, identiques à la première, prenaient la relève. À tour de rôle et *ab irato*.

*R* : 134

<sup>4</sup> Dorénavant nous emploierons le sigle *R*.

Ce qui frappe lors de la lecture de cet extrait c'est l'emploi constant de l'imparfait; ce temps grammatical, quand il n'est pas accompagné d'un complément de temps, exprime la continuité («un fait en train de se dérouler») ou la répétition («des faits qui se répètent» GREVISSE, GOOSE, 2006 : 1250). Étant donné qu'il s'agit d'une suite d'actions qui s'enchaînent, nous opterons pour le deuxième emploi évoqué; ainsi, ce type de présentation sous-entend le caractère itératif de l'agression, ce qui est confirmé par l'évocation des autres agresseurs qui se succédaient.

En ce qui concerne le vocabulaire utilisé, les mots «fourrager» signifiant «couper, faire du fourrage», synonyme de «dévaster, ravager, saccager» (*Grand Robert*) et «matraque» désignant une arme, relèvent du champ lexical de la lutte qui convient parfaitement dans ce contexte de la guerre civile. Il y a également des mots appartenant au domaine de la sexualité : «bas-ventre», «la dureté d'un pénis», «pénétrer» qui ne laissent aucun doute sur le caractère de cette agression. La description est complétée par l'image odieuse de l'agresseur, créature n'étant ni femme ni homme, en colère, au visage enlaidi par une affreuse grimace, ébouriffée et hors d'haleine, probablement à cause de l'effort accompli.

Face à de tels dangers, la narratrice réfléchit sur son sort de fille déshonorée et discréditée aux yeux de sa communauté et en tire la conclusion réconfortante :

Qu'était-ce se voiler comparé aux séismes, violents et sournois, qui secouaient la terre, l'écartelaient, prenant au dépourvu ceux qui passaient par là, les englutissant sans sommation? Qu'avais-je à m'embarrasser des regards offusqués lorsque les volcans rugissaient, rougissaient, vomissaient, répandant leur lave, ensevelissant ceux qui vivaient alentour, happant leur vie sans aucune autre forme de remords?

R : 132

Finalement, qu'est-ce l'ignominie comparée à la menace de perte de vie ou d'autres atrocités que l'on n'a pas encore imaginées et que les tortionnaires sont capables d'exécuter?

Le conseil de Marouane à ces filles et jeunes femmes terrifiées à l'idée des menaces et dangers les guettant au quotidien est le courage et la détermination; elle leur dit : «Sortez, bravez les séismes et les volcans. La vie est trop courte» (R : 162). En d'autres termes, Marouane semble encourager ses compatriotes à vivre malgré les dangers et à réclamer leur droit de décider pour elles-mêmes.

Dans les œuvres analysées, au croisement de la fiction et du témoignage, le quotidien des Algériennes porte l'empreinte de la frayeur. Néanmoins, Djebar et Marouane mettent en scène de jeunes femmes courageuses qui refusent de se soumettre à ce règne de la terreur. Certes, ces héroïnes sont conscientes qu'elles ne peuvent pas le faire impunément et qu'elles doivent assumer les conséquences

de leur comportement : la vie en cachette dans le meilleur des cas, la violence, les ravissements, et même la mort. Cependant, les écrivaines montrent que même s'il faut le payer cher, on ne peut pas déposer les armes. Il convient ici de rappeler les paroles de Tahar Djaout, une des premières victimes de cette décennie noire et symbole des enfants perdus de la nation :

Le silence c'est la mort  
Et toi, si tu parles, tu meurs  
Si tu te tais, tu meurs  
Alors, parle et meurs.

Si même ces femmes perdent la vie, c'est grâce à la littérature qu'elles seront sauvées de l'oubli et ce n'est que de cette manière qu'elles peuvent tenter de conjurer la mort. Puisque quand l'horreur de la guerre se voit banalisée, trivialisée du fait de sa récurrence, il est facile de sombrer dans l'insensibilité :

Les journaux nous parlent des vies perdues et nous en donnent souvent les nombres, mais cela se répète chaque jour et la répétition semble infinie, irrémédiable. Et nous devons ainsi nous demander ce qu'il faudrait non seulement pour appréhender la précarité des vies perdues dans la guerre, mais pour que cette appréhension coïncide avec une opposition éthique et politique aux pertes impliquées par la guerre.

BUTLER, 2010 : 18

Les voix des écrivaines algériennes telles que Djébar et Marouane constituent sans aucun doute cette opposition éthique à la guerre et à ses horreurs.

## Bibliographie

- BAFFET Roselyne, 1999 : «Écriture de l'urgence – Urgence du lien social». In : Charles BONN, Farida BOUALIT, dir. : *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie?* Paris, Éditions L'Harmattan.
- BENDJELID Faouzia, 2014 : «L'écriture en Algérie est tributaire de l'Histoire». Entretien accordé au quotidien algérien *Liberté*, le 15 avril 2014, <http://www.liberte-algerie.com/culture/lecriture-en-algerie-est-tributaire-de-lhistoire-204191/print/1>. Date de consultation : le 30 mars 2016.
- BENDJELID Faouzia, 2017 : «La poétique du divers dans le paysage romanesque algérien actuel. Cas de quelques écrivains». In : *Didactiques* n°10 actes du colloque «Le Paysage Algérien dans la Littérature Algérienne Francophone (1962–2015)» juillet – décembre 2016.
- BONN Charles, 1999 : «Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin». In : Charles BONN, Farida BOUALIT, dir. : *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie?* Paris, Éditions L'Harmattan.

- BOUALIT Farida, 1999 : «La littérature algérienne des années 90 : 'Témoigner d'une tragédie?' ». In : Charles BONN, Farida BOUALIT, dir. : *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie?* Paris, Éditions L'Harmattan.
- BUTLER Judith, 2010 : *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Trad. de l'anglais par Joëlle MARELLI. Paris, Éditions La Découverte.
- DETREZ Christine, 2014 : «Maïssa Bey, lettres d'Algérie», entretien. *Travail, genre et société*, 2014/2 (n° 32), p. 5–21, <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2014-2-page-5.htm>. Date de consultation : le 11 octobre 2017.
- DJEBAR Assia, 2001 : *Oran, langue morte*. Paris, Éditions Babel.
- GREVISSE Maurice, GOOSSE André, 2006 : *Le Bon usage*. Bruxelles, De Boeck.
- IRELAND Susane, 2002 : «Les Voix de la résistance au féminin : Assia Djébar, Maïssa Bey et Hafsa Zinaï-Koudil». In : Charles BONN, Najib REDOUANE, Yvette BENAYOUN-SZMIDT, dir. : *Algérie : nouvelles écritures*. Paris, Éditions L'Harmattan.
- KHELIFI Ghania, 2008 : «Violences contre les femmes en Algérie : un calvaire qui n'en finit pas». 17/04/2008, <http://www.babelmed.net/cultura-e-societa/98-algeria/3150-violences-contre-les-femmes-en-alg-rie-un-calvaire-qui-n-en-finit-pas.html>. Date de consultation : le 13 janvier 2016.
- MAROUANE Leïla, 1998 : *Ravisneur*. Paris, Éditions Julliard.
- MONTAGNON Pierre, 2012 : *Histoire de l'Algérie. Des origines à nos jours*. Paris, Éditions Pygmalion.

## Dictionnaires

*Grand Robert de la langue française*. Version 2.0. Le Robert / SEJER, 2005.

## Note bio-bibliographique

**Magdalena Malinowska**, docteur et maître de conférences à l'Institut des langues romanes et de traduction à l'Université de Silésie à Katowice (Pologne), travaille sur la littérature et la culture maghrébines, ainsi que sur le féminisme contemporain et les questions liées à la sexualité (féminine et masculine) au Maghreb.



ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Université de Technologie de Silésie de Gliwice

## La transgression du quotidien dans les romans *Pagli* et *Indian tango* d'Ananda Devi

Transgression of Everyday Life in Ananda Devi's Novels  
*Pagli* and *Indian Tango*

ABSTRACT: This article analyses the transgression of everyday life by the heroines of two novels by Mauritanian French-speaking novelist Ananda Devi titled *Pagli* and *Indian Tango*. The daily life of two Hindus female protagonists – i.e. *Pagli*, a young married woman from Mauritius, and *Subhadra*, a mature woman living in India – is conditioned by the strength of tradition and religion they profess and which gives women a secondary role and makes them obedient and servile toward men. Both heroines express their opposition to the male dictate in various manners. Their rebellion finds its reflection in the sabotage of everyday domestic duties. The heroines of Ananda Devi's novels are extremely powerful women who, through transgression, discover freedom and find their true identity.

KEY WORDS: everyday life, transgression, woman, Mauritius, Hinduism

Cet article s'intéresse à l'œuvre romanesque d'Ananda Devi, lauréate de plusieurs prix littéraires, qui depuis plus de trente ans continue de fasciner les critiques et les lecteurs par son écriture complexe et protéiforme. Elle est considérée comme la plus grande écrivaine de la littérature mauricienne contemporaine d'expression française.

L'intérêt du présent article porte sur le motif récurrent de la transgression du quotidien chez les personnages d'Ananda Devi. Dans ses textes, l'auteure s'attarde maintes fois sur la description du quotidien féminin. Nous examinerons ce problème dans les romans *Pagli* (2001) et *Indian tango* (2007). En premier lieu, nous essaierons de décrire la quotidienneté des protagonistes et, en deuxième lieu, de présenter les diverses manières choisies par les héroïnes pour transgres-

ser leur quotidien qui est, d'un côté, banal et monotone mais, de l'autre, dur et oppressif.

Le roman *Pagli* montre avec acuité le poids de la tradition qui détermine la vie des gens et, en particulier, celle des femmes. Leur vie quotidienne est rythmée par des tâches domestiques. Le quotidien féminin, tel qu'il est décrit par Ananda Devi, est la vie des êtres dominés, subalternes, dépourvus de voix et de droits. C'est une sorte d'esclavagisme moderne. Il est à souligner que les romans d'Ananda Devi ne constituent pas le pur reflet du quotidien mauricien. La romancière s'inspire du réel pour le dramatiser et l'esthétiser. Grâce au roman en question, le lecteur a la possibilité de découvrir le mode de vie traditionnel des familles indiennes de Maurice ainsi que le cloisonnement de différents groupes ethniques sur l'île<sup>1</sup>. Et même si d'après la constitution mauricienne tous les citoyens sont égaux, la communauté indo-mauricienne, à l'instar de l'Inde, respecte les principes religieux tirés, entre autres, des lois *Manu*, l'un des plus anciens textes sacrés hindous. Ce texte décrit les devoirs des membres des quatre castes sacrées et détermine la place de la femme dans la société<sup>2</sup>. Le statut de femme se réduit à la soumission et à l'asservissement à l'autorité patriarcale (ELLINGER, 1997 : 60–72). Selon les lois du *Karma*, renaître en tant que femme signifie que la vie antérieure n'a pas été exemplaire. La naissance d'une fille n'est pas bien accueillie dans une famille indienne.

La protagoniste, dont le vrai prénom est Daya, est une jeune hindoue qui, violée à l'âge de 13 ans par son cousin, est plus tard obligée à l'épouser. Elle ne peut pas compter sur la compréhension de ses parents qui veulent se débarrasser d'elle au plus vite par l'imposition du mariage de convenance. Le viol constitue une sorte de catalyseur de la révolte de l'héroïne. Ses expériences traumatisantes l'incitent à aller à l'encontre de la doxa de sa communauté. Et même si personne n'exige son accord, elle accepte ce mariage arrangé pour se venger. *Pagli* ne s'inscrit pas dans la lignée des femmes qui se soumettent avec résignation au destin imposé par la société, la religion et la tradition. Son refus est violent et

<sup>1</sup> En 2013, on a recensé à Maurice 1 259 838 habitants dont 70% ont des origines indiennes. La constitution mauricienne reconnaît quatre grands groupes communautaires : des Hindous, des Musulmans, des Sino-Mauriciens et la population générale, constituée des Créoles et des Blancs (le plus souvent des Franco-Mauriciens). En ce qui concerne les religions présentes sur l'île, 49% des Mauriciens sont de confession hindoue, 32% de confession catholique, 17% de confession musulmane, 0,4% de confession bouddhiste contre 1% des personnes sans religion (ALIZIAS, LABOURDETTE, 2011 : 32). Cf. <http://conseil-des-religions.e-monsite.com/pages/les-differentes-religions-presentes-a-maurice.html>. Date de consultation : le 28 juin 2017.

<sup>2</sup> *Rig Véda*, qui est le livre sacré hindou, prône le partage de la société en quatre groupes dont les origines sont divines. Selon les principes de l'hindouisme ces enfants de Brahma proviennent de différentes parties du corps du dieu. À la tête de la hiérarchie sont les *Brahmanes* qui sont prêtres ou enseignants ; les *Kshatryivas* sont guerriers ; les *Vaishyas* s'occupent du commerce, de l'artisanat et de l'agriculture ; par contre les *Shudras* sont serviteurs. Les *Dalits*, exclus, vivent en marge de la société (ELLINGER, 1997 : 42–50).

catégorique. Elle prend même un malin plaisir à se rebeller contre le pouvoir patriarcal. Sa révolte commence au moment du mariage traditionnel. Elle ose dire en aparté le serment de la jeune mariée en créole, ce qui constitue un manquement à la tradition religieuse respectée par la communauté indo-mauricienne. C'est un moment charnière du roman.

Robini Bannerjee remarque à propos de la voie choisie par Pagli que :

C'est dans le texte de *Pagli* qu'Ananda Devi formule peut-être le mieux cette résistance de la femme qu'elle envisage dans son écriture. [...] Ce refus du rôle féminin passif reste sa façon de surmonter sa situation oppressante et facilite la construction d'une identité plutôt active pour la femme indo-mauricienne.

BANNERJEE, 2011 : 88

Après la cérémonie du mariage, Pagli enlève le *sindoor* de sa tête<sup>3</sup> et son sari de mariée offert par les beaux-parents, elle se montre toute nue devant son mari en le défiant. Elle n'est plus victime de son sexe et de son destin. La femme, qui ne veut pas suivre le modèle de la *patrivata*, c'est-à-dire une épouse obéissante, rejette les *dharmas* (devoirs) prévus pour une femme hindoue. La jeune femme méprise son mari au lieu de le vénérer.

Cécile Vallée Jest remarque judicieusement que la révolte de Pagli commence d'une manière anodine et surprenante, à savoir par le rire qui constitue la première étape de sa révolte :

Le rire est également central dans la transgression de Pagli lors de son mariage. Nous avons vu qu'elle avait commencé en détournant les vœux nuptiaux et en les prononçant en créole. Elle achève de renverser ce moment solennel lors de la nuit de noces. Elle provoque son mari par son manquement à la pudeur attendue pour une jeune mariée et par son éclat de rire.

VALLÉE JEST, 2016 : 502

Citons ici Hélène Cixous, évoquée également par la chercheuse dans sa thèse. Pour la théoricienne française de l'écriture féminine, le rire féminin est une arme efficace qui peut être utilisée par les femmes dans la lutte pour la reconnaissance de leurs droits et leur identité :

Il ne se cache pas, ce rire. Il dit l'amusement aux multiples nuances, foison d'ironies, d'hilarités, de colères, de moqueries de moi-même et de toi, l'irruption, la sortie, l'excès, j'en ai par-dessus la tête, j'ai des langues par-dessus la tête. J'en ai plein la poche. Et je ne mets pas ma main devant ma bouche pour cacher mon éclat.

CIXOUS, 2010 : 27

<sup>3</sup> La poudre rouge appliquée par les femmes hindoues mariées sur leur raie – *mang* ou sous forme de point sur le front – *tikka* ou *bindi*. Cf. [https://www.couleur-indienne.net/Le-Bindi-symbole-de-l-Inde\\_a3.html](https://www.couleur-indienne.net/Le-Bindi-symbole-de-l-Inde_a3.html). Date de consultation : le 28 juin 2017.

En refusant l'exécution des tâches domestiques, Pagli pratique l'insoumission au quotidien. D'habitude, les femmes hindoues passent beaucoup de temps dans la cuisine qui est leur domaine. Au contraire, la protagoniste évite ce lieu et si elle est contrainte d'y faire quoi que ce soit, elle sabote son travail et met tout en désordre. En transgressant son quotidien, elle a la possibilité d'exprimer sa colère et de contester les lois communément admises dans sa communauté. Voici un extrait du roman dans lequel la protagoniste explique son attitude :

À rebours. Une femme fait tinter des casseroles. Le bruit des cuisines est trop lancinant. Mais ce n'est pas Mitsy [son amie Créole – A.Sz.-B.], c'est moi. Moi qui laisse brûler le riz parce que j'aime cette odeur d'amertume, moi à qui on refuse le *kokorni*<sup>4</sup> après que j'ai préparé le *ghee*<sup>5</sup>, moi qui fais tomber au milieu du silence des après-midi les lourdes marmites en fonte pour le plaisir d'entendre cet ouragan de métal qui se prolonge longtemps dans l'air immobile [...].

DEVI, 2001 : 23

Une fois, elle invite à la maison une mendiante, traitée par sa belle-famille comme *dalit*, c'est-à-dire intouchable. Elle lui donne à manger et à boire, la reçoit avec honneur dans le salon et lui offre ses plus beaux vêtements achetés par son mari. Après cette visite, les femmes de sa belle-famille nettoient et astiquent toute la maison qui à leurs yeux est contaminée et même souillée par la présence de la mendiante<sup>6</sup>. Le comportement inédit de la jeune femme choque son entourage qui commence à l'appeler Pagli<sup>7</sup>. Les devoirs de bonne épouse la dégoûtent. Ici, un autre extrait du roman qui mérite d'être cité puisqu'il met en relief une manière supplémentaire choisie par la jeune femme de transgresser le quotidien :

Des femmes encastrées dans leur quotidien et leurs devoirs élèvent leur mur devant moi. [...] Elles me tendent un plateau d'épices à trier. Je m'assieds sur un autre perron, celui de ma solitude et je passe mes mains dans les graines odorantes de cumin et de coriandre. [...] Tout doucement je fais pencher le plateau de côté. Je les fais basculer sur mes genoux pliés. [...] On me prend par l'épaule, on me secoue, on essaie de me reprendre le plateau mais en un geste j'ai tout renversé et je laisse tomber le plateau dans un éclat de métal

<sup>4</sup> Un dessert indien. Cf. <http://www.cuizinemaurice.com/Type/type-cuisine/cuisine-indienne/>. Date de consultation : le 28 juin 2017.

<sup>5</sup> Un *ghee* ou un *ghi* est un beurre clarifié originaire d'Inde. Cf. [http://www.veda.ch/ayurvedashop/ghee-hat-viele-vorzuege.html?store=view\\_fr](http://www.veda.ch/ayurvedashop/ghee-hat-viele-vorzuege.html?store=view_fr). Date de consultation : le 28 juin 2017.

<sup>6</sup> L'hindouisme interdit aux membres des quatre castes tout contact avec les intouchables. Le fait d'avoir un contact quelconque avec un *dalit* exige de faire des ablutions rituelles (ELLINGER, 1997 : 60–73).

<sup>7</sup> *Pagli* est un mot qui vient de l'hindi et signifie *folle*.

et je me sauve. Je vais dans ma chambre, prise de fou rire à l'idée que toutes ces graines ont pu leur échapper. L'envie me vient d'ouvrir toutes les cages. Ne plus jamais me retrouver condamnée à rouler sans but sur une vie plane et métallique ou à heurter la barrière d'un cœur mort.

DEVI, 2001 : 47–48

Ce qui surprend encore ses proches est le fait qu'elle ne veuille pas avoir d'enfants. À travers son attitude, elle dénie les principaux devoirs de la femme hindoue : les tâches domestiques et la maternité. Elle ne respecte non plus ni son mari ni sa belle-famille, ce qui fait normalement partie de ses obligations. Pagli porte un œil critique sur l'organisation de la société et les rôles traditionnels. Elle dénonce la passivité et la soumission aveugle de la plupart des hindoues. Les *mofines*<sup>8</sup> constituent à ses yeux l'exemple le plus éloquent de ce comportement erroné :

Elles sont des gardes-chiourmes. Leur ventre est un horizon de fertilité et de continuité. Elles sont là pour produire et créer la descendance héroïque qu'elles ont reçu l'ordre de perpétuer. [...] Perdant très vite le sens de leur destinée afin de mieux porter leurs chaînes. Imprégnées de cette charge, elles cessent un jour d'être mères ou femmes pour devenir les soldats de la pureté [...].

DEVI, 2001 : 41

Ce fragment nous fait penser à l'idée avancée par H. Cixous qui souligne l'influence de la vision masculine du monde exercée sur certaines femmes qui acceptent aveuglément le diktat des hommes. Elles s'avèrent souvent très exigeantes et incompréhensibles à l'égard des femmes révoltées. Cixous remarque que « [i]ls [les hommes – A.Sz.-B.] ont commis le plus grand crime : ils les [les femmes – A.Sz.-B.] ont amenées, insidieusement, violemment à haïr les femmes, à être leurs propres ennemies, à mobiliser leur immense puissance contre elles-mêmes, à être les exécutantes de leur virile besogne » (CIXOUS, 2010 : 41).

En ce qui concerne le marquage idéologique de la protagoniste, l'accent est mis en particulier sur son savoir-faire et son savoir-vivre. La première compétence dans l'acception de Philippe Hamon est relative à « l'activité technologique, le travail des personnages. [...] Tout travail, en tant que rencontre d'un sujet et d'un objet médiatisé par une 'compétence', une 'expérience', un outil ou un tour de main, pourra donner lieu à un commentaire sur le *savoir-faire* du personnage [...] » (HAMON, 1984 : 106, 107).

Par contre, le savoir-vivre, se rapporte au « mode d'évaluation de la relation sociale entre les personnages » (HAMON, 1984 : 107). Ces deux compétences de

<sup>8</sup> *Mofine*, terme créole mauricien, signifie 'qui porte malheur'. Le mot peut faire référence à une personne, à un objet ou à des circonstances attirant des forces du mal. Le mot fait partie du champ lexical de la superstition (comp. CARPOORAN, 2011).

Pagli sont jugées négativement par son entourage. De son côté, la protagoniste critique et rejette le mode de vie et la morale des femmes de sa communauté. À défaut d'être instruite, Pagli est quand même intelligente et lucide, ce qui lui permet de révéler toutes les injustices. Dans le fragment suivant, elle décrit et critique en filigrane les devoirs quotidiens des femmes de son milieu :

Le travail, du matin jusqu'au soir, une routine mortelle. Le travail est la seule moralité, la seule raison d'être, les *mofines* n'ont pas droit à la paresse. On brique, on astique, [...] le plancher et les murs et les plafonds et les toilettes et les dessus d'armoires et les dessous de lits.

DEVI, 2001 : 67

Plus tard, Pagli retrouve le sens de la vie dans l'amour pour Zil, pêcheur créole. En commettant l'adultère, elle transgresse en même temps les lois raciales car à Maurice, les personnes issues de différentes ethnies évitent d'entrer en relation avec des représentants d'un autre groupe. Or, sa vie finit d'une manière tragique. Tout d'abord, pour la punir on lui fait une marque avec un fer brûlant sur le front. Finalement, on l'enferme dans un poulailler dans lequel elle meurt noyée par une inondation et de la boue.

Subhadra, protagoniste d'*Indian tango* est aussi hindoue mais elle vit à Delhi en Inde. C'est une femme mûre, âgée de 52 ans, issue de la caste supérieure, mariée et mère de deux enfants. À l'instar de Pagli, elle ne travaille pas. Comme dans la plupart des familles indiennes traditionnelles, Subhadra habite avec sa belle-mère à l'égard de qui elle se comporte d'une manière obéissante et pleine de respect. Ananda Devi décrit en détail la vie quotidienne de la protagoniste. L'auteure y revient plusieurs fois sur les pages du livre. Le quotidien de son héroïne est monotone : achats, préparation des repas et ménage.

Pour ce qui est de la construction du personnage et de son marquage idéologique c'est son savoir-faire et son savoir-vivre qui sont mis en relief dans le texte. Subhadra est habile, sait faire la cuisine et s'occuper de la maison. L'exécution des tâches quotidiennes la rassure et lui donne même un certain plaisir. Elle se sent utile et même valorisée par ce travail. En excluant ou en dissipant le doute, les habitudes lui donnent un sentiment de sécurité intérieure. Son savoir-faire est évalué d'une manière positive.

C'est presque avec soulagement qu'elle se retrouve dans la cuisine, en attente de cet affairément d'automate qui masquera la vacance de son esprit. Là est son domaine, son ventre de sécurité. [...] Les repas donnent à la vie un semblant de sens et d'utilité.

DEVI, 2007 : 72

La révolte de l'héroïne commence au moment où sa belle-mère fait pression sur elle pour qu'elle aille à un pèlerinage, auquel participent des femmes méno-

pausées, à Bénarès<sup>9</sup> afin de passer symboliquement à la dernière étape de sa vie. Dès lors, Subhadra commence à penser à ses besoins et à ses plaisirs, fait le bilan de sa vie. La femme se pose des questions auxquelles avant elle n'avait jamais pensé. Elle se rend compte qu'elle a toujours été dépendante des autres, que ses propres opinions et désirs n'ont jamais compté. La femme décide de réaliser au moins un de ses rêves, elle veut s'acheter un sitar. Pendant ses déplacements en ville, elle passe plusieurs fois devant le magasin d'instruments de musique où dans la vitrine il y a son instrument de rêve et c'est là qu'elle rencontre une écrivaine étrangère qui est également la narratrice du roman. L'instrument et la rencontre avec la deuxième femme, qui est émancipée et vit au gré de ses désirs, constituent deux éléments importants de la prise de conscience et du changement de mode de vie de Subhadra. Elle décide de prendre sa vie en main, d'être indépendante et de sortir de la routine quotidienne. Courtisée par l'écrivaine qui reste sous son charme et veut la libérer du poids de la tradition, la protagoniste d'*Indian tango* commet une transgression sexuelle avec celle-ci. Cet amour transgressif la rend heureuse et lui permet de retrouver sa propre identité. Valérie-Magdelaine Andrianjafitrimo signale que « l'homosexualité n'est pas une forme de revendication engagée du texte, mais un acte symbolique de réconciliation avec soi à travers le corps de l'autre » (ANDRIANJAFITRIMO, 2011 : 209). Dans ses romans, Ananda Devi présente souvent l'amitié entre femmes, qu'elle appelle la « poésie des femmes » (DEVI, 2006 : 30) qui se transforme en amour homosexuel. L'écrivaine, à qui le concept de sororité, c'est-à-dire, de solidarité féminine, est cher, souligne que la femme ne peut être comprise et soutenue que par une autre femme.

À la fin du roman, la protagoniste décide de ne suivre que son propre chemin. V. Ramharai décrit ainsi sa révolte et sa nouvelle vie :

Subhadra continuera à vivre à Delhi avec son époux sans avoir à subir le diktat de sa belle-mère. Elle ne veut plus que celle-ci décide de sa vie, voire la contrôle à sa place. Cette forme de résistance, cette insoumission est un élément subversif en soi dans la mesure où la bru dans la société traditionnelle indienne ne doit pas contredire sa belle-mère. C'est un peu l'ordre social et politique qui est remis en question.

RAMHARAI, 2011 : 190, 191

Disons pour conclure que dans *Pagli* et *Indian tango*, l'écrivaine, par l'intermédiaire de la description détaillée du quotidien de ses protagonistes, dénonce la condition et le rôle social imposés à la femme. Dans les deux romans, les schémas de vie des femmes et, en conséquence, le quotidien féminin se résument à

---

<sup>9</sup> Bénarès est une ancienne appellation pour la ville de Varanasi en Inde qui fait partie des sept lieux sacrés de l'hindouisme et qui attire beaucoup de pèlerins. Cf. <https://www.geo.fr/photos/reportages-geo/inde-benares-la-cite-de-shiva-161008>. Date de consultation : le 28 juin 2017.

la maison, aux enfants et aux tâches domestiques. Ce mode de vie découlant de la tradition et de la religion les rend malheureuses, dépersonnalisées, voire chosifiées. Le mariage, dominé par les rapports de pouvoir homme/femme, semble être un univers carcéral et misogyne. Dans le marquage idéologique des protagonistes les mêmes domaines sont mis en relief, c'est-à-dire le savoir-faire et le savoir-vivre. Les femmes transgressent leur quotidienneté chacune à sa façon. Pagli bâcle avec préméditation les tâches domestiques, défie son mari et désespère sa belle-famille. Son entourage évalue négativement ses deux compétences. En revanche, Subhadra commence à penser à ses besoins, arrête d'être dépendante de son mari et de sa belle-mère. Ses proches jugent positivement son savoir-faire ; cependant son savoir-vivre, à partir de sa métamorphose, est évalué d'une manière négative. Les deux personnages féminins commettent une transgression qui les libère. Les héroïnes anandadeviennes critiquent le modèle social et familial qui néglige leurs besoins et les prive de l'autonomie et des droits.

Bref, dans *Pagli et Indian tango*, la romancière mauricienne décrit la vie de deux femmes exceptionnelles. Les personnages féminins anandadeviens sont des êtres libres, forts et déterminés à réaliser leur vision de la vie. Ananda Devi proteste contre toutes les formes d'inégalité qui ont leurs racines dans les dogmes religieux ou dans les us et coutumes respectés par une communauté.

## Bibliographie

- ALIZIAS Dominique, LABOURDETTE Jean-Paul, 2011 : *Le petit futé. Maurice Rodrigues*. Paris, Nouvelles Éditions de l'Université.
- ANDRIANJAFITRIMO Valérie-Magdelaine, 2011 : « Les cris du corps dans quatre romans mauriciens contemporains : démembrement et redéfinition du sujet ». In : Véronique BRAGARD, Srilata RAVI, eds : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris, Éditions L'Harmattan, 197–215.
- BANNERJEE Robini, 2011 : « La construction identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi ». In : Véronique BRAGARD, Srilata RAVI, eds : *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris, Éditions L'Harmattan, 79–93.
- CARPOORAN Arnaud, 2011 : *Diksoner Morisien. Premie diksoner kreol monoleng. Deziem edision*. Île Maurice, Les Éditions Le Printemps, ELP Publication.
- CIXOUS Hélène, 2010 : *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris, Éditions Galilée.
- DEVI Ananda, 2001 : *Pagli*. Paris, Éditions Gallimard.
- DEVI Ananda, 2006 : *Ève de ses décombres*. Paris, Éditions Gallimard.
- DEVI Ananda, 2007 : *Indian tango*. Paris, Éditions Gallimard.
- ELLINGER Herbert, 1997 : *Hinduizm*. Kraków, Znak.
- HAMON Philippe, 1984 : *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris, Presses universitaires de France.

- RAMHARAI Vicram, 2011 : « *Babyji* d'Abha Dawesar et *Indian tango* d'Ananda Devi : une étude comparée de la femme et de l'Inde contemporaine ». In : Geetna GANAPATHY-DORÉ, Michel OLINGA : *Images changeantes de l'Inde et de l'Afrique*. Paris, Éditions L'Harmattan, 179–193.
- VALLÉ JEST Cécile, 2016 : *Poétique du roman féminin. Écrivaines mauriciennes francophones Nathacha Appanah, Ananda Devi, Shenaz Patel*. Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise.

### Sources Internet

- « Les différentes religions présentes à Maurice ». <http://conseil-des-religions.e-monsite.com/pages/les-differentes-religions-presentes-a-maurice.html>. Date de consultation : le 29 juin 2017.
- [https://www.couleur-indienne.net/Le-Bindi-symbole-de-l-Inde\\_a3.html](https://www.couleur-indienne.net/Le-Bindi-symbole-de-l-Inde_a3.html). Date de consultation : le 29 juin 2017.
- [http://www.veda.ch/ayurvedashop/ghee-hat-viele-vorzuege.html?\\_\\_\\_store=view\\_fr](http://www.veda.ch/ayurvedashop/ghee-hat-viele-vorzuege.html?___store=view_fr). Date de consultation : le 29 juin 2017.
- <http://www.cuizinemaurice.com/Type/type-cuisine/cuisine-indienne/>. Date de consultation: le 29 juin 2017.
- <https://www.geo.fr/photos/reportages-geo/inde-benares-la-cite-de-shiva-161008>. Date de consultation: le 28 juin 2017.

### Note bio-bibliographique

**Anna Szkonter-Bochniak**, docteur en littérature au Département des Sciences sociales et Langues étrangères à l'Université de Technologie de Silésie de Gliwice, s'intéresse à la littérature francophone contemporaine et en particulier à la littérature mauricienne.



MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie à Katowice

## L'universel du quotidien : étude des stratégies discursives dans *Une étoile aux cheveux noirs* d'Ahmed Kalouaz

Dailiness in *Une étoile aux cheveux noirs* (Dark Haired Star)  
by Ahmed Kalouaz

ABSTRACT: The study is concentrated on the character of the mother in the novel *Une étoile aux cheveux noirs* (Dark Haired Star, 2011) in which Ahmed Kalouaz combines the conventions of autobiography, letter, tourist book and poetry. The subject of deliberations here are representations of everyday life of the Algerian immigration community in France from 1960s to the present day.

KEY WORDS: dailiness, autobiography, novel, Algerian immigration

Il n'est pas facile de revenir à ses racines quand on a l'impression que celles-ci ne se situent que dans une cité de béton armé construite à la hâte dans les années cinquante ou soixante, réaménagée, voire partiellement détruite, à l'époque actuelle. Il n'est pas facile de raconter son enfance lorsque celle-ci, cantonnée dans la banalité et dans la grisaille, manque d'étoffe romanesque. Ahmed Kalouaz, écrivain français d'origine algérienne (ses parents ont quitté le pays en 1952, l'année de sa naissance) se confronte à ce genre de difficultés dans ses écrits d'inspiration autobiographique (*Avec tes mains*, *À l'ombre du jasmin*, *Juste écouter le vent*)<sup>1</sup> qui peuvent être également lus comme des images illustrant la réalité quotidienne de l'immigration algérienne en France.

---

<sup>1</sup> Dans *Avec tes mains*, roman publié en 2009, l'auteur évoque la figure de son père, tirailleur français de la Seconde Guerre mondiale, immigré en France et logé dans une cité de banlieue.

L'objectif de notre analyse est d'étudier les stratégies de représentation du quotidien dans *Une étoile aux cheveux noirs* (2011)<sup>2</sup>, roman qui se focalise sur la figure maternelle. Nous étudions plusieurs formes génériques et types de discours dont l'auteur fait l'usage pour évoquer le monde de son enfance et pour rendre hommage à sa mère. Femme ordinaire, modeste et analphabète, mère d'une très nombreuse famille, elle a passé la moitié de sa vie au huitième étage d'une barre dans la banlieue de La Mure en Isère. La mère va subir le dernier déracinement au moment où le narrateur commence à raconter son histoire : à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, elle doit quitter son appartement, la barre étant destinée à la démolition. Ce dernier exil imposé à la mère incite son fils à faire une rétrospection de sa vie.

En dépit de cette simplicité diégétique, l'histoire de la mère ne possède pas de structure linéaire. Elle fait penser plutôt à un patchwork : les souvenirs du narrateur émergent spontanément, de manière non chronologique ; de plus son discours abonde en structures itératives. Le minimalisme événementiel, la quasi-absence d'histoire s'y trouvent compensés par la diversité des formes discursives : la narration prend la forme d'une expression libre qui brouille les frontières entre le littéraire et le non-littéraire et use de plusieurs genres (cf. MOURA, 1999 : 148–151, ch. « Genres hybrides »).

Le texte ressemble, dans sa plus grande partie, à une longue lettre adressée à la mère<sup>3</sup>, une lettre paradoxale, bien sûr, puisque la mère est analphabète. Ainsi, le discours est dominé par l'oralité et fait également penser à une conversation imaginaire entre un fils et une mère (et plus précisément une conversation avec la mère, imaginée par le fils) il ressemble de ce fait à ce que Khalid Zekri appelle « roman parlé » (cf. ZEKRI, 2006 : 86–89).

Le paradoxe de cette « quasi-lettre » consiste aussi dans le fait qu'elle est en même temps une longue méditation. La lettre restera « muette », cantonnée

---

*À l'ombre du jasmin* (2012) est un roman autobiographique dans lequel Kalouaz parle de la mort d'une de ses sœurs, Mimouna. Elle a disparu à l'âge de quatre ans, avant la naissance de l'auteur dans des circonstances énigmatiques. 2015, c'est l'année de publication de *Juste écouter le vent*. Dans ce roman, l'auteur-narrateur hospitalisé suite à des troubles cardiaques, retrouve ses souvenirs d'enfance et essaie de raconter l'histoire de la mort de son grand-père durant la guerre d'Algérie.

<sup>2</sup> À ces quatre romans d'inspiration personnelle s'ajoute une fiction *Les solitudes se ressemblent* de 2014 (Prix Les Lorientales) qui fait encore une fois revivre la réalité de l'immigration algérienne : c'est un monologue de Fatima, femme de quarante ans qui essaie de mettre en ordre ses souvenirs longuement refoulés. Il s'agit d'un séjour de plus de dix ans, qu'elle a fait dans son enfance, dans un camp pour les harkis (à Saint-Maurice dans le Gard). Le lecteur y retrouve la réalité d'un vrai camp d'internement délimité par des barbelés, soumis à un règlement et exposé au mépris, à la méfiance et à l'incompréhension du monde extérieur. La voix de Fatima est celle d'une génération stigmatisée par la honte et l'exil, souffrant d'exclusion et d'acculturation et confrontée au silence des parents.

<sup>3</sup> « À cette mère illettrée, dépossédée dès l'enfance de son destin, Ahmed Kalouaz écrit une lettre bouleversante et pudique ». La quatrième de couverture (KALOUAZ, 2011).

dans la pensée du héros qui la projette et la prépare au fur et à mesure que son voyage progresse. L'ambiguïté de cette lettre réside aussi dans le fait qu'elle ne sera jamais lue à la mère à cause de la pudeur et de la distance qui caractérisent la relation père–fils. Elle se situe donc à la fois dans une zone d'indécidabilité textuelle et dans une zone de non-dit, d'indicible. À cet intéressant statut ontologique du texte s'ajoute sa riche dimension lyrique : nous y retrouvons plusieurs procédés de poétisation du texte qui, par son rythme répétitif comme dans un chant, et par le lyrisme dans l'évocation des scènes quotidiennes devient une sorte de roman-poème.

Organisé autour du thème des relations mère–fils, *Une étoile aux cheveux noirs* possède des caractéristiques du récit de filiation, du récit d'enfance et du roman familial, formes génériques très présentes dans la littérature actuelle (cf. VIART, VERCIER, 2008 : 79–101). Mais nous y retrouvons également des éléments tellement disparates comme ceux d'un côté d'un récit de voyage et d'un reportage et de l'autre des composantes du roman de l'immigration.

Au niveau thématique, axé sur la problématique des racines et du déracinement, de la double culture et de l'acculturation, préoccupé par les questions de l'immigration, de la discrimination et du racisme, le texte d'Ahmed Kalouaz s'inscrit sans doute dans la tradition de la littérature postcoloniale. D'autant plus qu'il situe la réflexion sur la société et sur l'histoire dans une perspective autobiographique d'importance considérable dans l'expression postcoloniale (cf. MOURA, 1999 : 148–150 ; BARDOLPH, 2002 : 54–55). Pourtant cette thématique s'y trouve concurrencée par une autre qui fait penser – non sans étonnement – aux tendances régionalistes de la littérature. Il s'agit de la trame, qui se tisse tout au long du roman, d'une attirance qu'éprouve le héros pour une certaine vision de la France traditionnelle, paisible et rustique. Car c'est cette image-là que le narrateur retrouve et dont il se laisse charmer en parcourant surtout la région de la Bretagne.

Cette hybridité générique et ce mélange thématique presque incongru résultent d'une certaine réorientation du roman qui, chez Ahmed Kalouaz (mais c'est une tendance fortement présente dans le roman maghrébin et peut-être aussi francophone actuel) non seulement brouille de plus en plus ses frontières génériques, mais change aussi de fonctionnalité : son but n'étant plus de raconter une histoire mais d'exprimer des opinions, donner des commentaires sur le réel ou encore partager avec le lecteur des émotions éveillées par des souvenirs ou par des éléments du cadre quotidien<sup>4</sup>. En effet, dans le roman de Kalouaz l'histoire, embryonnaire, ancrée dans la banalité se laisse dominer par le discours qui devient un hommage rendu à la mère.

Dans *Une étoile aux cheveux noirs*, chaque paradigme formel est déclencheur de significations et en tant que tel appelle des stratégies herméneutiques.

---

<sup>4</sup> Sur la dimension idéologique et sociale du roman maghrébin actuel voir par exemple ZEKRI (2006 : 136–142).

D'abord le texte s'offre au lecteur dès l'incipit jusqu'à la fin comme un récit de voyage. Il s'agit du retour du narrateur qui se trouve au départ en Bretagne au lieu de son enfance à La Mure en Isère « où tout a commencé. Notre vie ici, la vôtre, nouvelle, inconnue et incertaine » (KALOUAZ, 2011 : 7). Ce périple pour rejoindre la mère constitue une ossature diégétique. Tracé avec une rare précision, comme dans un reportage, l'itinéraire du héros – qui se déplace à mobylette – comprend de nombreuses haltes dans des villages pittoresques : Pleyben, Inzinzac-Lochrist, Languidic, Pluvigner, Moustoir-des-Fleurs, La Vraie-Croix, Redon ne sont que quelques-uns des noms des villages évoqués qui assurent au texte une certaine couleur locale très bretonne.

Il serait pourtant inutile d'y chercher des accents romanesques : au niveau de cette trame, il ne se passe rien d'extraordinaire. Les personnages rencontrés – aubergistes, garagistes, hôtes, bergers, propriétaires de vignes – sortent à peine de l'anonymat. Nous devons remarquer que la présentation de la Bretagne frôle un pittoresque assez facile et somme toute connu : calvados, biscuiteries, anciennes fermes, vergers de pommiers, brebis constituent une sorte de tableau bien conventionnel, « touristique » presque.

La réalité bretonne fonctionne surtout comme un déclencheur de souvenirs, une sorte de toile de fond ou de principe d'organisation qui permet aux souvenirs d'enfance d'émerger à la surface et trouver leur place dans la matière textuelle. En effet, le voyage prend le relais de l'intrigue ou plutôt donne l'apparence d'une intrigue ; c'est pourtant une fausse intrigue, une histoire artificielle et alternative sur laquelle se greffe la matière principale du roman. Elle est constituée de souvenirs d'enfance du narrateur qui cherche à refaire le portrait de sa mère.

Il faut souligner en effet que les épisodes qui restent en rapport avec la mère et qui renvoient à l'enfance du narrateur ne suivent pas d'autres principes d'organisation. Ils ne se plient à aucune chronologie. Évoqués sur un mode itératif, à l'imparfait, ils appartiennent à la routine quotidienne et forment une sorte de tableaux des scènes familiales. Le texte mentionne à plusieurs reprises des repas que la mère prépare pour nourrir « son chapelet d'enfants » (KALOUAZ, 2011 : 7), d'interminables lessives, des tas de linges à laver, des amas de vêtements à repasser, des travaux de couture pour subvenir aux besoins de la famille. Dans ses souvenirs, le narrateur retrouve sa mère en train de ranger, balayer, éplucher. Si elle sort, c'est d'habitude pour mener de petites luttes quotidiennes contre le racisme ou encore contre l'indifférence des employés : « C'est ainsi que tu te bats pour rester dans la catégorie des gens ordinaires et dans la norme, ceux qui ont encore un toit, de quoi manger, de la famille et une poignée de vrais amis » (2011 : 49). Ces images reviennent avec une récurrence considérable. Rares sont en effet les épisodes ponctuels et ceux-ci, comme par exemple l'achat d'une vieille poêle à charbon ou la vente des bijoux familiaux, n'échappent pas non plus à la banalité qui semble être de règle.

En tant que territoire du voyage, la Bretagne et le Pays de la Loire, avec leur rattachement au passé, à l'histoire, à la tradition et à la religion, constituent un espace maternel. Cela peut paraître paradoxal ou même déroutant vu que la mère, de confession musulmane, n'a jamais connu cette région. Mais c'est là que le héros retrouve le monde proche des rêves maternels : celui de vieilles demeures campagnardes, d'une cuisine traditionnelle et d'un enracinement des habitants. Celui où l'on retrouve le durable pour lequel la mère a toujours lutté à contre-courant du provisoire et du précaire de sa condition d'exilée. L'expérience du narrateur qui fait de la Bretagne l'espace d'un enracinement rêvé (et qui s'avère tellement simple dans ses principes) se situe à l'opposé de l'expérience du dépaysement vécue par la mère.

C'est ici que le narrateur retrouve des parfums, des épices qui, même si différents de ceux qu'il a connus chez lui, l'aident à retrouver les goûts et les saveurs de son enfance, ceux surtout de la cuisine maternelle :

Soudain, dans cette campagne ligérienne j'ai envie de goûter à la panse de brebis farcie. Désir de plonger mes doigts dans la jarre de terre où dormaient dans le miel les gâteaux à la semoule. Lorsque nous en soulevions le couvercle, l'arôme de la cannelle s'engouffrait dans nos narines. Combien de fois avons-nous retrouvé dans cette jarre la joie de vivre et l'insouciance ?

KALOUAZ, 2011 : 53

De même, il se laisse guider par le goût d'un café bu chez Henri Lagadec pour retrouver celui du thé à la menthe préparé par la mère. Plus tard, la saveur des galettes de blé noir de Landerneau éveille le souvenir des galettes de la mère « ce mélange de farine et de semoule [...] avec un peu de miel qui collait au doigt » (2011 : 11).

Au niveau du motif de l'itinéraire du héros (qui s'avère être une quête spirituelle), la Bretagne devient un espace où il fait une belle expérience de syncrétisme culturel et retrouve l'universel dans le quotidien. Le héros retrouve en Bretagne un monde du sacré qui, bien qu'il soit chrétien, n'entre pas en contradiction avec la foi musulmane de la mère. Quand il fait connaissance d'une tradition locale de pèlerinage, il ne la trouve pas trop différente du pèlerinage musulman à la Mecque tellement important pour la mère devenue *hadja*<sup>5</sup> : « il [un mécanicien] me parle alors du Tro Breizh, ce tour de Bretagne que devaient effectuer les croyants une fois dans leur vie. En allant à la Mecque deux fois, tu as le sentiment d'avoir effectué le tien » (2011 : 29).

Ahmed Kalouaz jette donc un pont entre les deux religions ; il les juxtapose l'une à l'autre dans un esprit de correspondance qui apaise et apporte la réconciliation. Lui-même, sur sa mobylette, il effectue un pèlerinage et retrouve un brin

<sup>5</sup> Le mot arabe *hadja* désigne toute musulmane qui a accompli le pèlerinage à la Mecque et à Médine.

de sentiment religieux qu'il a connu dans son enfance et qui se résume dans une phrase récurrente mise en relief dans l'incipit et répétée six fois dans la suite du texte : « cherchez Dieu en toute chose » (2011 : 7). Son itinéraire à travers la Bretagne se transforme en une expérience mystique à la fois modeste (puisqu'il n'adhère à aucune confession) et universelle : « Pèlerin sans chapelle, je visite et je prie à ma manière, en fréquentant ces pierres qui m'émeuvent et m'apportent un brin de sentiment particulier » (2011 : 68).

*Une étoile aux cheveux noirs* est un roman atypique dans lequel la pauvreté de l'histoire est compensée par une considérable dimension poétique qui se développe autour du topos du voyage. Ce thème possède une large signification symbolique qui appelle un travail d'interprétation : ainsi *Une étoile aux cheveux noirs* qui, certes, reste un roman du quotidien, du trivial, du banal est sans doute également un roman-poème. Le motif du voyage, dans sa dimension spirituelle, ethnographique et identitaire, est l'exemple le plus évident de la poétisation du texte.

D'abord c'est un voyage paradoxal dans lequel il s'agit de retarder la fin : c'est-à-dire la rencontre avec la mère qui est à la fois une rencontre avec la mort : « C'est aussi aux portes de l'automne où j'entreprends un voyage vers toi. Seras-tu encore là pour m'ouvrir la porte, du haut de tes quatre-vingt-quatre ans ? » (2011 : 10–11). Ce voyage est donc le substitut d'une véritable rencontre. En même temps, même virtuel, même imaginaire, il devient le mode, le plus sincère possible, du contact avec la mère. Le voyage permet à l'auteur d'imaginer un dialogue qui n'était jamais possible, à cause des différences et d'une sorte de distance pudique existant entre la mère et le fils. Ce voyage qui sert à combler des lacunes ayant toujours existé dans leur relation affective, favorise aussi une forme épistolaire du discours : il s'agit d'une lettre de remerciement, de réconciliation et d'adieu.

Ensuite, le voyage véhicule le thème de la quête de liberté. La liberté du héros qui respire l'air frais de la mer, scrute l'horizon, trouve le temps « d'offrir un peu de pain aux oiseaux » (2011 : 10) est mis en contraste avec l'enfermement de la mère qui a passé la majorité de sa vie dans son appartement au huitième étage : « Ta vie, c'était les quatre coins de la maison » (2011 : 10). Cette opposition constitue un thème récurrent dans le texte qui est un hommage à la femme arabe traditionnelle : « Toi, tu faisais des enfants, et nous, nous courions à travers les champs comme une volée d'oiseaux migrateurs, allant d'arbre en arbre, de saison en saison. Cerises, prunes, noix, tout était délicieux, avait un goût de liberté » (2011 : 28).

Finalement, le voyage possède une dimension métadiscursive : il métaphorise la naissance de la vocation littéraire de l'auteur. Il existe en effet une analogie entre un déplacement tranquille dans l'espace et un lent processus d'écriture : dans les deux cas, il s'agit de l'expérience qui permet à l'auteur d'entrer en contact avec l'Autre, dépasser les contradictions et retrouver la liberté : « Enfants perchés dans les arbres, nous avons appris des mots rares dans la langue des

poètes d'ici. Depuis, ils forment des guirlandes. La poésie va lentement aussi, les phrases précieuses se construisent sans s'occuper du temps » (2011 : 9). Mais écrire, c'est aussi rejoindre la langue de la mère, retrouver le rythme de l'expression orale marquée par la musicalité : celui des berceuses « tes berceuses [...] tes éternels chants lancinants » (2011 : 10). Cette conception du langage littéraire qui résulte de l'appartenance de l'auteur à la double culture est un des fondements de l'écriture maghrébine, ainsi que de sa théorie (cf. MOURA, 1999 : 104–109 ; NOIRAY, 1996 : 115–139). Ahmed Kalouaz adhère en toute conscience à cette esthétique de l'hybridité formelle. Il le souligne par un jeu intertextuel : la mère nommée par un ami « nedjma » – étoile en arabe – renvoie peut-être – mais tout modestement bien sûr – au personnage féminin, créé par Kateb Yacine dans l'un des textes fondateurs de la littérature maghrébine d'expression française et qui symbolise, entre autres, l'écriture.

L'une des tendances du roman maghrébin actuel défini notamment par Alfonso de Toro et Khalid Zekri consiste dans l'hybridité formelle : il s'agit notamment des procédés tels que l'oralité, la poétisation ou la banalisation du discours (ZEKRI, 2006 : 79–89, 136–140 ; DE TORO, 2009 : 39–40). L'extraordinaire et le fictif y sont souvent concurrencés par le vrai et le trivial. L'œuvre littéraire se trouve dans ce cas-là progressivement annexé d'un côté par la poésie qui constitue (depuis l'émergence de cette littérature) un premier langage de l'auteur maghrébin francophone, de l'autre – conformément aux tendances de la littérature d'expression française actuelle décrites par Dominique Viart et Bruno Vercier – par le document, le témoignage, l'essai, l'autobiographie. Appauvri dans sa dimension diégétique, le roman, souvent polyphonique, se transforme de plus en plus en un lieu de discussions et de dialogues.

*Une étoile aux cheveux noirs*, roman de l'auteur français issu de l'immigration maghrébine, participe de ces tendances. Roman de bavardage, roman-poème, roman-lettre, texte autobiographique, il scrute le quotidien pour lui attribuer un sens universel.

Il résulte de ce qui précède que le quotidien est, chez Kalouaz, un concept complexe représenté dans le roman à travers plusieurs stratégies discursives et conventions littéraires. Assumée par la mère, la réalité quotidienne n'a rien de séduisant. Elle n'attire pas. Bien au contraire, elle lui inspire des sentiments négatifs tels que la nostalgie, le mal du pays, le dépaysement, l'étrangeté et la souffrance provoquée par le fait d'être socialement et matériellement marginalisée. De même, c'est pendant la vie de tous les jours, à La Mure, que le fils fait l'expérience de l'acculturation, de l'altérité et de l'exclusion sociale. Or, le retour mental à l'enfance et la rencontre rêvée et poétique avec la figure maternelle, qui ont lieu dans l'espace breton, dévoilent un autre aspect du quotidien qui, dans ses aspects les plus simples, débouche sur l'universel. Avec ses rituels, ce quotidien apaise le narrateur, en lui permettant de mieux s'ancrer dans le présent pour revenir, de manière plus sereine, au passé.

## Bibliographie

- BARDOLPH Jacqueline, 2002 : *Études postcoloniales et littérature*. Paris, Honoré Champion.
- DE TORO Alfonso, 2009 : *Épistémologies. Le Maghreb*. Paris, Éditions L'Harmattan.
- KALOUAZ Ahmed, 2009 : *Avec tes mains*. Arles, Éditions du Rouergue (réédition 2012, Paris, Actes Sud).
- KALOUAZ Ahmed, 2011 : *Une étoile aux cheveux noirs*. Arles, Éditions du Rouergue.
- KALOUAZ Ahmed, 2012 : *À l'ombre du jasmin*. Arles, Éditions du Rouergue.
- KALOUAZ Ahmed, 2014 : *Les solitudes se ressemblent*. Arles, Éditions du Rouergue.
- KALOUAZ Ahmed, 2015 : *Juste écouter le vent*. Arles, Éditions du Rouergue.
- MOURA Jean-Marc, 1999 : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF.
- NOIRAY Jacques, 1996 : *Littératures francophones. Le Maghreb*. Paris, Belin.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno, 2008 : *La littérature française au présent*. Paris, Bordas.
- ZEKRI Khalid, 2006 : *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990–2006*. Paris, Éditions L'Harmattan.

## Note bio-bibliographique

**Magdalena Zdrada-Cok**, docteur habilité à diriger les recherches, maître de conférences à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie, spécialiste de littérature maghrébine d'expression française. Auteur de deux monographies : *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000* (Katowice, 2015) et *Les Figures de (Anti-)Narcisse dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Katowice, 2006) ainsi que de nombreux articles et chapitres d'ouvrage sur, entre autres, T. Ben Jelloun, D. Chraïbi, Abdelkébir Khatibi, Assia Djebar, Leïla Sebbar, K. Daoud, R. Ben Salah, M. Kacimi, A. Sefroui, B. Sansal, M. Yourcenar, M. Tournier, G. Perec, J.M.G. Le Clézio.



JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ

Université de Silésie à Katowice

## Quand la littérature « éclate sur le web » Le quotidien comme projet créateur

When the Literature “breaks out on the Internet”  
Everyday Life as a Creative Project

**ABSTRACT:** The article aims to present a literary internet project entitled “Rivka A.”, by Régine Robin, a Quebec writer and researcher who creates short literary texts based on the crumbs of everyday life that she then publishes on her website. In this way she creates an “autobiographical experiment on the web”, a kind of literary blog that can also be treated as a literary game since the author, inspired by the works of Georges Perec, encourages the reader to compose texts in his own manner. Everyday activities, trivia, banal events, being the starting point for the author, provoke reflection on the subject of identity, memory, but also literary creation itself.

**KEY WORDS:** literary game, blog, autobiography, Régine Robin

Régine Robin<sup>1</sup> est écrivaine, essayiste, critique, linguiste, historienne et sociologue néo-québécoise, une des représentantes les plus éminentes des écritures migrantes, phénomène propre notamment à la littérature québécoise. La littérature migrante ou néo-québécoise diffère des littératures immigrantes qui se focalisent sur l’expérience d’immigration, de l’arrivée dans un pays inconnu et des difficultés à y trouver sa place. Elle s’intéresse au mouvement perpétuel et à une dérive métaphorique qui se lie à l’expérience d’exil. Il s’agit donc d’incessants va-et-vient entre des réalités opposées impossibles à joindre, entre ce

---

<sup>1</sup> Régine Robin est née à Paris en 1939, mais ses racines remontent à la Pologne d’avant la Seconde Guerre mondiale, à Kaluszyn, ville originaire de ses parents. Tina Mouneimné-Wojtas évoque l’article de Régine Robin dans lequel l’écrivaine illustre sa « multi-appartenance » à travers plusieurs désignations de ses identités dont aucune n’est suffisante, comme par exemple « une Juive française d’origine polonaise au Québec », « une Québécoise d’origine polonaise née en France », etc. (MOUNEIMNÉ-WOJTAS, 2008 : 266).

qui est lointain et proche, connu et étranger, similaire et différent. Les écritures migrantes se caractérisent aussi par une multitude de discours que Józef Kwaterko compare à la polyphonie et au dialogisme bakhtinien qui se donnent à voir aussi bien au niveau de la narration (une biographie fictionnelle à la première personne) qu'au niveau de la construction du roman où s'entrecroisent des voix familières, comme celles des ancêtres, et des inquiétudes liées à des identités dispersées et au sentiment de solitude, voire d'enserrement dans un nouveau pays (KWATERKO, 2003 : 219).

Tous ces concepts caractérisent aussi l'œuvre de Régine Robin, qui dans son travail se consacre à la problématique de la mémoire, de la fiction, de l'identité, ou plutôt des identités multiples, dispersées, impossibles à saisir. Elle y réfléchit dans ses essais théoriques ainsi que dans ses textes littéraires, notamment dans ses romans (dont le plus célèbre : *La Québécoise*) et « bio-fictions » (*L'immense fatigue des pierres*). Plusieurs de ses textes ont été récompensés par des prix prestigieux, comme *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible* (1986, Prix du Gouverneur général), *Berlin chantiers* (2001, Grand Prix du livre de Montréal), et *Le mal de Paris* (2014, Prix Paris se livre).

Robin revient aussi à la problématique de la quête d'identité sur son site web qu'elle intitule *Page des papiers perdus*. Elle le décrit de la manière suivante :

Cette page se divise en deux avenues ; l'une d'entre elles, la branche universitaire, vous permettra de prendre connaissance de mon curriculum vitae de professeur d'université, de mes champs de recherche, de l'ensemble de mes publications et parfois même, du texte de certains de mes articles ou de chapitres de livres. Il y aura aussi une chronique concernant l'air du temps, la vie politique d'ici et d'ailleurs, mes lectures... Une seconde avenue, Rivka A., vous donnera accès à une expérimentation autobiographique éclatée sur le web.

<http://robin.uqam.ca/index.htm>

Ce qui nous intéressera dans notre étude, c'est l'entité qui renvoie non pas au travail universitaire de Robin, mais qui ressemble d'une certaine manière à l'« écriture cybernétique dans son état pur, spontané et immédiat » (RICHARD, 2014 : s.p.) qui par la suite a été révisée, augmentée et publiée en 2003 sous forme de livre imprimé intitulé *Cybermigrances*. Nous essaierons par là de réfléchir sur la manière d'appréhender par l'auteure des sujets importants, voire cruciaux, à travers des images anodines, quotidiennes, parfois banales. C'est une sorte de jeu riche et surprenant que l'écrivaine néo-québécoise entreprend avec son lecteur que nous tenterons aussi de décrire.

## Une nouvelle forme d'autobiographie

« Une expérimentation autobiographique sur le web » robinienne s'avère être un projet ambitieux et fort réfléchi qui,   en croire l'auteure elle-même, possède comme dénominateur commun « le secret de ces pages, [...] l'amour des villes, des longues pérégrinations et déambulations au cœur des cités, la nuit, le jour, dans la perte, le silence mais aussi dans l'assourdissement heureux de quelques échos fraternels »<sup>2</sup>. L'auteure prévoit de faire un tout appuyé sur cinq rubriques :

Chacune des rubriques sera constituée de 52 fragments tous liés à du biographique, du social, des instantanés, des scénarios concernant mes deux lieux d'élection : Paris et Montréal ; sauf celle liée aux autobus qui elle, ne comptera que 30 éléments. Lorsque le site sera constitué vous vous trouverez en face de 52 fois 4 catégories soit 208 fragments, plus 30 stations d'autobus, ce qui donne en tout 238 fragments. (52 car je suis la structure de l'agenda, soit un fragment par semaine pour chaque catégorie). Ces 238 éléments seront à combiner sous forme de collage ou de narration.

« Rivka A. »

Elle avoue avoir puis  dans la tradition littéraire des textes à contraintes, liées à la vie urbaine. Premièrement, elle s'inspire de Jacques Jouet et de son projet qu'elle ne découvre qu'après avoir entrepris sa propre démarche. Celui-ci dans « La guirlande de Paul » s'est donné pour tâche de composer des poèmes dans le métro lors d'un parcours avec quelques contraintes précises, comme par exemple celle qu'il faut composer dans la tête le premier vers entre la station de départ et la première station, puis le deuxième et ainsi de suite et on peut le transcrire uniquement lorsque la rame s'arrête à la station<sup>3</sup>.

Robin suit aussi les traces de Georges Perec à qui elle se réfère sur son site web (cf. « Rivka A. »). Or, l'auteure souligne très fermement ne pas vouloir copier, mais plutôt s'inspirer en tissant son propre répertoire de textes focalisés sur un projet concret. Ainsi, le lecteur peut faire la connaissance de la première rubrique qui a un caractère autobiographique : c'est un collage fait de fragments, bribes de souvenirs, d'impressions nées lors des voyages, de réflexions, notamment celles sur l'origine et le déracinement, notions chères à Robin. Richard fait pertinemment remarquer que « [I]'abondance de coquilles dans la version électronique suggère que ces textes auraient été saisis directement à l'ordinateur

---

<sup>2</sup> La citation provient du site [http://robin.uqam.ca/HTML/index\\_rivka.htm](http://robin.uqam.ca/HTML/index_rivka.htm). Les citations suivantes seront dotées d'une référence « Rivka A. ». Nous avons conservé l'orthographe originale dans toutes les citations.

<sup>3</sup> Il va sans dire que Robin puise abondamment dans les travaux des rénovateurs de la littérature, notamment ceux agissant sous le signe du Nouveau Roman ou encore du groupe OuLiPo.

avec très peu de relectures ou de retouches, à la façon d'un journal intime » (RICHARD, 2014 : s.p.). Aux dires de l'écrivaine : « C'est mon double qui est au clavier, cette Rivka qu'il me faut apprendre à mieux connaître » (« Rivka A. »). La rubrique suivante est en fait un texte à contraintes proprement dit, ayant pour pivot le lieu autour duquel l'auteure construit son projet jusqu'alors pas réalisé dans sa totalité :

Il y aura 52 bistrots. Quand la technique le permettra, les entrées autobiographiques seront accompagnées des photographies de mes planches d'agenda. Je les ai transformées en « œuvres d'art », en mail art. Elles auront leur place dans cette rubrique. Chaque bistrot devra être mentionné dans une phrase de forme infinitive qui en outre devra contenir des éléments autobiographiques et des extraits de chansons de Bob Dylan.

« Rivka A. »

L'écrivaine revient à ce type de jeu littéraire dans la quatrième rubrique qui suit la partie consacrée à ses citations préférées, que ce soit de livres ou de poèmes favoris, complétées par des textes de cartes postales. C'est dans la quatrième rubrique que Robin se donne pour tâche, selon ses paroles,

un dispositif tout à fait original. L'expérimentation portant sur les contraintes suivantes : il s'agit de prendre la ligne d'autobus 91 de la gare Montparnasse à la Bastille. Il s'agit de descendre à toutes les stations. A (sic !) la descente, je prends une photo avec mon Kodak APS, pas forcément en position Panorama. Parallèlement, je rédige un texte court (de quelques lignes à une page), pas forcément une légende de la photo, mais ce peut être aussi bien cela. J'indique l'heure pour la photo aussi bien que pour le texte. Je prends (sic !) l'autobus suivant. Même opération. Il faut que mon texte soit rédigé avant l'arrivée (sic !) du bus suivant. Les 91 sont très nombreux ce qui rends (sic !) l'exercice difficile. En fin de parcours, j'ai autant de photos que de stations en comptant les terminus et autant de petits textes. L'ensemble doit dessiner le profil parisien de la ligne. Je refais la même opération en été et en hiver, de façon à voir si je prends les mêmes photos (je ne me souviendrai pas à quelques mois de distance de celles que j'aurais prises auparavant), et surtout si je rédige le même genre de textes. Cela mesurera mon ressassement, mes obsessions, mes petits mots fétiches. Il y a quinze stations sur la ligne 91. Refaire le même dispositif en hiver et en été, cela fait 30 clichés et petits textes.

« Rivka A. »

À la fin se trouve la rubrique centrée sur « la poétique de la ville », c'est-à-dire des bribes de tissus urbains, plaques de rue, parcours, etc., tous liés à Montréal. L'auteure invite ses lecteurs, ses « complices », à choisir leurs propres modes d'emploi, soit lire de façon continue chaque rubrique, soit combiner à leur manière un tout nouveau, parfois inattendu.

Le projet robinien ainsi forgé possède en fait quelques traits caractéristiques. Ce qui semble être primordial, c'est l'aspect autobiographique qui pénètre par ailleurs toute l'œuvre robinienne. L'auteure se pose toujours des questions sur l'identité, ou plutôt des identités multiples, ce qui se donne à voir aussi dans l'appellation du volet sur son site web, Rivka A., renvoyant à Rivka Ajzersztejn, soit le nom de naissance de l'écrivaine qui a par la suite changé de prénom et de nom<sup>4</sup>. Par ailleurs, tout le trajet qu'elle a parcouru de Rivka Ajzersztejn à Régine Robin la pousse à la réflexion suivante :

Changer d'identité, se construire une identité virtuelle, potentielle, faire un peu comme si. Ci-gît qui ? Ci-gît moi. Ah bon, alors ça va.

DERIVAT

VIE

VARSO *VIE*

*VIE* NNE

IL *VIE* NT

EN *VIE*.

« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments »<sup>5</sup>

L'intérêt porté à tout ce qui est personnel et intime rapproche le projet robinien du blog qui – conformément aux traits caractéristiques du genre – est le plus souvent autobiographique. Comme le constate De Bary,

[I]es blogs sont d'ailleurs très utilisés par des autobiographes, en général pour constituer des journaux intimes. La structure des blogs est celle de tels écrits : ils font se succéder des fragments classés par ordre chronologique (inversé, au contraire du journal intime de papier), tout en autorisant la reproduction de documents, par exemple des photos personnelles.

DE BARY, 2006 : 94

Le projet robinien s'inscrit dans cette poétique du blog dans la mesure où elle décrit souvent des événements banals, sans importance, qui sont parfois dotés de dates (le « JOURNAL DU 26 NOVEMBRE 92 » publié dans la rubrique « Boîtes de vie, fragments » en est un des exemples). Certes, elle n'utilise pas pour son projet l'appellation « blog », vu que les textes ont été placés sur le web vers 1995 (RICHARD, 2014 : s.p.) tandis que ce concept s'est probablement répandu à la

<sup>4</sup> Dans les textes intitulés « La carte d'identité » et « Rivka » placés dans la rubrique « Boîtes de vie, fragments », l'auteure décrit en détail les aléas de son identité, à partir du nom de naissance : Rivka (c'était son prénom utilisé à la maison, à l'école étant connu sous le prénom de Régine) Ajzersztejn, par une forme francisée du nom (Aizerin), le nom de famille de son premier (Robin) et son deuxième mari (Maire), jusqu'à une inscription surprenante dans son passeport français : « Aizertin épouse Maire dite Robin ».

<sup>5</sup> La citation provient du site « Rivka A. », la rubrique : « Boîtes de vie, fragments ». D'autres citations dotées de ce type de référence proviennent du même site et d'une rubrique indiquée.

charnière des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>. Par contre, Robin utilise souvent l'appellation « journal intime » tout en jouant délibérément avec cette forme, notamment en expérimentant avec la narration qui est parfois formulée en troisième personne du singulier : « Elle écrivait un Journal intime depuis plus de six ans auquel pas un jour ne manquait » (« Boîtes de vie, fragments » / « Le journal intime »). Selon les dires de Richard, il s'agit de « l'expérience d'écriture la plus hétéroclite de l'auteure » (RICHARD, 2014 : s.p.). Qui plus est, Robin s'adonne aussi souvent à la réflexion sur la nécessité de perpétuer la vie à travers l'écriture, si banale soit-elle :

#### LA VIE ÉCRITE

Il est très rare qu'il t'arrive de sauter un jour, mais lorsque ça t'arrive, tu n'es pas bien. *Quand ta vie n'est pas écrite, elle n'existe pas*. Tu relis le journal d'avril dernier par exemple. Il manque un jour. Qu'as-tu fait ce jour-là ? Panique ! Tu regardes dans ton agenda. Tu essaies de reconstituer un journal à partir de la page de l'agenda. Mais il en manque les trois quarts. Tu ne sais plus ce que tu as pensé. C'est une panique indescriptible, une souffrance. C'est comme le jour qui chasse l'autre, cette espèce de fuite dans le néant de jours que nous avons pleinement vécus et qui sont de l'ordre de l'éphémère, comme s'il fallait impérativement fixer l'éphémère, même si c'est par la plus grande des banalités : « Aujourd'hui, je me suis levée tard, il ne fait pas beau, je suis allée manger à tel endroit, j'ai vu un tel ». Même si ce n'est que cela, tu as besoin que ce « cela » existe, donc soit écrit pour t'assurer que tu n'as pas perdu cette journée. Il suffit pour que cette journée soit écrite. Mais comment !

« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments »

### Du banal au sérieux

C'est ainsi que s'esquisse le processus créateur de l'écrivaine : en partant de constats anodins, elle retourne obsessionnellement à ses thèmes de préférence, parmi lesquels se trouve notamment la question d'identité retravaillée volontiers par Robin dans plusieurs textes consacrés à ses mésaventures liées à la perte de la carte d'identité (comme dans le texte « Boîtes de vie, fragments » / « Papiers perdus »). De plus, l'écrivaine revient souvent à la volonté de saisir les moments de la vie insaisissables par définition qu'elle tente désespérément de clore dans les agendas dont elle a obsession :

<sup>6</sup> Il est difficile d'indiquer distinctement dans le temps l'apparition des blogs. L'une des dates possibles est 1999, soit l'année de l'apparition du mot « blog », à l'initiative de *Peter Merholz*, un concepteur de site web et déjà blogueur à l'époque. Cf. <http://www.ecrirepourleweb.com/histoire-du-blog/#Gwpu2lYhARrWm78A.99>.

Ses agendas étaient sacrés, elle en avait toujours un avec elle, sorte d'excroissance de son corps, il ne la quittait jamais, jour et nuit. [...] Elle avait ainsi ses agendas depuis au moins 1972, tous en rang d'oignon, et si, à un moment donné, prise de panique, elle se demandait ce qu'elle avait bien pu faire le 23 janvier 1975, « sa vie », tout était dans l'agenda, ou dans les cartes postales anciennes qu'elle achetait par paquets ou qu'elle envoyait avec un soin maniaque.

« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments » / « Le journal intime »

Les thèmes précédents se conjuguent avec le désir de se décrire non pas une fois pour toutes, mais à travers un modèle potentiel infini comparable à une balade dans la ville :

#### FOURRE-TOUT

Je rêve d'un journal qui me ressemblerait. Un fourre-tout mais dans lequel on se repèrerait (sic !) malgré tout, qui consignerait à la fois les rêves, les rêvaseries, les fantasmes, les projets, les réflexions, les citations, les remarques de lecture. Le tout comme un collage sans ordre mais on ne s'y perdrait pas pour autant ; pas tout à fait. On se baladerait dans sa vie comme dans la ville, à l'afût. [...] On prendrait des lignes de métro avec de multiples correspondances qui ne correspondraient (sic !) à rien. Ni archéologie, ni hiéroglyphes, la vie comme une déambulation urbaine.

« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments »

Identités, une auto-définition impossible autre que fragmentaire, liens entre la vie et la création reviennent sans cesse dans l'espace virtuel du projet « Rivka A. ». Ils imprègnent aussi des textes à contraintes dans lesquels le jeu littéraire n'empêche pas de réflexion plus approfondie. Ainsi, dans un des textes du cycle consacré au trajet de l'autobus 91, l'auteure revient au passé traumatisant de sa famille :

#### OBSERVATOIRE. PORT-ROYAL

Hôpital Baudeloque. Bud luck. C'est là que je suis née. L'autobus s'arrête net au lieu même de ma naissance. Aucune réaction, J'ai tout essayé : me pincer, me concentrer, imaginer, descendre du bus, entrer dans la cour de l'hôpital, demander où était exactement la maternité en 1939, quel pavillon (personne ne sait), m'y arrêter après une séance d'analyse dans l'espoir d'un déclic. Rien. Je prends des photos, je remonte dans l'autobus suivant. Pas la moindre émotion. Le lieu de ma naissance m'indiffère. Née à Paris, 14<sup>e</sup> arrondissement. Il est vrai que si j'étais née, comme mes parents et mon frère à Kaluszyn, Pologne, j'en ferais sans doute une maladie.

« Autobus 91 »

L'auteure se souvient dans le fragment cité ci-dessus de ses origines polono-juives et d'un petit shtetl polonais, Kaluszyn, où avant la guerre habitait

ses parents et dont presque toute la population juive a perdu la vie dans l'Holocauste. Elle retravaille la même thématique notamment dans une de ses bio-fictions, à savoir *Le dibbouk inconnu* du recueil de bio-fictions *L'immense fatigue des pierres*.

## De l'expérimentation vers les biographèmes

La spécificité du projet robinien qui réside dans le concept combinatoire, déjà évoqué, n'exclut pas son caractère propre également au blog. À en croire De Bary, il arrive parfois que le blog devienne aussi le lieu d'expérimentations littéraires en acquérant par là un rôle de support d'expérimentation (DE BARY, 2006 : 100). On pourrait constater que c'est le lecteur, « non plus un consommateur, mais un producteur du texte » (BARTHES, 1976 : 10) qui choisit :

Les blogs peuvent être rapprochés de la poésie numérique en ce que rien n'oblige leur lecteur à lire l'intégralité de leurs entrées. De ce point de vue, la disposition en ordre chronologique inversé semble symptomatique : la lecture attendue est d'abord celle l'entrée la plus récente, la lecture des autres entrées étant seulement possible, les plus anciennes n'étant souvent accessibles qu'à travers des liens, présentés sous forme tabulaire. La liberté du lecteur porte sur le choix des unités qu'il lira.

DE BARY, 2006 : 95

Ainsi, le projet « Rivka A. » acquiert une double vocation combinatoire : c'est au lecteur de combiner à son gré des fragments qui lui conviennent, et il peut parfois arriver que les fragments qu'il combine soient déjà le fruit du jeu littéraire résidant dans la contrainte que l'auteure s'est imposée.

Toujours dans le contexte du blog, il convient de se poser la question de la véracité des histoires publiées sur le site, étant par le titre même une « expérimentation autobiographique » donc par définition vraie. Or, l'auteure elle-même ne facilite pas la tâche. D'une part, il lui arrive d'avouer dans le texte « Passeport » :

J'ai souvent dans ces textes inventé sur la base de menus événements des situations étranges, baroques dans lesquelles j'avais des problèmes avec mes papiers d'identité. On me volait mes sacs à main, mes portefeuilles avec tous mes papiers, en particulier, ma carte d'identité. Ma dernière histoire n'a rien de fictionnelle. Elle est vraie. Je veux dire qu'elle m'est arrivée dans la « vraie vie », in the « real Life ».

« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments »

D'autre part, beaucoup de fragments possèdent un aspect autobiographique incontestable, comme l'histoire du père de Robin, de ses racines polonaises, finalement de la visite de Régine Robin à Kałuszyn (« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments » / « La génération de mon père »). L'auteure résout cette contradiction qui apparaît à l'entrecroisement de la convention du journal intime à une forte vocation autobiographique et du jeu littéraire en se servant des « biographèmes » barthiens<sup>7</sup> :

Ce qu'on pourrait dire pour éviter, encore une fois, les confusions autour du terme « autobiographie », c'est que ce que j'aime inscrire dans mes textes, ce sont des biographèmes, au sens de Roland Barthes. [...]

Mes biographèmes sont récurrents : le drapeau rouge, le rapport à mon nom propre et à mes papiers d'identité, les bistrots.

« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments » / « Biographèmes »

Par ailleurs, cet emplacement dans un entre-deux, c'est-à-dire à la charnière de la fiction et de la réalité, du romanesque et de l'autobiographique, imprègne toute l'œuvre de Robin et correspond, à en croire Piotr Sadkowski, à la théorie et à la pratique de l'autofiction robinienne (SADKOWSKI, 2011 : 172).

### Fragments, bribes, éclats

Le caractère fragmentaire est inhérent à l'écriture robinienne. Rien d'étonnant alors qu'elle trouve tant d'inspiration dans l'espace virtuel qu'elle décrit ainsi en 2004 : « Dans le Web, on n'a affaire qu'à des fragments et ce sont les liens qui vont mettre de la cohérence entre les divers éléments » (ROBIN, 2004 : 46). Ce propos trouve son reflet dans tout le volet « Boîtes de vie, fragments » qui fait partie du projet « Rivka A. ». C'est là que le lecteur comprend que fragments, morceaux, bribes de mémoire enracinés dans l'existence quotidienne constituent en fait le fondement non seulement de la création littéraire de Robin, mais de sa vie même. Elle s'en rend compte quand elle perd, encore une fois, son sac contenant « le carnet vert mordoré » avec des idées, dessins, phrases, références bibliographiques. Ces inscriptions de prime abord sans importance sont à vrai dire une quintessence de vie :

Le voleur penserait avoir à faire à un carnet vide, disponible, alors qu'à toutes les pages de ce carnet quelque chose de ma vie s'était déposé même si rien n'était écrit : mon enfance à Belleville, mon adolescence au Quarier (sic !)

<sup>7</sup> Pour plus de détails concernant les biographèmes de Barthes voir GAILLARD (1991 : 4). Il convient de rappeler un autre terme cher à Robin, « autofiction », qui est, selon elle, « la forme postmoderne du récit de soi, en attendant le "Cybersoi" » (ROBIN, 1998 : 6).

latin, la guerre d'Algérie, Mai 68, mon départ pour Montréal, mes allées et venues, mes mariages, ma fille, mes voyages, mes pensées, mes livres, mon vieillissement, mon dialogue permanent avec les morts illustres, mon rapport tortueux avec mon père, ma psychanalyse, mon écriture, mes bistrots, tout. On m'avait tout pris. Le voleur pouvait tout recopier, tout photocopier. Il serait un plagiaire. Oui, c'est cela. Porter plainte ! Au secours, on m'a pris ma vie, ma biographie, mon auto-biographie (sic !). Une vie non écrite c'est encore plus facile à copier.

« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments » / « Le carnet magique »

C'est aussi de ces bribes quotidiennes que Robin prend l'inspiration dans son travail créateur :

[...] quand on me dit que je perds mon temps à traîner dans les bistrots, que ce soit à Montparnasse ou à Montréal, que cela ne se fait plus, que je me suis trompée d'époque, je me marre. C'est au contraire le lieu de mon inspiration.

« Rivka A. » / « Boîtes de vie, fragments » / « MONGOLEM. DÉDICACES »

Selon les propos de Richard, « [I]es déambulations de Régine Robin dans les rues et les villes du monde trouvent leur écho dans les déambulations du texte qui peut suivre une trace ou choisir de prendre un tournant ou l'autre, de longer une rue plutôt qu'une autre et d'entrer dans un bistrot ou continuer à suivre la ligne 91 du bus de Paris » (RICHARD, 2014 : s.p.). De cette manière, Robin crée des textes qui, grâce à leur forme électronique et publication sur le Web, sont plus fragmentaires que jamais, car dépourvus du support éditorial traditionnel. « En réalité, ces textes sont issus d'un désir d'exprimer sa vision du monde et de se situer dans un espace global et virtuel, car c'est à travers la quotidienneté dans toute sa banalité que le sujet postmoderne se déplace et définit sa subjectivité », ajoute RICHARD (2014 : s.p.).

## En guise de conclusion

« Rivka A. » s'avère être un projet original, à la fois une expérimentation littéraire, une sorte de blog ou de journal intime de l'écrivaine qui permet de suivre ses traces (vraies ou imaginaires, brouillées par elle-même ?), c'est aussi une sorte de miroir dans lequel se reflètent des trames et thèmes qui lui sont chers. Il importe que Régine Robin les décrive en s'inspirant des sujets apparemment anodins, banals, quotidiens et, puis, d'une manière étonnante, il s'avère que le quotidien et le banal sont des déclencheurs de mémoires, connotations et traumatismes.

Qui plus est, le projet robinien constitue un exemple des plus originaux d'une liaison réussie d'une forme littéraire fonctionnant sur Internet, donc par définition futile et de moindre importance, qui par ses principes se penche plutôt sur ce qui est quotidien et ordinaire, avec une réflexion approfondie sur l'identité et les manières de se décrire. Donnons à la fin la parole à l'écrivaine dont les propos explicitent le mieux son attitude :

« L'autobiographie ou le geste autobiographique ne pourrait se penser aujourd'hui que dans le fragmentaire, le disparate, l'hétérogène, confronté à la mort des grands récits, en particulier du récit de soi » (« Mail de soi, Boîtes de vie, fragments »).

## Bibliographie

- DE BARY Cécile, 2006 : « Les Blogs. Un effet littéraire ? ». *RiLUnE*, n° 5.
- BARTHES Roland, 1976 : *S/Z*. Paris, Seuil.
- GAILLARD Françoise, 1991 : « Barthes : le biographique sans la biographie ». *Revue des Sciences Humaines*, n° 224.
- KWATERKO Józef, 2003 : *Dialogi z Ameryką: o frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków, Universitas.
- MOUNEIMNÉ-WOJTAS Tina, 2008 : « La parole 'est-européenne' dans *La Québécoise* et dans *L'immense fatigue des pierres* de Régine Robin ». In : Jerzy LIS, Teresa TOMASZKIEWICZ, éd. : *Francophonie et interculturalité*. Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem.
- RICHARD Chantal, 2014 : « Visualiser la cartographie postmoderne cybernétique de Régine Robin à l'aide du logiciel Hyperbase ». *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 45(1). <http://www.umoncton.ca/umcm-ladt/node/393>. Date de consultation : le 11 avril 2017.
- ROBIN Régine, 1998 : « Point de vue : "L'autofiction" ». *CV Photo 44*. <http://www.id.erudit.org/iderudit/21184ac>. Date de consultation : le 2 septembre 2017.
- ROBIN Régine, 2004 : *Cybermigrances, traversées fugitives*. Québec, VLB Éditeur.
- ROBIN Régine, s.d. : *Page des papiers perdus*. <http://www.er.uqam.ca/nobel/r24136/>. Date de consultation : le 10 juillet 2017.
- SADKOWSKI Piotr, 2011 : *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK.

## Sources Internet

<http://www.ecrirepourleweb.com/histoire-du-blog/#Gwpu2lYhARrWm78A.99>. Date de consultation : le 15 août 2017.

## Note bio-bibliographique

**Joanna Warmuzińska-Rogóż** est docteure habilitée à diriger les recherches, maître de conférences à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie. L'auteure de deux monographies (*De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono – analyse sémio-pragmatique*, 2009; *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*, 2016 – Prix Pierre-Savard), co-rédactrice du troisième numéro de *TransCanadiana (Écrivains – professeurs*, 2010), co-auteure, avec Krzysztof Jarosz, de *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (2011) et auteure de nombreux articles sur la littérature québécoise et la traduction littéraire.



HÉLÈNE AMRIT  
Université de Limoges

## Des héros en quête du quotidien : *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis et *Document 1* de François Blais\*

Looking for Everyday Life: Catherine Mavrikakis' *Ça va aller*  
and François Blais' *Document 1*

ABSTRACT: Catherine Mavrikakis' *Ça va aller* and François Blais' *Document 1*, though these novels describe ordinary life with the days passing, are not quiet streams where the reader peacefully makes its way. Paradoxically, they condemn what they are – humdrum narrations – exposing conventionalism, conformism and commonplace foolishness. Strengthened by their painful consciousness, their characters withstand. Yet, every stratagem leads to failure. Everyday life's quest turns out being as fruitless as Graal's Quest.

KEY WORDS: novel, everyday, humdrum life, ordinary, commonplace, Antigone, hero, Québec

*Une vie vraiment ordinaire est un gage de liberté.*  
BÉGOUT, 2010 : 150

Ce n'est qu'à partir du XX<sup>e</sup> siècle, que le quotidien est véritablement traité par la philosophie<sup>1</sup>. Objet de fascination en sciences humaines depuis ces cinquante dernières années, il nous échappe faute de sujet<sup>2</sup> (BLANCHOT, 1969 :

---

\* Je tiens à remercier tout particulièrement Aurore Amrit pour ses précieux conseils et son aide rédactionnelle.

<sup>1</sup> Ce travail s'appuie en très grande partie sur l'ouvrage de Bruce BÉGOUT (2010) qui reprend les pensées qui ont été émises sur le quotidien tout en apportant son propre éclairage dans un dialogue fort intéressant. Sont ainsi conviés notamment Bachelard, Blanchot, Freud, Husserl, Heidegger, Lefebvre, Merleau-Ponty ou encore Pérec et Patocka pour ne citer qu'eux.

<sup>2</sup> Lettre de Maurice Blanchot à Georges Sebbag du 25 mars 1971, à propos du *Masochisme quotidien* (BLANCHOT, 1971).

364). Dénaturé et figé, la répétition et l'ennui qui en découlent sont considérés à tort comme étant sa définition, lui conférant dès lors un caractère *banal*. En effet, restreindre le quotidien aux plus petits riens de la vie, gages de bonheur, serait un leurre. Comme le signalait BLANCHOT dans « La Parole quotidienne » (1969 : 369) et cité par BÉGOUT (2010 : 28), limiter le quotidien au « divertissement d'une contemplation superficielle, insouciant et satisfaite » est une erreur : ce serait le déformer en *routine*. S'il est malaisé de le définir au premier abord, c'est que le quotidien vit sur un mensonge en nous laissant croire qu'il n'est que ce qu'il paraît – un monde *ordinaire* et *insignifiant*. Or, au delà de cette apparence, il est la perte des incertitudes originelles. « Autrement dit, le mensonge quotidien consiste à donner pour naturelle et allant de soi une construction répressive de la réalité » (2010 : 49). Seul l'art romanesque parvient à questionner de manière récurrente cette répression insidieuse et pacifique de la réalité. Aussi, le quotidien s'impose-t-il comme incontournable pour le roman, et ceci d'autant plus qu'il est, selon Bégout, « l'expression la plus simple du caractère problématique de l'existence humaine » (2010 : 28). L'aspect récent de cette notion, ainsi que l'absence, toujours selon Bégout, d'ontologie d'une philosophie du quotidien déterminant son essence fondamentale et ses structures élémentaires font de sa mise en écriture une tâche ardue quoique particulièrement innovante : le roman se fait prémices d'une philosophie à naître – celle du quotidien –, inscrivant d'emblée le romancier dans un double processus créatif : celui d'un roman, mais aussi celui d'une difficulté de saisir cette notion qui rend si complexe son écriture. Le quotidien serait évanescent, mensonger voire mystificateur, dès lors vouloir l'écrire apparaît comme une cause perdue. Puisqu'il est impossible de vivre hors du quotidien, toute tentative de le circonscrire est vouée à l'échec. Par ailleurs, d'après Georges Perec, penser le quotidien, c'est saisir « l'infra-ordinaire », autrement dit les bruits de fond (cf. PEREC, 1989).

Or, des romans comme ceux de Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*<sup>3</sup> et de François Blais, *Document 1*<sup>4</sup> relèvent cette gageure et livrent certains de ces bruits. Dans ces deux romans, les protagonistes veulent résister à l'altération de leur individualité par un quotidien fallacieux. Toutefois, les moyens d'y parvenir diffèrent. Ainsi, nous verrons dans un premier temps que Sappho-Didon Apostasias, protagoniste et narratrice de *Ça va aller*, s'insurge contre ce qui la phagocyte. La prévisibilité de chaque instant qui rend le quotidien banal semble figer le temps et tuer ainsi toute perspective d'entrer dans l'Histoire. Or, Sappho-Didon crie son appartenance à une filiation littéraire aussi bien québécoise qu'universelle. Dans un second temps, nous observerons que Tess et Jude, les protagonistes et narrateurs de *Document 1*, tentent de se préserver de ces phé-

<sup>3</sup> Dorénavant nous emploierons dans les citations le sigle *CVA*.

<sup>4</sup> Dorénavant nous emploierons dans les citations le sigle *DI*.

nomènes controuvés en évitant le plus possible toute confrontation avec ce type de quotidien. En conséquence, nous découvrirons que le quotidien possède, non pas des anti-héros, mais des héros travestis ou dissimulés qui osent l'affronter, lui résister afin de révéler sa réelle complexité.

Ces œuvres romanesques sont autonomes, au sens où elles intègrent dans leur constitution un métadiscours, si bien que la microlecture (Barthes) est l'outil tout indiqué pour les étudier. C'est le texte, perçu comme une œuvre dont la matière première serait le « magma » social qui nous oriente et indique les outils appropriés. Cette étude appartient de fait au domaine de la sociocritique (DUCHET, 1971 ; LYON-CAEN, 2011).

### La métamorphose imposée

Rappelons brièvement la diégèse de *Ça va aller*. Sappho-Didon Apostasias, narratrice de *Ça va aller*, raconte ses combats afin de ne plus être confondue avec Antigone Totenwald, un personnage du célèbre écrivain, Robert Laflamme. En effet, que ce soit son amie Éva, son amant Umberto, l'universitaire spécialiste de Laflamme, ou encore Robert Laflamme lui-même, tous sont unanimes : Sappho-Didon est Antigone Totenwald incarnée. Afin de résister à ce destin, à savoir devenir Antigone, Sappho-Didon conçoit des plans qui échouent tous. Ainsi, elle cherche en vain à obtenir le désaveu de l'auteur ou celui du spécialiste de Laflamme. Contrainte d'admettre cette ressemblance, elle pense alors écrire cette histoire avec le bel universitaire en guise de héros. Toutefois, elle y renonce, ce dernier n'ayant pas la stature pour une tragédie. Dès lors, elle doit se résoudre à n'être qu'un écrivain ordinaire, la narratrice et l'héroïne d'un roman qui sera du sous-Laflamme. Elle s'envole pour Paris et se retrouve au vernissage du dernier roman de Laflamme intitulé *Ça va aller*, lequel relate la vie d'Antigone Totenwald devenue adulte. Constatant avec effroi, qu'il lui a volé, non pas le titre, mais sa propre vie, elle finit par accepter d'intégrer le récit écrit par un autre et de vivre avec Laflamme. Néanmoins, elle ne se résigne pas. Certes, elle est l'Antigone Totenwald écrite par Laflamme et de fait elle est contrainte en tant que narratrice d'utiliser ses mots. Toutefois, elle est résolue à détourner leur emploi, notamment en modifiant la fin. Elle ne veut pas mourir écrasée. Enceinte, elle le quitte pour que son enfant soit libre de toute filiation et qu'il devienne le plus grand écrivain québécois. Elle projette de se suicider, espérant emporter dans sa mort toutes les douleurs du Québec. Là encore, c'est un échec. Des badauds, ayant vu sa voiture plonger dans le fleuve, la repêchent. Le récit se termine sur ses propres paroles : « Ça va aller ».

Au sein du roman *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, figurent deux romans fictifs, eux aussi intitulés *Ça va aller* : l'un est de Robert Laflamme, l'autre qui est en cours de rédaction est de Sappho-Didon. À travers ces mises en abyme s'inscrit une critique véhémement du *roman de l'ordinaire*, portée notamment par la narratrice. En effet, cette dernière tient en horreur aussi bien les romans de Laflamme que son propre roman. Autrement dit, *Ça va aller* est un roman narrant une vie ordinaire tout en vilipendant le genre. Sappho-Didon le déteste : « C'est du Laflamme, ces phrases à la guimauve dans lesquelles on se retrouve toujours passifs face aux événements, où l'on accepte le monde tel qu'il est ! » (CVA : 83). En reprochant à Laflamme de raconter son quotidien de femme quelconque, elle le tient pour responsable de cette vie, et non le révélateur de cet ordinaire insupportable : « Figurez-vous que depuis ce matin, à cause de vous, je vis une histoire minable, comme une que vous écrivez. Vous voyez une histoire sans intérêt, mais qui me bouffe, me torture » (CVA : 17). Elle estime mériter mieux que d'exister dans un roman qui relate des vies périssables, ne parvenant pas à faire le deuil d'une certaine littérature, celle de la tragédie : « Je n'ose plus ouvrir ma gueule de peur de passer pour un personnage de roman » (CVA : 10), ou encore : « Je ne suis pas un personnage de roman : je suis un mythe, je suis des légendes, je suis à moi seule le génie de la poésie grecque et un opéra anglais, je suis l'éternité et pas cette petite salope d'Antigone Totenwald [...] » (CVA : 14). Toutefois, Sappho-Didon est non seulement l'Antigone du célèbre auteur québécois, mais aussi une Antigone en lien avec Antigone de la tragédie grecque. Sauf que le pouvoir qu'elle affronte diffère. Sappho-Didon combat ce qui *la bouffe et la torture*, à savoir la banalité d'une vie constituée d'événements si prévisibles qu'ils n'en sont plus. D'où, par exemple, cette injonction à l'adresse de l'universitaire alors qu'elle veut en faire son héros :

[...] ne reste pas, je t'en supplie, dans ta mauvaise pièce de Feydeau, dans ton film à petit budget sur l'adultère, dans ton documentaire sur les mœurs des profs d'université. Deviens d'Artagnan, Raskolnikov, les frères Karamazov ou encore le Nez de Gogol. Deviens Divine de Genet. S'il le faut, fais-toi homosexuel ou travesti, mais ne reste pas là dans ton histoire à quatre sous, qui fait honte à la littérature.

CVA : 39

Notre Antigone du XX<sup>e</sup> siècle ne peut pas accéder à la tragédie, les lois qu'elle défie ne sont pas celles des dieux mais celles de la vie ordinaire, la vouant au roman et à l'éphémère.

Selon elle, la banalité ne donnerait lieu qu'à de la littérature médiocre, une littérature du quotidien totalement contaminé par l'ordinaire. Cet acharnement contre l'ordinaire se justifie par la manière dont elle le conçoit : insipide, ancré

dans l'instant, sans futur ni passé : « Me voici dans le no man's land de l'histoire, dans la paralysie du temps » (*CVA* : 98). Elle dénonce l'obscurantisme qui en découle<sup>5</sup> :

Ici, on ne sait rien, on ne comprend rien, et on se bricole nos vies comme cela, à coups de bêtises et d'à-peu-près. [...] On comprend rien ici et on n'a pas envie de savoir. On mérite l'ignorance. Ce n'est qu'à cette condition qu'on continue chaque matin.

*CVA* : 125

Ainsi, *Ça va aller*, au lieu de raconter le quotidien directement, narre son écriture. Cette dernière, tout en révélant la contamination du quotidien par l'ordinaire, s'accompagne d'une insurrection : celle de Sappho-Didon refusant de devenir une Antigone *banalisée*. Grâce au jeu des mises en abyme, le roman se place sous le signe de la discussion et de la critique, voire de l'autocritique. Paradoxalement, si la narratrice perçoit dans ce quotidien dénaturé la mort d'une certaine littérature et son engouffrement dans la médiocrité, la forme de ce roman de par son caractère original suggère *a contrario* un renouvellement du genre, une mutation des codes pour que ses héros soient éternels.

## L'inertie comme arme de résistance

Avec Tess et Jude, les personnages principaux de *Document 1*, le silence et l'inertie remplacent les cris et les plans chimériques de Sappho-Didon dans *CVA*. Cette stratégie leur permet de conserver leur individualité. *Document 1* narre la vie de Tess et Jude. Passifs et taciturnes, Tess et Jude sont à l'opposé de Sappho-Didon. Habitant une petite ville nommée Grand-Mère, Tess travaille à temps partiel dans un Subway, tandis que Jude vit des aides sociales. L'internet est au cœur de leur quotidien. À force de « voyager virtuellement », à l'aide de Google maps, ils prennent la décision, contre toute attente, de partir en excursion :

<sup>5</sup> « La paralysie du temps » a été étudiée par Amélie Paquet dans son article intitulé : « Littérature d'après l'Histoire et temps d'arrêt dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis » (PAQUET, 2009). Toutefois, l'idée que cet arrêt du temps soit un temps posthistorique plutôt qu'une période d'obscurantisme me laisse dubitative. En effet, le quotidien n'est peut-être pas en lien direct avec l'Histoire, mais il n'en demeure pas moins sa substance ou ce qui la précède, puisque c'est ce quotidien qui nous définit dans le temps et l'espace. De fait, il inscrit l'humain dans son Histoire. Par ailleurs, le quotidien n'est pas figé en soi, mais perçu comme tel. Aussi, comme le dit la narratrice, c'est par l'absence de savoir, par l'ignorance de son inscription dans l'Histoire que ce quotidien, qui semble immuable, se révèle être de l'obscurantisme.

[...] si le lecteur nous connaissait un peu mieux, il saurait que, de notre point de vue une décision est grave par définition, que c'est quelque chose qu'on évite comme la peste. [...] Il faut savoir aussi qu'on est du genre à se faire une montagne d'un rien. On l'avoue sans détour. En fait, la plupart du temps on n'a même pas besoin du rien pour faire la montagne. On n'a jamais accompli quoi que ce soit, on n'est jamais allés nulle part, et la plus légère dérogation à nos petites habitudes nous amène au bord du désespoir. Ce que toi, lecteur, tu as coutume d'appeler « contretemps fâcheux », « petit pépin », « légère contrariété » ou « changement de dernière minute », nous autres on appelle ça l'apocalypse.

*DI* : 25

L'aventure sera donc de se rendre à Bird-in-Hand à moins de mille kilomètres de Grand-Mère. Pour financer leur voyage, ils décident d'en faire le récit. Sébastien Daoust, un romancier raté et amoureux de Tess, leur sert de prête-nom pour obtenir une bourse du Conseil des Arts du Canada. Avec cet argent, ils achètent une Chevrolet Monté Carlo et s'adonnent à de petits voyages, d'abord uniquement dans Grand-Mère, puis, jusqu'à Sainte-Geneviève-de-Batiscan, qui se situe à une trentaine de kilomètres. Ce qui s'avère pour eux un exploit. Les préparatifs se déroulent bien : ils ont la bourse du Conseil des Arts, une destination, une auto, un appareil photo et de quoi subsister durant leur périple. Cependant, c'est sans compter qu'ils se nomment Tess et Jude comme les personnages infortunés de Thomas HARDY (1891, 1896)<sup>6</sup>. Par conséquent l'échec est assuré, ils n'iront pas à Bird-in-Hand.

Tess et Jude s'inscrivent dans une routine dont le moindre petit changement les panique : « notre vie est aussi répétitive que les motifs d'un papier peint » (*DI* : 104). Aussi, seraient-ils ce que Sappho-Didon dans *Ça va aller* déteste le plus, à savoir des gens soumis et passifs ? En effet, à l'inverse de Sappho-Didon, ils préfèrent l'immobilisme à l'action. Ils cherchent à avoir le moins de présence possible : « Tout ce qu'on est, on l'est juste un petit peu » (*DI* : 9), ou encore « Je ne fais pas assez de choses pour avoir l'occasion d'en regretter » (*DI* : 117). Si bien que sans le projet de se rendre à Bird-in-Hand, le récit de leur quotidien se résumerait à peu : canapé, bières et internet. Pourtant, comme Sappho-Didon, toute implication dans la société leur est insupportable : « Je me connais assez pour savoir qu'avec mes vingt-cinq heures je suis à l'extrême limite de ce que je peux supporter » (*DI* : 40). En réalité, si Tess et Jude ont opté pour l'inaction, quitte à les mettre en marge de la société, ils ne sont pas résignés pour autant. Ils sont dans l'esquive : « On a toujours géré les problèmes comme ça : on les ignore en espérant qu'ils finissent par se régler d'eux-mêmes. Ça fonctionne dans environ deux ou trois pour cent des cas, je dirai » (*DI* : 173). Une technique

<sup>6</sup> Par ailleurs, les deux épigraphes en tête de *DI* extraites de ces romans affichent explicitement cette filiation.

qui montre vite ses limites. Dès qu'ils ont un projet (Sappho-Didon dirait « un plan »), c'est-à-dire dès qu'ils entrent en action, c'est l'échec assuré. Le projet de se rendre à Bird-in-Hand en témoigne. En sortant de leur inertie, ils ont été confrontés à des forces aléatoires comme celles du consumérisme, qui les ont détournés de leur projet initial. Dans *Document 1*, ce qui met en échec porte sur la tendance que les personnages ont achetée, non pas en vue de leur voyage, mais pour avoir une certaine allure comme rouler dans une auto de frimeur :

J. – [...] Avoue qu'on a une machine du tonnerre !

T. – Mais c'est tellement pas notre genre. Est-ce que tu nous aimes un peu moins ?

J. – Étrangement, je pense que je nous aime un peu plus.

T. – Moi aussi, mais je suis pas certain d'avoir raison.

*DI* : 133

Ou encore investir dans des chaussures Santoni et aller festoyer au Guéridon. Si la Tess de Thomas Hardy est prisonnière de la morale de son époque, la Tess de François Blais est prisonnière d'une société qui fait qu'on s'aime plus dans le luxe. Dès lors, tout projet est dérouté et être actif implique de se corrompre. On comprend pourquoi Tess et Jude, à l'opposé de Sappho-Didon, optent pour l'inertie, les rendant le moins productifs possibles. La moindre dérogation à leur façon de vivre les entraîne dans le tourbillon des forces de la société dans laquelle ils vivent, leur résistance étant quasiment nulle. D'où la phrase finale : « elle [la sœur de Tess] sait qu'on ne fera jamais rien » (*DI* : 179). Par conséquent, Tess et Jude sont bien ce qui met Sappho-Didon dans des colères noires, à savoir des gens mous et influençables. Toutefois, en refusant toute action, ils semblent vouloir se protéger. Mais de quoi veulent-ils ainsi se protéger ?

En cherchant à vivre ainsi en marge, Tess et Jude deviennent des observateurs critiques de nos sociétés occidentales. Vivant de peu, ils passent leur temps à « mémérer » sur l'internet, glanant des informations inutiles qui tout en cannibalisant le roman donnent une lecture du monde. Tess dresse avec humour des inventaires documentés. Par exemple, les noms de ville ridicules : « On dit non à quoi quand on a dit oui à Coupon, Elephant, Unicorn, Comfort, Finger, Frog Jump, Defeated, Double Trouble, Good Intent, Loveladies, Perfection, Purchase, Burnt Chimmey Corner, Duck, Elf [...] ? » (*DI* : 22), ou encore des informations inimaginables extraites de Wikipedia comme : « “le problème de la sexualité entre les hommes et les sirènes dans la littérature” », « “Le syndrome de Cotard” (dont sont atteints les gens qui s'imaginent ne point exister) », ou encore « “l'axinomancie” (ou comment lire l'avenir dans les haches) » (*DI* : 143). Tess révèle aussi le caractère inique et répressif du site *Family Watch Dog* qui cartographie les délinquants sexuels, etc. Toutes ces informations inutiles qui envahissent et accaparent le récit, condamnent par le biais de l'ironie la bêtise généralisée. Or, cette bêtise récurrente banalise le quotidien. Sont ainsi révélées :

- la banalité des lieux : « Il en va des petites villes américaines comme des épisodes de Virginie : tu en as vu une, tu les as toutes vues » (*DI* : 18) ;
- la banalité des voyages : « Les progrès dans les transports et les communications ont rendu le voyage banal » (*DI* : 64) ;
- la banalité des automobiles : « On y a jeté un œil, mais de notre point de vue ça ressemblait à n'importe quel char qu'on voit dans la rue ou dans les parkings » (*DI* : 130).

Il en ressort une banalité incommensurable issue d'une société enkystée dans la bêtise. Dès lors, c'est de ce monde que Tess et Jude tentent de se protéger vaille que vaille. Ils luttent contre la bêtise.

Par conséquent, l'univers dans lequel vivent Tess et Jude est à l'image de celui de Sappho-Didon, à savoir un univers perclus par la banalité et la bêtise, un univers dupliqué et figé. Cependant, ce monde ordinaire ainsi dénoncé est-ce le quotidien ?

### Les héros du quotidien

Difficile à appréhender, le quotidien est dissimulé sous des couches poreuses de déterminations sociales ou de contraintes normatives. *Ça va aller* et *Document 1* révèlent les aspects déléteres, inexpugnables voire incoercibles de ces couches, tout en montrant que le quotidien n'est ni banal, ni insignifiant. Comme l'écrit Bégout, il vit sur un mensonge : nous laisser croire qu'il n'est que ce qu'il paraît (BÉGOUT, 2010 : 49). Dès lors, les personnages de *Ça va aller* et de *Document 1* sont des héros du quotidien. Le combat de Sappho-Didon rappelle celui d'Antigone de Sophocle<sup>7</sup>. Elle est une Antigone du XXI<sup>e</sup> siècle se rebellant, non plus contre les lois des dieux, mais contre celles tacites de l'ordinaire qui fait que tout à chacun s'y conforme. Cette nouvelle Antigone finit emprisonnée, non dans l'Hadès, mais dans l'ordinaire. Tess et Jude sont quant à eux les héros de l'esquive. Face à ce quotidien mystificateur, ils s'affichent en miroir. D'ailleurs, ils pratiquent eux aussi, à l'image du quotidien, le mensonge : « Mais quand on est hypocrite comme moi, les fermes intentions de dire la vérité prennent vite le bord. [...] Je sais, en général, ce que les gens ont envie d'entendre, c'est un genre de don » (*DI* : 58). De plus, Tess et Jude se montrent, toujours à l'image du quotidien, des êtres insignifiants. Paradoxalement, leur inertie devient une force de résistance par effet de miroir. Cependant, bien qu'étant ainsi préservés, ils se retrouvent, comme Sappho-Didon ou Antigone, enfermés. En effet, sortir de leur inertie les amène à perdre leur intégrité et à devenir des personnes autres. Aussi,

<sup>7</sup> Voir à ce sujet AMRIT (2009).

leur immobilisme demeure efficace tant qu'ils ne croisent aucune force extérieure, comme l'injonction très actuelle d'être heureux qui est d'après l'*incipit*, à l'origine de leur volonté de se rendre à Bird-in-Hand :

C'est épais, du monde malheureux, ça pense que ça existe pour vrai, changer le mal de place, ça imagine toujours que le bonheur est ailleurs, ça veut prendre des nouveaux départs, remettre le compteur à zéro, partir pour mieux se retrouver et toutes ces niaiseries-là.

DI : 9

Mais ces forces extérieures sont variables et d'autres injonctions plus terribles ont existé dans notre Histoire. Que l'art romanesque s'intéresse aux héros du quotidien apparaît dès lors crucial.

En conclusion, si dans *Ça va aller*, Sappho-Didon préconise l'affrontement, certes illusoire mais nécessaire et le lègue à sa fille :

Il y aura mille façons pour toi de te battre. Tu t'en prendras plein la gueule. Mais tu continueras à avoir raison, quoi qu'il arrive. Raison de ne pas dire comme tout le monde, de ne pas dire ce que les autres disent. Tu pourras te taire aussi, ne plus rien dire jamais [...]. Il y aura ton silence de combat.

CVA : 151

– Tess et Jude optent pour l'art de l'esquive, un art difficile à tenir. Qu'il s'agisse de l'affrontement ou de l'esquive, ces attitudes appartiennent au domaine de la résistance et font de ces protagonistes des rebelles. Aussi en désirant préserver leur individualité, ces personnages s'inscrivent en héros de la vie de tous les jours. « Aux valeurs du jour, il[s] objecte[nt] les valeurs de tous les jours » (BÉGOUT, 2010 : 151). Par conséquent, contrairement à ce qu'a écrit Houellebecq : « La tragédie de la banalité, produite par des circonstances ordinaires, rendue ainsi encore plus inéluctable, reste à écrire » (HOUELLEBECQ, 2017 : 70), il semblerait que cette tragédie s'écrive au sein de la littérature romanesque québécoise.

## Bibliographie

- AMRIT Hélène, 2009 : « Une Antigone prisonnière du roman : *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis ». In : Rose DUROUX, Stéphanie URDICIAN, eds : *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Mythographies et sociétés », 193–205.
- BÉGOUT Bruce, 2010 : *La Découverte du quotidien*. Paris, Allia.
- BLAIS François, 2012 : *Document 1*. Québec, L'instant même.

- BLANCHOT Maurice, 1969 : « La Parole quotidienne ». In : IDEM : *L'Entretien infini*. Paris, Éditions Gallimard.
- BLANCHOT Maurice, 1971 : Lettre à Georges Sebbag du 25 mars 1971, à propos du *Masochisme quotidien*. <http://www.philosophieetsurrealisme.fr/lettre-de-maurice-blanchot/>. Date de consultation : le 11 juillet 2017.
- DUCHET Claude, 1971 : « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit ». *Littérature*, n° 1, février.
- HARDY Thomas 1974 [1<sup>ère</sup> éd. 1891] : *Tess d'Urberville* [*Tess of the d'Urberville*]. Paris, Librairie générale française, coll. « Livre poche ».
- HARDY Thomas, 1997 [1<sup>ère</sup> éd. 1896] : *Jude l'Obscur* [*Jude the Obscure*]. Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche ».
- HOUELLEBECQ Michel, 2017 : *En présence de Schopenhauer*. Paris, L'Herne.
- LYON-CAEN Boris, 2011 : « Claude Duchet, un activisme critique ». *Acta fabula*, vol. 12, n° 9, Essais critiques, Novembre–Décembre. <http://www.fabula.org/acta/document6640.php>. Date de consultation : le 26 janvier 2018.
- MAVRİKAKIS Catherine, 2002 : *Ça va aller*. Montréal, Leméac.
- PAQUET Amélie, 2009 : « Littérature d'après l'Histoire et temps d'arrêt dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis ». *Figura*, n° 21.
- PEREC Georges, 1989 : *L'Infra-ordinaire*. Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX<sup>e</sup> siècle ».

## Note bio-bibliographique

**Hélène Amrit** est maître de conférences à l'Université de Limoges. Ses centres d'intérêts portent sur les littératures francophones, plus particulièrement la littérature québécoise dans une perspective sociocritique. Elle a fondé l'Association des Jeunes Chercheurs Européens en Études Québécoises (AJCEEQ) qui fédère les québécois par le biais de colloques triennaux. Dans ce cadre, elle a co-organisé huit colloques internationaux à Paris, Gênes, Montréal, Innsbruck, Venise, Berlin et Montpellier et co-dirigé cinq publications. Elle a publié un ouvrage sur le paratexte dans les romans québécois et travaille actuellement sur la littérature d'expression française face à la mondialisation.



EWELINA BEREK

Université de Silésie à Katowice

## Les petits riens quotidiens ou l'univers de François Blais

### The Simple Little Things or the François Blais' World

**ABSTRACT:** To write about everyday life becomes a characteristic of the contemporary literature. The Quebecer literature is not an exception. By looking at the literary output of the last few years, we are proposing to study François Blais' last novel, *Sam*, published in 2014. In the most of his texts, the novelist is pleased to write about the ordinary life and to introduce day-to-day reality in the text is a challenge, which impacts significantly our perception about the narrative.

**KEY WORDS:** François Blais, contemporary Quebecer novel, French-speaking novel in the 21st century

« Quand l'ordinaire devient beau, que le quotidien ravit et que le banal séduit, aucun doute n'est possible : l'auteur est doué » peut-on lire sur le site de la maison d'édition « L'instant même » dans la critique d'un des romans blaisiens<sup>1</sup>.

François Blais est un écrivain québécois dans la quarantaine, l'un des plus singuliers et prolifiques de sa génération. Le romancier est né en 1973 à Grand-Mère, un village de quinze mille habitants, une municipalité fusionnée à Shawinigan en 2002, située dans la région de la Mauricie, qui est devenu le décor préféré de la plupart de ses romans<sup>2</sup>. L'auteur compte à son actif douze textes en autant d'années – huit romans, deux recueils de nouvelles, un texte pour la

---

<sup>1</sup> La critique concerne le quatrième roman de l'auteur intitulé *Vie d'Anne-Sophie Bonenfant* sorti en 2009 mais elle pourrait aussi bien s'appliquer à d'autres textes de François Blais. Cf. <http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewBooks.aspx?id=2735>. Date de consultation : le 5 mars 2017.

<sup>2</sup> Les informations sur l'auteur et son village natal proviennent des sites : <http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewAuthor.aspx?id=312> et <http://grandquebec.com/mauricie/grand-mere/>. Date de consultation : le 10 mars 2017.

jeunesse et un récit. Finaliste et récipiendaire de quelques prix littéraires, le romancier a acquis une certaine renommée auprès du public et de la critique.

Comme chez d'autres auteurs des quinze dernières années, chez François Blais, on peut remarquer une rupture notable avec les générations précédentes car les jeunes auteurs « sentent chez eux un rapport au monde en prise sur l'époque, tout en étant universels » (DUCHATEL, 2009 : 19). Aux dires de la critique, ces auteurs appartiennent à la relève pleine de promesses. Le Grand-Mérois fait donc partie de la génération des écrivains post-Révolution tranquille, celle qui succède à la génération légendaire des baby-boomers, génération charnière qui a connu la mutation fondamentale de la société québécoise.

Afin de penser le quotidien et démontrer que celui-ci est un matériau privilégié des romanciers francophones contemporains, nous nous intéresserons à un roman de François Blais, à savoir *Sam*, le huitième roman de l'auteur, publié en 2014 chez « L'instant même ». *Sam* est le dernier roman du romancier où il semble retravailler la thématique qui lui est chère, à savoir le quotidien d'individus déterminés à ne rien faire de leur vie.

Dans le roman, un homme découvre une centaine de pages du journal de S\*\*\*, une femme qui donne juste son initiale, avec trois astérisques, native de Grand-Mère comme lui. À la lecture du document, le narrateur tombera amoureux de cette diariste chevronnée, qu'il baptisera Sam. Persuadé que l'auteure a abandonné le manuscrit dans une boîte aux Artisans de la Paix et, depuis, elle attend tranquillement qu'un éventuel lecteur la retrouve, il s'engagera dans une enquête et tentera par tous les moyens de la retracer. Séduit par une écriture vive, un ton incisif et un humour noir de Sam qu'il croit être « la femme de sa vie », il se mettra à chercher les amis et la famille de sa chère diariste. « Un *boy meet girl* littéraire, un béguin irrationnel et une trame récurrente dans l'œuvre du fier Grand-Mérois », résume le roman la journaliste Catherine GENEST (2014 : s.p.).

Le roman se compose du journal de cette jeune femme qui n'aspire à aucune vie sociale, ne fait rien de ses journées et n'a pas de passion ainsi que des interventions entre crochets du narrateur, qui commente, analyse et essaie de comprendre la personnalité de sa bien-aimée. Comme le met en évidence Richard Boisvert dans son article « *Sam* de François Blais : mine de rien », « [d]e ce trois fois rien, l'auteur réussit à vous tenir sous le charme pendant 191 pages » (BOISVERT, 2014 : s.p.).

La couverture du roman ressemble à un portrait-robot, diffusé par la police judiciaire durant une enquête, qui vise à faire le portrait le plus ressemblant possible du visage d'un criminel inconnu<sup>3</sup>. S\*\*\* devient ainsi une personne recherchée par son admirateur dont on suit les traces.

---

<sup>3</sup> Pour voir la couverture, consultez le site de la maison d'édition « L'instant même » : <http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewBooks.aspx?id=3048>.

Le narrateur, tel un observateur-espion, une des figures narratoriales que l'on peut rencontrer souvent dans les œuvres contemporaines sur le quotidien selon René AUDET (2007 : s.p.), épie son environnement et rapporte ce qu'il a appris. Le lecteur s'amuse donc à lire les faits et les gestes d'une certaine S\*\*\* à travers son petit quotidien assez banal à Saint-Sévère ainsi que le récit d'une enquête menée par le narrateur. D'indices en hypothèses, de coïncidences en raisonnements établis grâce à son journal, le narrateur nous informe des constatations de ses trouvailles relatives à l'identité réelle de la jeune femme ainsi qu'à l'endroit où elle demeure.

Comme l'affirme François Blais dans l'un de ses romans : « [u]n roman, de nos jours, devrait [...] être une chose dépourvue de personnages, d'intrigue, de descriptions, d'auteur et de support matériel » (BLAIS, 2007 : 9). Presque tous les textes blaisiens réalisent cet anti-programme. Ils présentent des personnages n'ayant pas d'autres aspirations que celles d'avoir « pas de vie ». Chez le romancier, il ne faut pas espérer à rencontrer une intrigue encombrée de coups de théâtre et de rebondissements imprévus, rien qu'une chronique détaillée de l'existence archi-plate de ses personnages. « Mes livres, c'est une cathédrale d'affaires pas importantes », avoue le romancier lui-même (LAPOINTE, 2012 : s.p.).

Pour donner un petit goût du genre de phrases que le lecteur rencontrera dans *Sam*, en voici un petit extrait :

Bon, je vais tout de même te raconter ça en vitesse puisque tu<sup>4</sup> y tiens, on n'en est pas à cinq minutes près. (Tiens, je vais y aller à la The Blah Story, tu connais The Blah Story ? Bin, informe-toi.) Le déménagement s'est parfaitement déroulé, j'ai bla bla bla et maman a dit bla bla bla et Jacques a dit je peux appeler bla bla bla et pincer mon trailer sur son pick-up, enfin Jacques ne dit pas pick-up ni trailer, c'est camion et remorque, j'ai dit non c'est beau et bla bla bla ça m'a coûté bla bla bla mais au moins j'ai pas eu à bla bla bla en arrivant la première affaire dont je m'avise c'est que le toit bla bla bla et le frère de Jacques qui parle de vice caché et bla bla bla tu peux revenir sur l'ancien propriétaire (« revenir sur » pour « intenter un procès à ») et j'ai dit bla bla bla et j'ai appelé un gars de Charette qui répare les toits et bla bla bla et là je suis installée à Saint-S\*\*\* dans ma belle maison blanche avec des bla bla bla et une grosse bla bla bla et une jolie clôture en bois juste où le chemin Saint-François de bla bla bla devient la route Lachance et C\*\*\* est devenu un vrai chien de campagne à japper comme un demeuré après toutes les machines qui passent, et tout près de chez moi il y a un champ de bla bla bla le seul au Québec, je pense, ou en tout cas un des seuls. Ça sent bon. Voilà, tu sais tout. Maintenant, dehors.

BLAIS, 2014 : 24

La diariste ressemble aux antihéroïnes propres à l'univers du romancier : asociale, cassée, négligée, amatrice de junk food et lectrice boulimique. Comme

<sup>4</sup> La femme tutoie son journal.

les autres héros blaisiens, elle a du mal à vivre au sein de la société qu'elle observe et commente avec une pincée de cynisme et d'ironie. Isolée du reste du monde, elle fuit dans l'imaginaire de livres ou dans Internet. Ses activités préférées sont : boire de la bière, prendre une marche avec son chien et s'asseoir sur son balcon pour regarder le temps passer. Tous les personnages de François Blais mènent une vie très monotone en essayant d'éviter tous les contacts humains car chaque contact avec autrui leur fait souffrir.

Comme le souligne l'écrivain dans l'un des entretiens, dans ses romans il est « en plein dans le quotidien » et il se plaît à présenter des activités totalement anti-littéraires comme faire des promenades, jouer à des jeux vidéo ou regarder des émissions de télé. Ses personnages tirent un savoir aussi impressionnant qu'inutile de leurs pérégrinations sur Internet. Par exemple dans *Sam* la diariste consacre quelques pages pour présenter les rues (et les noms qu'elles portent) traversées avec son chien C\*\*\* :

On a longé la Saint-Charles un bout et on a bifurqué vers Vanier (général Georges-Philias Vanier, gouverneur général du Canada de 1959 à 1967), où on a emprunté le boulevard Wilfrid-Hamel (maire de Québec de 1953 à 1965) en direction de l'Ancienne-Lorette. Quand tu débarques à Vanier, tu t'aperçois que tu es dans le secteur de la ville qui ne fait pas partie du patrimoine mondial de l'Unesco. C'est laid en ciboire. Ce n'est pas encore le Cap-de-la-Madeleine mais, par moments, ça s'en rapproche. À un moment donné, Wilfrid-Hamel cesse d'être bordé de trottoirs, alors on a reviré de bord et on a traversé de nouveau la Saint-Charles, par le pont Scott cette fois, et on s'est ramassés dans Saint-Sauveur, un autre coin qui ne paye pas de mine. En arrivant dans ce quartier par le pont Scott, on tombe dans un secteur assez belliqueux : deux généraux côte à côte, rue Général-Vanier et rue Général-McNaughton (commandant de la première division d'infanterie canadienne, puis ministre de la défense lors de la Seconde Guerre mondiale), suivis de deux des vainqueurs de 1945, rue Roosevelt et rue Churchill. Rien pour Staline-le-pas-fin, à la place une rue de Verdun et, perpendiculaire à tout ça, une rue de la Victoire d'aspect un brin loser. Si tu marches quelques minutes dans Saint-Vallier en direction de Saint-Sacrement, tu croises une rue de l'Armée, une rue de la Marine et une rue de l'Aviation.

On a pris Saint-Sacrement jusqu'à Charest et on a trouvé le courage de grimper en Haute-Ville par l'escalier Joffre (encore un guerrier, un maréchal de France). On est revenus par le chemin Sainte-Foy, qui se met à s'appeler rue Saint-Jean au coin de Salaberry (Charles-Michel d'Irumberry de Salaberry, qui s'est illustré à la bataille de Chateauguay, la fois que le Canada a gagné la guerre contre les États-Unis il y a exactement deux siècles de cela, et là il serait temps qu'on organise le match revanche, je sens qu'on peut les battre de nouveau), puis on est redescendus par la côte du Palais et on a regagné Limoilou par le boulevard Jean-Lesage. C\*\*\* connaît déjà le quartier : en arrivant près de chez maman, il détourne la tête et fait mine de passer tout droit, mais ça ne prend pas.

Chez François Blais, si l'intrigue est la plupart du temps réduite à zéro et le sujet presque inexistant, des anecdotes anodines ou de simples commentaires sur la réalité prennent le dessus et dirigent le récit vers ce qui passionne particulièrement le romancier, les livres qu'il a lus, les sites qu'il a visités et une multitude de choses superflues. Dans *Sam*, le lecteur aura affaire entre autres à la littérature canadienne-française du XIX<sup>e</sup> siècle, au journal de l'artiste Marie Bashkirtseff, une contemporaine de Maupassant, à la présentation de l'activité de la Commission de toponymie du Québec (BLAIS, 2014 : 54–55), à la liste des dix-sept appellations de la localité Yamachiche (2014 : 33–34), au résumé de la séance du conseil municipal (2014 : 137), à la liste des maisons avec un œil-de-bœuf (2014 : 58–60), aux résumés d'un polar islandais d'Arnaldur Indriðason (2014 : 100–101), de *The Fifth Witness* de Michael Connelly (2014 : 118, 133–134) et de quelques autres livres, à la liste de titres trouvés dans la boîte à livres (2014 : 12–14), à la description de la couverture d'une édition critique datant de 2007 du classique *Angéline Montbrun* en poussant son zèle jusqu'à noter son numéro ISBN (2014 : 62–64) et ainsi de suite.

Outre la banalité de l'existence, le romancier traite son texte comme un tremplin pour réfléchir de la place qu'occupe l'imaginaire dans la vraie vie. Dans la vision du monde que François Blais met en scène dans ses textes, l'écrit et le récit prennent souvent de l'avantage sur la vie elle-même. « [S]es personnages vivent avant tout parce qu'ils sont traversés de récits et qu'ils sont travaillés par leur rapport à l'écrit. Ils vivent en quelque sorte dans un métarécit qui semble justement dominer le *storytelling* parce qu'ils ramènent à eux plus d'histoires qu'ils n'ont de vie à vivre » remarque Mathieu ARSENAULT (2010 : 31).

L'auteur prend aussi plaisir à imaginer des filles idéales que ses protagonistes s'inventent ou des âmes sœurs qui ne parviennent jamais à se rencontrer. D'après François Blais, « [L]a plupart du temps, tout ce [qu'il] essaie de faire dans [s]es romans, à part [s]on comique, c'est de créer [s]a Fille Idéale » (LALONDE, 2014 : s.p.). Aux dires de Mathieu Arsenault, la jeune fille blaisienne, spirituelle et lettrée, ne se montre jamais qu'à travers l'écriture. « Soit narratrice, soit figure fantasmée par l'auteur, elle se désiste constamment, finit par fuir ou disparaître carrément dans un jeu de miroirs narratifs », souligne le journaliste (ARSENAULT, 2010 : 30). C'est aussi le cas de *Sam*, où le protagoniste s'éprend d'une femme qu'il n'a jamais rencontrée et dont il pense être son âme sœur, « une fille que l'on ne connaît que par quelques dizaines de milliers de mots » (BLAIS, 2014 : 9).

Presque tous les romans blaisiens fonctionnent selon le même schéma, et comme le suggère Mathieu Arsenault « résumer l'intrigue des romans de Blais laisse l'impression d'un ressassement des mêmes éléments » (ARSENAULT, 2010 : 30) : un récit-cadre sert de prétexte au narrateur à incorporer dans le texte de petites histoires, des réflexions sur les sujets les plus divers, entremêlés de lettres, de fables ou de « récits dans le récit » sans se préoccuper de l'ordre chronologique des événements présentés. Dans ce récit gigogne, le protagoniste-narrateur

s'écarte spontanément de la trame principale afin d'épiloguer sur un sujet qui lui tient à cœur sur le moment, et ces parenthèses prennent souvent des proportions démesurées. Ces petits textes n'apportent à peu près rien au récit principal.

Dans *Sam*, le quotidien observable au niveau thématique se reproduit également au niveau formel par le fait que S\*\*\* tient un journal que le narrateur retrouve. D'ailleurs la diariste s'adonne avec plaisir à la lecture d'un autre journal, celui de Marie Bashkirtseff, une diariste, peintre et sculptrice d'origine ukrainienne, née dans une famille noble et fortunée, morte de tuberculose à l'âge de 26 ans, dont le journal a été publié en 1888, et a fait florès à son époque, dont la publication fut considérée avec le journal des Goncourt comme la date charnière pour le genre diaristique, devenu ainsi un genre littéraire établi (AUGER, 2012 : 3). Le journal de Marie Bashkirtseff frappe par la préoccupation constante de l'auteure de laisser une trace : « Oui, il est évident que j'ai le désir, sinon l'espoir, de rester sur cette terre, par quelque moyen que ce soit. Si je ne meurs pas jeune, j'espère rester comme une grande artiste ; mais si je meurs jeune, je veux laisser publier mon journal qui ne peut pas être autre chose qu'intéressant » – lit la diariste blaisienne dans le fameux texte de Bashkirtseff (BLAIS, 2014 : 11).

Par contre, laisser une trace par la littérature intime n'est pas la préoccupation principale de S\*\*\*, elle n'a rien à dire, rien à transmettre, sinon sa vie sans intérêt et ses maintes lectures. D'ailleurs le même manque d'intérêt porté à une certaine notoriété par la littérature concerne également l'auteur. Comme le souligne Philippe Mottet quant au premier roman blaisien, dans son œuvre l'auteur n'a aucun message à transmettre, n'a pas voulu prendre position sur ce que la société québécoise postmoderne est ou peut être et ce qu'il essaie de faire, c'est : « Tout simplement, [de convier] son contemporain, aux prises avec les mêmes déceptions et les mêmes enthousiasmes, à communier dans et par la littérature » (MOTTET, 2009 : 254). Le roman blaisien s'empare du non-événement afin de saisir le quotidien dans sa banalité et sa complexité. Cela permet d'approcher la littérature de la vie et de représenter une nouvelle socialité québécoise, telle qu'elle est définie par Gilles Paquet dans son *Oublier la Révolution tranquille. Pour une nouvelle socialité* de 1999 (MOTTET, 2009 : 253).

Le choix de la forme ne semble donc non plus anodin. Le personnage ainsi que le romancier consacre un texte entier à retracer la vie d'un personnage quelconque ni intéressant ni exceptionnel. Auparavant l'intérêt de la littérature intime résidait dans le fait qu'une personne célèbre ou aspirant à le devenir désirait présenter sa vie exceptionnelle, représentative d'un milieu ou d'une époque.

Il nous semble légitime ici de citer les paroles de Dominique Viart et Bruno Vercier qui vont jusqu'à proposer que, en régime contemporain, le journal serait « devenu la colonne vertébrale de l'œuvre, tronc d'où partent ces branches qui sont des livres, ce qui la soutient et la détermine toute entière, véritable mise en texte de l'écrivain lui-même ». Dans ces conditions, disent-ils, « ce qui n'était [auparavant] qu'un document *sur* la vie et l'œuvre d'un auteur est désormais le

‘corps’ de l’œuvre, sa possible matrice, symptôme du *recentrement* du sujet dans les préoccupations contemporaines» (VIART, VERCIER, 2008 : 66, ce sont les auteurs qui soulignent). Même si François Blais n’a pas écrit de journal sur lui, il puise abondamment dans sa vie et explore à volonté le quotidien en se servant du genre «quotidien» par excellence. Ce choix serait donc caractéristique voire symptomatique du changement qui s’est opéré dans la littérature de nos jours.

Ceci dit, il nous semble pertinent de réfléchir à la littérature québécoise d’aujourd’hui. En 2003, dans son article au titre provocateur «Après la littérature. Variation délirante sur une idée de Pierre Nepveu», François Ricard pousse sa réflexion sur la littérature québécoise contemporaine plus loin que Pierre Nepveu à la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans *L’Écologie du réel* et parle d’une post-littérature, à savoir une littérature québécoise contemporaine qui s’écrirait en marge de la littérature. Il affirme :

[o]n a assisté, depuis [les années 1960], à diverses tentatives de «retour au bon sens» et à la normale, y compris de la part des anciens révoltés les plus révoltés : retour de la lisibilité, retour du réalisme, retour du lyrisme, retour de l’engagement, et quoi encore, autant de manières d’essayer d’oublier ce qui s’est passé, de le refouler, de faire comme si cela ne s’était pas passé. Or tous ces *revivals* ont beau être sympathiques, on ne revient pas de la mort. Ou plutôt, on en revient, mais comme un «revenant», justement, c’est-à-dire le spectre d’un être qui n’est plus.

RICARD, 2003 : 72

Aux dires du chercheur, la période du radicalisme des années 1970 a dépouillé la littérature du fondement de sa légitimité et de son autorité. Il ne faut donc plus parler de littérature mais plutôt de sa mort, et de ce qu’elle n’est plus.

Dans l’ouvrage *La littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*, consacré aux œuvres françaises des dernières décennies, Dominique Viart et Bruno Vercier évoquent une nouvelle ère littéraire qui commence, d’après les auteurs, dans les années quatre-vingt du XX<sup>e</sup> siècle, les années où surgit un nombre important d’écrivains jusqu’alors inconnus tels François Bon, Pierre Michon et Jean Echenoz qui ne s’adonnent plus aux jeux formels mais qui

s’intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies, ou aux «récits de vie» qui connaissent alors un véritable succès. Le goût du roman, le plaisir narratif s’imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement.

VIART, VERCIER, 2008 : 7–8

Les auteurs constatent aussi que la littérature est en train de changer car « ce n'est pas seulement une nouvelle génération qui s'avance, c'est bien une nouvelle esthétique qui commence à se dessiner [...]. Une page de l'histoire littéraire est vraiment en train de se tourner » (VIART, VERCIER, 2008 : 8).

Le quotidien, qui est un matériau simple, économique, facile d'accès, devient alors matière à récit ou plus précisément, la matière même du récit. Pour Isabelle Décarie, corédactrice du numéro de *temps zéro* de 2007 consacré au quotidien (Le numéro 1 s'intitule *Raconter le quotidien*), ce qui est raconté ne compte pratiquement plus et le quotidien ne s'avère être qu'un prétexte pour écrire encore, une sorte de contre-voie pour continuer à écrire malgré tout et composer avec ce que Dominique Viart appelle « les ruines du romanesque » (VIART, 2002 : 159 ; DÉCARIE, 2007 : s.p.). Selon la chercheuse le roman d'aujourd'hui n'aspire plus à transformer son genre, il n'aspire en fait à rien, sinon à simplement s'écrire. Elle cite les paroles de Milan Kundera selon lesquelles c'est justement ce dont le roman avait besoin. « Je le pense depuis longtemps : rien n'est plus important pour la littérature française d'aujourd'hui que de renouer le contact avec le concret perpétuellement escamoté » (KUNDERA, 1997 : 9–10). Le quotidien permet donc d'écrire le monde après l'effondrement des grands récits. En exploitant les récits focalisés sur l'ordinaire et le non-événement, donc sur ce qui pourrait sembler indigne de la littérature, il est possible de renouveler et d'apporter un souffle d'air frais dans la production romanesque contemporaine. Parce que ce qui compte finalement, c'est l'acte de raconter lui-même.

### En guise de conclusion

Pour conclure, il nous semble pertinent de citer l'une des opinions sur François Blais et sa place sur la carte littéraire du Québec d'aujourd'hui.

Tranquillement, un peu à l'écart du brouhaha du milieu littéraire, comme ses protagonistes, François Blais échafaude l'une des œuvres les plus cohérentes, intelligentes, amères et drôles de la littérature québécoise actuelle. Tranquillement, parce que la réception critique ne suit pas la qualité d'une écriture anthropologique, qui fait du mineur et du quotidien l'objet d'une remise en cause des conventions qui structurent les récits qui nous régissent. Est-ce en raison de son éloignement, de sa mise en scène périphérique, qui fait de Grand-Mère et de la Haute-Mauricie un centre virtuellement lié aux connexions mondiales, est-ce plutôt en raison de son plaidoyer pour une grande culture susceptible de changer les destins individuels, entravée pourtant par une culture populaire toujours vive mais menacée par les pratiques de masse, toujours est-il que ce silence relatif mérite d'être brisé.

En privilégiant le quotidien et le banal dans son œuvre romanesque, le romancier arrive en conséquence à rénover et à interroger les conventions courantes du récit, « le quotidien exposé ayant valeur de catalyseur d'une pensée du monde représenté » (AUDET, 2007 : s.p.). Voilà une bonne raison pour nous intéresser à ses textes d'où jaillit une force créatrice du quotidien.

## Bibliographie

- ARSENAULT Mathieu, 2010 : « François Blais. Entre Dostoïevski et Phantasy Star II ». *OVNI Magazine*, n° 4.
- AUDET René, 2007 : « Fuir le récit pour raconter le quotidien. Modulations narratives en prose contemporaine ». *temps zéro*, n° 1. <http://tempszero.contemporain.info/document84>. Date de consultation : le 13 février 2015.
- AUGER Manon, 2012 : « Un genre sans forme, sans histoire et sans littérature ? Lecture poétique du genre diaristique québécois ». Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal.
- BLAIS François, 2007 : *Nous autres ça compte pas*. Québec, L'instant même.
- BLAIS François, 2009 : *Vie d'Anne-Sophie Bonenfant*. Québec, L'instant même.
- BLAIS François, 2014 : *Sam*. Québec, L'instant même.
- BOISVERT Richard, 2014 : « Sam de François Blais : mine de rien ». *Le Soleil*, le 9 mars 2014. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/201403/08/01-4745896-sam-de-francois-blais-mine-de-rien.php>. Date de consultation : le 5 mars 2017.
- DÉCARIE Isabelle, 2007 : « Le quotidien à tout prix. Analyse du retour à l'ordinaire dans *Le drap* d'Yves Ravey et *Un an* de Jean Echenoz ». *temps zéro*, n° 1. <http://tempszero.contemporain.info/document69>. Date de consultation : le 13 février 2015.
- DUCHATTEL Annick, 2009 : « L'éditeur cherche sang neuf ». *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, n° 6.1.
- GENEST Catherine, 2014 : « François Blais : Document 9 ». *VoirMontréal*, le 14 février 2014. <http://voir.ca/livres/2014/02/14/francois-blais-document-9>. Date de consultation : le 20 août 2017.
- KUNDERA Milan, 1997 : « "La nudité comique des choses". Avant-propos ». In : Benoît DUTEURTRE : *Drôle de temps*. Paris, Éditions Gallimard.
- LALONDE Catherine, 2014 : « La nonchalance de François Blais ». *Le Devoir*, le 1<sup>er</sup> mars 2014. <https://www.ledevoir.com/lire/401308/la-nonchalance-de-francois-blais>. Date de consultation : le 20 août 2015.
- LAPOINTE Josée, 2012 : « François Blais : les petits riens ». *La Presse*, le 10 février 2012. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201202/10/01-4494675-francois-blais-les-petits-riens.php>. Date de consultation : le 8 octobre 2013.
- MOTTET Philippe, 2009 : « Communion et communication dans *Iphigénie en Haute-Ville* ». In : Krzysztof JAROSZ, Zuzanna SZATANIK, Joanna WARMUZIŃSKA-ROGÓZ, eds : *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608–2008) : Rétrospectives, parcours et défis / From the foundation of Québec City to Present-Day Canada (1608–2008) : Retrospections, Path of Change, Challenges*. Katowice, Agencja Artystyczna PARA.
- NAREAU Michel, 2014 : « Univers marginal ». « Fiction ». *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 135.
- RICARD François, 2003 : « Après la littérature. Variation délirante sur une idée de Pierre Nepveu ». *L'Inconvénient*, n° 5.

---

VIART Dominique, 2002 : *Le roman contemporain français*. Paris, Ministère des Affaires.  
VIART Dominique, VERCIER Bruno, 2008 : *La littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.

### Sources Internet

<http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewAuthor.aspx?id=312>. Date de consultation : le 5 mars 2017.  
<http://grandquebec.com/mauricie/grand-mere/>. Date de consultation : le 10 mars 2017.  
<http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewBooks.aspx?id=2735>. Date de consultation : le 3 mars 2017.  
<http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewBooks.aspx?id=3048>. Date de consultation : le 3 mars 2017.

### Note bio-bibliographique

**Ewelina Berek** est maître de conférences à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction de l'Université de Silésie (Pologne). En 2011, elle a soutenu une thèse sur le roman historique postmoderne et postcolonial au Québec. Elle a aussi publié quelques articles sur la littérature québécoise et a co-édité en 2011, avec Marcin Gabryś et Tomasz Sikora, un ouvrage collectif *Towards Critical Multiculturalism: Dialogues Between / Among Canadian Diasporas / Vers un multiculturalisme critique : dialogues entre les diasporas canadiennes* (Katowice : Agencja Artystyczna PARA, 2011, 476 pp.). Elle s'intéresse à l'histoire et à la littérature contemporaine du Québec.



EWA FIGAS

Université de Technologie de Silésie, Gliwice

## Hélène Rioux et la banalité fractalisée

### Hélène Rioux and a Fractalized Banality

ABSTRACT: Hélène Rioux, in her novel cycle “Fragments of the World”, puts to perfection the technique of *mise en abyme*, in order to show that the lives and daily life of her characters are linked together and form a coherent whole, as is very often the case life in the age of globalization and the concept of six degrees of kinship or four handshakes that separate every inhabitant of the globe from the President of the Republic. “Fragments of the World” constitute a kind of mirror in which contemporary society is reflected, but it is a fractalized whole, composed of joys, sorrows, memories and human hopes. Our goal is to present the poetic, fractalized and diversified world view offered by the novel cycle that has not yet ended, but which already offers several lines of analysis and encourages to reflect on the vision of the world and contemporary society.

KEY WORDS: Hélène Rioux, banality, novel, “Fragments of the World”, fractalized reality

Notre monde est fragmenté non seulement en raison des distances qui nous séparent, mais aussi parce que, même si le monde est devenu plus petit grâce aux nouvelles possibilités et aux nouveaux moyens de communication, nous nous éloignons plus des autres, de nous-mêmes, de notre réalité quotidienne qui devient fragmentée. Dans ce contexte, le cycle romanesque entrepris par Hélène Rioux apparaît comme un miroir fractalisé de la société contemporaine.

Quand on prend dans la main un des livres du cycle *Fragments du monde*, la couverture nous informe que c’est un roman, cependant pendant la lecture, ce fait n’est plus si évident. Or, Danielle Laurin, parlant du premier roman du cycle, remarque : « Voici un roman hybride, inclassable, vertigineux. Et admirablement maîtrisé » (LAURIN, 2007 : f3). Mais ces paroles s’appliquent aussi aux autres livres faisant partie du projet littéraire de Rioux, dans lequel la romancière montre au lecteur que les histoires, les vies de ses personnages s’enchaînent et forment un ensemble cohérent comme cela se passe très souvent dans la vie réelle, à l’époque de la mondialisation et du concept des six degrés de parenté ou

des quatre poignées de main qui séparent chaque habitant du globe du président de la République.

Notre objectif est de présenter la vision poétique, fragmentée et diversifiée du monde qu'offrent les romans d'Hélène Rioux, appartenant au cycle *Fragments du monde*, cycle qui n'est pas encore terminé, mais qui offre déjà plusieurs pistes d'analyse et incite à la réflexion sur la vision du monde et de la société contemporaine. Notre travail s'appuiera avant tout sur le premier roman du cycle, *Mercredi soir au bout du monde* (2007).

Dans un premier temps, nos considérations concerneront le titre du roman ainsi que sa structure et la conception du cycle. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur la diversité du monde et des personnages représentés, cherchant à établir des liens non seulement entre les chapitres et les parties du cycle, mais aussi entre les personnages et les lieux qui, de prime abord, pourraient paraître complètement contingents. Finalement, nous réfléchissons sur une nouvelle image du roman réaliste qu'offre l'œuvre de Rioux.

Le premier roman de la tétralogie *Fragments du monde* entreprise par Rioux s'intitule *Mercredi soir au bout du monde* (2007). Son action commence dans un petit restaurant montréalais portant le nom « Le Bout du monde ». Le titre du roman devient ainsi assez significatif et plurivoque.

D'une part, le mot *bout* signifie la limite d'un espace, ainsi le bout du monde devient un lieu où s'achève le monde, une destination finale ou bien, tout simplement, un endroit très éloigné, situé le plus loin possible. D'autre part, le bout peut indiquer non seulement la limite dans l'espace, mais aussi dans le temps, ce qui se reflète dans le fait que l'action des romans commence et se termine au « Bout du monde ». C'est le cas du premier et du deuxième roman, dans le troisième, l'action du premier chapitre est située aussi dans ce restaurant, mais le roman se termine dans une rue voisine, le titre de ce dernier chapitre est « Vente-débarras dans la rue Dante ». Le changement de décor pour ce chapitre peut résulter du fait qu'un des habitués du restaurant a fait une chose horrible et n'ose plus se présenter au restaurant, hanté par des remords et des regrets.

Mais il reste encore une autre signification : *le bout* signifie aussi un petit morceau, un fragment de quelque chose. Et les romans d'Hélène Rioux se composent de fragments du monde, comme elle l'indique d'ailleurs dans le titre du cycle.

L'explication de l'auteure met encore plus en lumière cet aspect du titre et le choix de l'endroit où elle a ancré l'action. Elle a découvert un petit restaurant montréalais, paraissant tout à fait ordinaire, dont elle s'est fascinée :

Il s'y passait des événements triviaux, des chansons qui passaient à la radio, un chauffeur de taxi russe, un cuisinier maghrébin. Puis, je me suis dit que c'était vraiment le bout du monde, en fait, que c'était le monde. Que le monde est là, peu importe où on est.

Quelles que soient la latitude ou la longitude, les gens se ressemblent par leurs rêves, aspirations, bonheurs et ennuis, le monde se compose de leurs problèmes banals et de leur vie ordinaire.

L'auteure a entrepris sa tétralogie d'une manière assez poétique, n'oublions pas qu'elle est non seulement écrivaine et traductrice, mais avant tout poète (cf. CHAMPAGNE, 2012). Elle avoue que la forme du cycle constitue un élément essentiel et qu'elle a d'abord conçu la structure, juste après le titre qui lui vient toujours en premier, car, pour Hélène Rioux, « le titre contient le livre » (Rioux dans AMYOT, 2010 : 37). Ainsi ces fragments du monde viennent de jours précis : dans le premier volume, les événements ont lieu pendant le solstice d'hiver, le 21 décembre. Le 21 décembre est tombé un mardi en 2005 et en 2011. Étant donné que l'auteure a publié *Mercredi soir au bout du monde* en 2007, on peut supposer que l'action se déroule en 2005, mais l'année, contrairement au jour et au mois évoqués à plusieurs reprises, n'est jamais mentionnée dans le roman, même dans la lettre écrite par un des personnages où l'année est remplacée par des points de suspension (RIOUX, 2007 : 187).

Le deuxième volume, *Âmes en peine au paradis perdu* (2009) met en scène la journée de l'équinoxe de printemps. Dans la troisième partie, *Nuits blanches et jours de gloire* (2011), on revoit les personnages trois mois plus tard, c'est-à-dire lors du solstice d'été, et l'on peut présumer que le dernier volume de la tétralogie montrera les destins des personnages observés pendant l'équinoxe d'automne.

Les équinoxes et les solstices marquent les moments auxquels les saisons changent, imposant un certain rythme à la nature, à la vie de l'homme et, dans le cas du cycle de Rioux, à l'écriture. L'équinoxe indique le moment où le jour a une durée égale à celle de la nuit. Le mot vient du latin *æquinoctium*, de *æquus* 'égal' et *nox, noctis* 'nuit' (cf. FIGAS, 2014 : 124). Les proportions changent pendant toute l'année, mais les équinoxes montrent que l'équilibre, quoique momentané, est possible. Ils soulignent l'instantanéité de l'harmonie.

Le mot *solstice* vient du latin *solstitium*, signifiant 'l'époque où le soleil s'arrête'. En effet, l'auteure nous montre le monde immobilisé, des instants fixés dans ses récits comme des photos prises à un moment donné pour éterniser ces moments, pour en faire des éléments du même puzzle (cf. FIGAS, 2014 : 125).

On reproche parfois à l'auteure (cf. LAPOINTE, 2012) de photographier le monde, d'offrir au lecteur seulement l'image, la surface, comme si le lecteur pouvait assister uniquement à des bribes de conversation, sans pouvoir connaître leur suite. Mais tel est l'objectif de Rioux. C'est la réalité banale ou la banalité du quotidien qui devient le sujet principal de son œuvre.

Le premier roman se compose de quinze chapitres (le deuxième de treize et le troisième de douze). Une lecture superficielle du roman pourrait amener à la constatation qu'il s'agit d'un recueil de nouvelles plutôt que d'un roman. Mais en réalité tous les chapitres s'enracinent dans le premier, parfois cet ancrage se fait d'une manière à peine perceptible. Ce passage du plus grand au plus

petit ressemble, comme le remarque Jean-François Crépeau, à une succession de poupées russes (CRÉPEAU, 2007 : 20). Du plus grand, du plus général, on arrive aux détails, aux précisions, aux profondeurs de l'âme des personnages, de leurs souvenirs ou leurs secrets. Chaque chapitre (pour ainsi dire : chaque bout, chaque fragment du monde décrit dans le roman) pourrait constituer une histoire indépendante, à commencer par le chapitre initial qui, au début, n'était pensé par l'écrivaine qu'en termes de nouvelle, mais qui reproduit des éléments d'autres chapitres. D'après André Brochu, le lecteur fait des liens entre ces éléments apparemment isolés grâce à un nombre important de rappels (cf. BROCHU, 2010 : 21). Il en résulte que toutes ces sections construisent une immense fractale, un puzzle dans lequel chaque fragment reproduit un peu l'ensemble du casse-tête entier. En regardant la totalité du cycle (et plus précisément, les trois quarts, c'est-à-dire les trois romans déjà publiés), on découvre que Rioux a appliqué avec perfection la technique de la mise en abyme. Et même si Rioux avoue réaliser son projet littéraire « sans plan, se laissant aller au fil de ses idées, réécrivant parfois plusieurs fois les mêmes passages, les mêmes chapitres » (Rioux dans MONTPETIT, 2009 : f14), la lecture de l'ensemble permet de constater que l'écrivaine s'applique à son travail avec beaucoup d'assiduité. Les romans constituent un ensemble cohérent, même si l'écrivaine déclare ne pas encore savoir comment vont finir les histoires de ses personnages (LAPOINTE, 2012).

Pour mieux présenter l'enchaînement de toutes ces histoires et illustrer comment Rioux a appliqué sa technique de la mise en abyme, nous nous permettons de présenter brièvement le contenu du premier roman : L'action commence un mercredi soir dans le restaurant « Le Bout du monde », où les habitués jouant aux cartes se préoccupent de leur amie malade qui s'attarde aux toilettes pendant que, déjà dans le deuxième chapitre, deux danseuses nues, Jenny et Daphné, languissent dans un motel situé près de la frontière. Apparemment, il n'y a aucun rapport entre ces deux situations, mais il s'avère bientôt que parmi les habitués du bistrot se trouve un chauffeur de taxi censé aller chercher ces deux filles. L'histoire continue et le troisième chapitre met en scène Stéphane, un peintre qui s'enfonce dans la tempête sur le boulevard Taschereau et voilà, on découvre qu'il s'agit de l'amoureux de Jenny, une des danseuses mentionnées dans les chapitres précédents. Stéphane rêve de nuits blanches et de Saint-Petersbourg en Russie et dans le chapitre suivant, on se retrouve en Floride, à Saint-Petersburg exactement, avec une psychologue qui passe les vacances de Noël en compagnie de son mari et de leurs trois enfants. Encore une surprise, le mari en question est le père adoptif de Daphné, la deuxième des danseuses, le père qui a abandonné sa première femme et leur fillette adoptée en Chine... Et ainsi de suite. Ce mécanisme continue et au quinzième chapitre on se retrouve de nouveau au restaurant « Le Bout du monde », le même mercredi, même si ce n'est plus le soir, car la nuit est déjà tombée. Dans le deuxième et le troisième

roman du cycle, les mêmes personnages réapparaissent et le lecteur découvre de nouveaux liens entre eux<sup>1</sup>.

L'action des autres chapitres est située au Québec, aux États-Unis, au Mexique, en Bulgarie, en République dominicaine, en Espagne ou encore dans l'oubliette, ce lieu imaginaire et symbolique où passent l'éternité tous ceux dont la vie et l'œuvre sont tombées aux oubliettes.

Les titres des chapitres consécutifs annoncent le moment de la journée et le cadre spatial des événements racontés dans chaque chapitre, le premier et le dernier chapitre portent le même titre que le roman, d'autres chapitres c'est par exemple : « Le jour se lève au bord de la mer Noire » (RIOUX, 2007 : 155) dans le cas du onzième chapitre, ou du septième chapitre : « Trois heures de l'après-midi, sur une plage à Cabarete » (2007 : 94), mais il y a aussi des localisations telles que « Le soir dans la cuisine [...] » (2007 : 85) ou « Au fond de l'oubliette, un moment ou un autre de l'éternité » (2007 : 143).

Chaque chapitre commence par une citation du chapitre précédent, du chapitre même ou du chapitre suivant. Les citations revivent dans plusieurs endroits du roman, le plus souvent il s'agit des mêmes mots prononcés dans des contextes différents, mais de temps en temps ces passages sont légèrement modifiés, le temps grammatical ou l'ordre de mots changent. Souvent, la même description s'applique aux situations ou aux personnages différents et l'emplacement de ces citations souligne combien les personnages et leurs destins sont liés entre eux, en dépit de l'apparence que le roman se compose des histoires complètement dissociées<sup>2</sup>.

Arrêtons-nous, à titre d'exemple, sur la citation qui apparaît en tête du treizième chapitre : « ... *couché dans un lit de roses...* »<sup>3</sup> (RIOUX, 2007 : 187). En fait, il s'agit de célèbres paroles de Cuauhtémoc, le dernier empereur aztèque. D'après Jean-François Marmontel, Cuauhtémoc, torturé par les Espagnols, aurait prononcé ces paroles : « Et moi, lui dit Guatimozin, suis-je sur un lit de roses ? » (MARMONTEL, 1810 : 68–69, version numérisée : 101–102). Dans le roman de Rioux, ces paroles apparaissent soit quand on mentionne l'empereur aztèque soit dans des circonstances n'ayant rien à voir avec Cuauhtémoc. Elles apparaissent par exemple dans le douzième chapitre : « *Et moi, je suis sur un lit de roses, tu crois ?* L'aigle avait dit ces paroles au scorpion pendant qu'on lui brûlait les pieds » (RIOUX, 2007 : 185), ensuite dans le treizième chapitre : « [...] que Manuela fait la sieste dans le lit de Don Juan, qu'elle est couchée dans un "lit de roses" et que j'irai bientôt la rejoindre » (2007 : 199) et dans le quatorzième

<sup>1</sup> L'auteure introduit aussi quelques nouveaux personnages et elle passe sous silence le sort de certains personnages du premier tome du cycle.

<sup>2</sup> Nous développons l'analyse des relations entre d'autres citations dans « Entre les rites, le rythme et la routine. *Les fragments du monde* de Hélène Rioux » (FIGAS, 2014).

<sup>3</sup> Dans le texte du roman, la citation est en italique, précédée et poursuivie des points de suspension.

chapitre : «—¿ Acaso yo estoy en un lecho de rosas? — “Et moi, je suis peut-être sur un lit de roses”, cette célèbre phrase [...]» (2007 : 212). D’autres citations qui précèdent chaque chapitre fonctionnent de la même façon : on les retrouve sur plusieurs pages du roman, ce qui change c’est le lieu et les personnes auxquelles les paroles se rapportent. Chose intéressante, ces passages réapparaissent aussi dans le deuxième et le troisième roman du cycle.

Mais dans le roman non seulement les mots réapparaissent mais aussi le motif musical du film *Broken Wings*<sup>4</sup>, inventé par l’écrivaine, qui accompagne presque tous les personnages. Cette musique, composée par Ernesto Liri, compositeur dont le lecteur fait connaissance dans le onzième chapitre du roman, vient de la télévision, de la radio, elle est chantonnée en plusieurs langues, elle apparaît dans les souvenirs des personnages ou dans leurs conversations.

Il y a aussi des références aux œuvres artistiques et littéraires. La tâche du lecteur de Rioux est assez difficile, car l’écrivaine exige de son public une large culture générale, une solide connaissance des œuvres d’art et de littérature (cf. MALAVOY-RACINE, 2009). Quand elle mentionne des œuvres qui ont marqué ses personnages, le lecteur doit identifier s’il s’agit d’un élément appartenant à l’héritage de l’humanité ou d’une œuvre et d’un auteur inventés par Rioux pour les besoins de son roman. De cette manière, sur les pages du roman sont évoqués, avec leurs œuvres, Gauguin, Van Gogh, Dostoïevski, Cézanne, Flaubert, Baudelaire ou Picasso. Mais l’auteure y introduit aussi des artistes et écrivains fictifs, tel Francis Lafargue, auteur du roman qui a inspiré Robert Elkis (réalisateur fictif aussi) à tourner le film *Broken Wings*. Parfois, les œuvres telle la musique d’Elkis, réapparaissent à différents chapitres, comme la photo de Manuel Alvarez Bravo, *La bonne renommée endormie* (1938–1939), commandée par André Breton. D’abord, cette photo est mentionnée par Fédor Savine, au septième chapitre, quand il regarde Concha, une prostituée de Cabarete, et la compare à la fille d’une photo collée sur le mur de sa chambre, quand il avait 18 ans (RIOUX, 2007 : 113–114) ; ensuite, au onzième chapitre, Ernesto Liri et Stefan parlent de la même photo, se souvenant du photographe et du poète surréaliste (2007 : 177). Finalement, la célèbre photo est placée dans un album de Manuel Alvarez Bravo, que Mathilde a réussi à acheter dans la librairie Malintzin au Mexique. Julio et Carmen se rappellent l’histoire de *La buena fama durmiendo* et le scandale provoqué par la photo (2007 : 204).

Le fait que ces éléments (la musique, les citations, les œuvres d’art, etc.) réapparaissent aux quatre coins du monde, conjugués dans toutes les langues et

<sup>4</sup> Le titre du film qui retentit à travers le roman entier est assez suggestif, étant donné que les ailes brisées peuvent symboliser l’impossibilité de s’envoler au-delà de la banalité du quotidien, l’impossibilité de réaliser ses rêves. Il existe quelques films portant le même titre, mais ils ont peu en commun avec le film du roman (*Broken Wings* du réalisateur israélien Nir Bergman, tourné en 2002, *Broken Wings* du cinéaste marocain Abdelmajid R’chich, réalisé en 2005 ou *The Broken Wings* de Yousef Malouf, tourné en 1962).

tous les contextes, permet de souligner que même si les gens vivent à divers endroits du monde, ils se ressemblent. Ils sont empreints de la même histoire, de la même littérature, bref, du même héritage culturel de l'humanité. La globalisation a rendu le monde plus petit. Les distances ont diminué. Pour se déplacer d'un continent à l'autre, il suffit de passer quelques heures en avion. Et après l'arrivée, on découvre que les gens écoutent la même musique, mangent les mêmes plats préparés par les cuisiniers du monde entier, aiment et souffrent de la même manière que de l'autre côté de l'océan. Il s'avère qu'entre les personnes qui, apparemment, ne se connaissent pas, il existe des liens assez particuliers. L'auteure elle-même caractérise son cycle ainsi :

C'est une suite qui parle des liens. Je veux dire que nous sommes tous et toujours liés au monde et à son histoire. Chaque chapitre est lié, par un détail ou un autre, au chapitre précédent et, par un autre détail, au premier chapitre, qui les englobe tous. Un jeu de miroirs où tout se reflète et se répond. [...] Je suis fascinée par les liens, les miroirs, les jeux. Après avoir terminé *Mercredi soir*, je me suis aperçue que je n'en avais pas terminé avec certains personnages, avec cette exploration des liens. J'ai donc décidé de poursuivre l'écriture de ces fragments sur une année, d'où l'idée des solstices, et celle du titre général, *Fragments du monde*.

Rioux dans AMYOT, 2010 : 37

Le monde dans le cycle de Rioux illustre l'hypothèse de la fameuse expérimentation du petit monde de Stanley Milgram (1967) qui voulait prouver que chacun est relié à n'importe quel individu par une courte chaîne de relations sociales (six intermédiaires en moyenne). Les expérimentations ultérieures (1998, 2002 ou 2003) parlent de cinq ou six degrés de séparation (cf. FORSÉ, 2012 : 158) et les analyses les plus récentes, basées sur le fonctionnement de Facebook, déterminent la distance moyenne entre les utilisateurs de ce réseau de 4,7 jusqu'à 4,3 aux États-Unis (2012 : 163). L'éclosion des réseaux sociaux a contribué à la diminution des distances entre les individus, mais la multiplication des contacts réalisés par le biais des réseaux ne signifie pas automatiquement l'amélioration voire l'approfondissement de ces relations.

Parlant de sa fascination pour les liens, Hélène Rioux a également avoué son attirance pour les miroirs. Cette idée du miroir fait penser à la conception romanesque de Stendhal et à cette fameuse phrase selon laquelle un roman est un miroir promené le long du chemin. Un miroir qui reflète la réalité, quelle qu'elle soit, sans qu'on puisse lui reprocher l'immoralité ou quelque autre défaut, car le miroir ne fait que les refléter.

Le cycle de Rioux montre une nouvelle image du roman réaliste. L'auteure veut reproduire, refléter cette réalité à laquelle elle assiste, avant tout sa banalité. Et quand on plonge dans la lecture du cinquième chapitre, on a l'impression

de lire les didascalies de *La Cantatrice chauve* de Ionesco<sup>5</sup> : « Le salon est, comment le décrire, le salon est banal, dans un appartement banal. Et l'appartement, lui, est dans un immeuble banal bordant une de ces rues banales qu'on trouve dans les villes sans les chercher [...] tant de banalité [...] » (RIOUX, 2007 : 74–75) et « [l]a femme banale dans le salon banal » (2007 : 77). Et même si ce passage fait penser au théâtre d'absurde, Rioux veut s'approcher de la réalité banale et elle continue à la décrire. Son miroir reflète tous les détails, atteint toutes les générations, tous les groupes sociaux : des bébés et des vieillards, des adolescentes révoltées et des filles sages, des épouses et des prostituées, des danseuses nues et des actrices de grande classe, des crésus et des cireurs des chaussures. À chacun sa place, comme dans le cas des pièces d'un immense puzzle : chacune est indispensable pour que l'image soit complète. Cependant pour écrire un roman, il ne suffit pas d'être spectateur de la réalité, car, comme le remarque déjà Baudelaire, s'étonnant que la gloire de Balzac soit fondée sur le fait qu'il passe pour un observateur : « [...] son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves » (BAUDELAIRE, 1868 : 176). Rioux sait bien puiser dans la réalité et colorier ses daguerréotypes, conciliant la poésie du cœur et la prose des relations sociales, pour reprendre les termes hégéliens. Cette conciliation est possible parce que Rioux se sent avant tout poète, ensuite traductrice et finalement écrivaine.

Le narrateur dans le cycle de Rioux est omniscient. Il décrit non seulement ce que font les personnages, mais dévoile aussi au lecteur les réflexions et pensées que ces personnages n'ont pas toujours envie de verbaliser. C'est le narrateur qui nous informe où se passe l'action et comment les personnages s'appellent. Ils ne sont pas anonymes et on découvre que leurs noms se répètent aussi. Yves Baudelle remarque que l'on observe dans la littérature actuelle « [...] ce relâchement du lien entre le nom et son porteur : le roman contemporain semble en effet avoir renoncé au principe de la motivation systématique des noms propres, qui était l'un des piliers du code réaliste » (BAUDELE, 2011 : 35). Même si Rioux choisit de nommer différents personnages à plusieurs chapitres par les mêmes prénoms, ce procédé ne résulte pas de négligence mais permet de montrer au lecteur que les gens du monde entier sont beaucoup plus similaires qu'ils ne le paraissent. Contrairement au courant présenté par Yves Baudelle, Rioux attache un rôle important à l'onomastique (cf. FIGAS, 2014 : 126), il suffit d'évoquer Jenny, c'est-à-dire Julie Masson, dont le choix du nom d'emprunt a été imposé par son amoureux, car Stéphane, fasciné par le personnage de Flora

<sup>5</sup> Il s'agit des didascalies de la scène I de *La Cantatrice* : « Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais » (IONESCO, 1954 : 11).

Tristan, grand-mère de Gauguin et icône des féministes, s'opposait à ce que la danseuse nue porte et déshonore ce nom (RIOUX, 2007 : 34–35 et 44–45). Jenny avoue aussi qu'elle détestait son nom et son prénom, car, quand elle était au lycée, les garçons déformaient son patronyme et l'appelaient « Julie ma suce » (2007 : 36), comme si le nom de jeune fille pouvait marquer son futur destin minable.

Les sujets abordés par Rioux découlent du quotidien, mais on remarque qu'elle n'hésite pas à aborder des problèmes graves de la société actuelle : quelque banals que puissent paraître certains phénomènes, ils n'en deviennent pas moins sérieux : la crise de la famille et du mariage, la violence conjugale, l'immigration clandestine, la pédophilie, les maladies tels le cancer et l'anorexie, etc.

Force est de constater que le roman de Rioux, si riche en personnages et sujets, garde toutefois sa cohérence, prouvant qu'il existe quelque facteur qui tient l'humanité ensemble, la rassemble en dépit des différences, « [au]-delà des langues, des cultures, des sexes, des âges, des professions, etc. C'est une formidable mosaïque humaine que nous offre Hélène Rioux » (LAURIN, 2007 : f3), comme le remarque Danielle Laurin. Ainsi dans ce monde fragmenté, composé des extraits de vies et de conversations, les personnages d'âge et d'origines différents cherchent leur paradis, fuient leur enfer, s'aiment, souffrent et (des)espèrent. Ils partagent les mêmes valeurs, leurs joies et inquiétudes sont pareilles.

La structure du cycle repose sur le mouvement de la Terre autour du Soleil, sur la révolution de la Terre qui prend une année. La structure de chaque roman – sur la rotation de la Terre qui dure vingt-quatre heures. Tout cela souligne encore cet aspect de continuité, le monde ne s'arrête pas de tourner, la mort alterne avec la naissance, l'amour avec la souffrance, la douleur avec la joie. Ainsi des existences individuelles rejoignent cette existence globale rappelant que chaque homme fait partie de l'humanité. Cette composition en fractale souligne le fonctionnement du monde que l'auteure observe. Qui plus est, les personnages de Rioux sont liés entre eux, à la Terre, à l'art, à la littérature, à la musique, à l'histoire : à l'héritage entier de l'humanité.

Les romans de Rioux constituent un miroir fragmenté, mais il est rarement possible de se voir en entier dans le miroir. On se regarde par fragment, d'un côté et puis d'un autre. Et parfois, pour avoir une vision complète, il faut tourner autour de soi et faire un effort pour remarquer ce qu'on voulait voir. Cette structure impose un nouveau caractère au roman réaliste, dans lequel c'est la réalité qui remplace le personnage et occupe la position centrale. Cette réalité est fragmentée, compliquée, mais on découvre souvent, avec surprise, que les fragments, les bouts de cette réalité se rapprochent d'une manière qu'on n'aurait jamais pu imaginer.

## Bibliographie

- AMYOT Linda, 2010 : «Hélène Rioux, traductrice de fragments du monde (Entrevue)». *Nuit blanche*, n° 119.
- BAUDELAIRE Charles, 1868 : *L'Art poétique*. Paris, Michel Lévy. Version numérisée : [http://books.google.pl/books/about/L\\_art\\_romantique.html?id=hLcTkGnsE4sC&redir\\_esc=y](http://books.google.pl/books/about/L_art_romantique.html?id=hLcTkGnsE4sC&redir_esc=y). Date de consultation : le 20 novembre 2013.
- BAUELLE Yves, 2011 : «Nomination, autorité narrative et adhésion fictionnelle. Du traitement de l'onomastique dans le roman contemporain (1990–2010)». In : Frances FORTIER, Andrée MERCIER, éd(s) : *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*. Québec, Nota Bene.
- BROCHU André, 2010 : «Comment des nouvelles font un roman». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 137.
- CRÉPEAU Jean-François, 2007 : «Hélène Rioux». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 128.
- CRÉPEAU Jean-François, 2012 : «Quoi de nouveau au bout du monde ?». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 145.
- FIGAS Ewa, 2014 : «Entre les rites, le rythme et la routine. *Les fragments du monde* de Hélène Rioux». *Romanica Silesiana*, n° 9, 123–131.
- FORSÉ Michel, 2012 : «Les réseaux sociaux d'aujourd'hui – un monde décidément bien petit». *Revue de l'OFCE*, n° 126, issue 7.
- IONESCO Eugène, 1954 : *La Cantatrice chauve* suivie de *La leçon*. Paris, Éditions Gallimard.
- LAPOINTE Josée, 2012 : «Hélène Rioux : Tisser sa toile». *La Presse*, le 7 janvier 2012. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/romans-quebecois/201201/07/01-4483696-helene-rioux-tisser-sa-toile.php>. Date de consultation : le 31 juillet 2017.
- LAURIN Danielle, 2007 : «Partout, nulle part, ici». *Le Devoir LIVRES*, le 21 avril 2007.
- MARMONTEL Jean-François, 1810 : *Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou*. Par M. Marmontel, Historiographe de France, l'un des quarante de l'Académie Française. Tome premier. Paris. Version numérisée : [http://books.google.pl/books/reader?id=KfAk\\_xmfr0MC&hl=pl&printsec=frontcover&output=reader&source=gbs\\_atb\\_hover&pg=GBS.PP7](http://books.google.pl/books/reader?id=KfAk_xmfr0MC&hl=pl&printsec=frontcover&output=reader&source=gbs_atb_hover&pg=GBS.PP7). Date de consultation : le 10 mars 2017.
- MONTPETIT Caroline, 2009 : «Entrevue – Hélène Rioux, femme de lettres et de mots». *Le Devoir LIVRES*, samedi 14 novembre.
- RIOUX Hélène, 2007 : *Mercredi soir au bout du monde*. Montréal, XYZ.
- RIOUX Hélène, 2009 : *Âmes en peine au paradis perdu*. Montréal, XYZ.
- RIOUX Hélène, 2011 : *Nuits blanches et jours de gloire*. Montréal, XYZ.

## Sources Internet

- CHAMPAGNE Christine, 2012 : «Hélène Rioux, d'abord poète. Entrevue». <http://larecruce.net/2012/01/helene-rioux-d%E2%80%99abord-poete/>. Date de consultation : le 12 octobre 2012.
- MALAVOY-RACINE Tristan, 2009 : «Hélène Rioux – village global». <http://voir.ca/livres/2009/11/12/helene-rioux-village-global/>. Date de consultation : le 10 juillet 2017.

## Note bio-bibliographique

**Ewa Figas**, enseignante-chercheuse de l'Université de Technologie de Silésie, consacre ses travaux à la littérature québécoise contemporaine. Elle a publié des articles sur les romans de Jacques Godbout et de Hélène Rioux. Elle enseigne la littérature et la traduction.



VALERIA LILJESTHRÖM

Université Laval

## Sonder le quotidien à la recherche de l'essentiel *L'art presque perdu de ne rien faire* de Dany Laferrière\*

Investitating the Everyday in Search of the Essential  
*L'art presque perdu de ne rien faire* by Dany Laferrière

ABSTRACT: This article proposes a discursive analysis of the writing of the quotidian and the innocuous in *L'art presque perdu de ne rien faire*, by Dany Laferrière. By studying some examples, we will show that the author valorizes the gestures and the little things of everyday life, which, by their discretion, generally pass unperceived, or which, by habit, we no longer notice. We will demonstrate that, in this work still under researched, to paint seemingly insignificant gestures and to reflect on what seems trivial constitute forms of commitment.

KEY WORDS: quotidian, insignificant, discourse analysis, commitment, *L'art presque perdu de ne rien faire*, Dany Laferrière

Dans une étude consacrée au récit québécois contemporain, Frances Fortier et Andrée Mercier constatent une tendance au « minimalisme » narratif : les récits racontent « des événements dont la banalité est affirmée » et fondent leur narrativité dans l'expression « du sensible » (FORTIER, MERCIER, 2004 : 173–174). L'œuvre de Dany Laferrière peut être reliée, d'une certaine manière, à cette tendance d'écriture<sup>1</sup>. En effet, toute la production littéraire de l'auteur affiche, sans

---

\* Nous remercions le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds de recherche du Québec – Société et Culture (FRQSC) pour le soutien accordé à nos recherches.

<sup>1</sup> Dany Laferrière est un écrivain haïtiano-québécois contemporain. Né en 1953 à Port-au-Prince, il s'est exilé au Canada, pendant la dictature de Jean-Claude Duvalier, et y vit encore actuellement. Son œuvre se compose de quatorze romans, des chroniques, des essais, de la littérature pour la jeunesse et des scénarios de films. Il a reçu plusieurs distinctions, notamment

exception, une prédilection marquée pour les formes brèves et les scènes de la vie quotidienne, plutôt que pour les « grands récits ». Ses œuvres focalisent toujours la narration sur l'anecdotique, l'intime et le « banal », plutôt que sur les « grands événements ». Dans le même sens, le style laferrien va à l'encontre de la grandiloquence et se caractérise par un travail sur l'écriture qui témoigne d'une sensibilité esthétique pour la simplicité et la sobriété. Une de ses plus récentes publications, *L'art presque perdu de ne rien faire*<sup>2</sup> (2011), rejoint particulièrement, et sur plusieurs aspects, le « minimalisme » narratif décrit par Fortier et Mercier. Ce recueil de textes essayistiques et poétiques – à caractère autobiographique<sup>3</sup> – porte principalement sur deux grands thèmes : la vie et la société. L'écrivain les aborde en passant par le quotidien, c'est-à-dire des situations qui se rapportent à la vie de tous les jours et à la vie de tous les hommes (partageant un contexte similaire, cela s'entend), dont la simplicité et le caractère répétitif en fait des « non-événements » par excellence. Écrire sur le quotidien pose ainsi le défi de rendre attrayant ce qui, *a priori*, ne l'est pas. Dans cet article, nous nous intéresserons à la rhétorique des textes et à la façon dont le quotidien est exploité et revendiqué comme matière à récit, comme matière à réflexion et comme source d'inspiration poétique. En nous appuyant sur quelques exemples, nous montrerons qu'un discours pouvant paraître, à première vue, inintéressant, voire superflu, décèle, en passant par les émotions de l'écrivain, la poésie et la profondeur de ce que, par son caractère quotidien, nous ne remarquons plus. Il s'agira de mettre en évidence que, dans ce livre au titre provocateur, l'éloge du quotidien, ainsi que la peinture du geste simple et insignifiant, témoignent de façon singulière d'un engagement en faveur d'une prise de conscience critique des dérives de la société actuelle<sup>4</sup>.

---

le Prix Médicis pour *L'énigme du retour* en 2009 et a été élu membre de l'Académie française en 2013.

<sup>2</sup> Dans le présent article, les références à l'œuvre seront indiquées par l'abréviation *AP*, suivie du numéro de page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>3</sup> Dans la quatrième de couverture du livre, Dany Laferrière le définit comme « une autobiographie de [ses] idées ».

<sup>4</sup> *L'art presque perdu de ne rien faire*, considéré par certains critiques comme une « œuvre de synthèse » (RIENDEAU, 2012 : 169), marquant le passage à une étape plus théorique dans le parcours de l'écrivain (PARISOT, 2016 : 100) n'a pourtant pas encore fait l'objet d'études critiques approfondies. Quelques travaux la citent de façon occasionnelle (p. ex. : FONKOUA, 2016 ; MATHIS-MOSER, 2015 ; PARISOT, 2016) et seuls des comptes rendus de lecture ont été publiés entièrement à son sujet (CRÉPEAU, 2012 ; PESSINI, 2015 ; RIENDEAU, 2012, entre autres). Dans ces publications, il a surtout été question du genre de l'œuvre, de son éclatement et de la « matière » du livre. Notre contribution s'en distingue parce qu'elle analyse les potentialités signifiantes de l'œuvre au moyen d'une approche qui tient compte des liens inextricables entre le *contenu* de la pensée de l'auteur et la *forme* de son expression.

## Parler du quotidien : une forme d'engagement

On connaît le goût de Dany Laferrière pour les titres provocateurs : après *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer ?* et *Je suis un écrivain japonais*, Laferrière intitule son recueil d'essais et de poèmes : *L'art presque perdu de ne rien faire*. Avec ce titre, le livre met à l'honneur le *dolce far niente*, tout en l'érigeant au rang d'un « art ». C'est-à-dire qu'il accorde de la valeur à une activité qui consiste, paradoxalement, à être inactif. Ironie ? Moquerie de l'auteur ? Il semblerait que non, à condition de ne pas prendre l'énoncé « à la lettre ». En effet, ce livre constitue, dans une bonne mesure, une critique à la société capitaliste actuelle. Celle-ci est décrite par plusieurs traits, dont le rythme de vie accéléré, la culture du spectacle et la culture de consommation<sup>5</sup>. Ainsi, revendiquer « ne rien faire », c'est implicitement s'opposer à ce mode de vie, peu propice, par manque de temps et d'intérêt, à la réflexion et à la contemplation de tout ce qui n'est pas « spectaculaire ». Ce titre revendicatif annonce donc, sur le ton de l'humour, un appel à la conscience.

*L'art presque perdu de ne rien faire* cherche à véhiculer une autre conception de la vie et une nouvelle attitude à son égard. L'épigraphe d'Aragon placée en ouverture du livre – « La vie, voyez-vous, c'est de changer de café » (AP : 9) – nous paraît condenser la thèse qui se dégage de l'entièreté de l'œuvre : soit, que l'essentiel de la vie se trouve dans les petits gestes, dans les détails, dans les choses simples. Dany Laferrière développe cette idée au fil des textes, de façon parcellaire et plus ou moins implicite, dans un discours que l'on pourrait dire sinueux. En effet, peu de textes se donnent pour objet de la démontrer à l'aide d'une argumentation solide et méthodique<sup>6</sup>. Mais elle sous-tend toutefois le discours de l'œuvre. Dans la plupart des cas, le propos du narrateur dérive d'un sujet à l'autre, flâne entre les idées et les souvenirs, prenant plaisir à penser et à écrire le monde, avec humour face aux dérives de la société et avec sensibilité face à l'ordinaire et l'insignifiant. En ce sens, ce n'est pas grâce à une argumentation raisonnée, mais plutôt par la disposition de l'auteur à la contemplation et à la réflexion que l'œuvre dit le mieux cette vision du monde. En fait, l'une ne va pas sans l'autre : « L'art de rester immobile », cette forme de « ne rien faire » en voie de disparition, est ce qui « permet de saisir autrement la vie » (AP : 25). La

<sup>5</sup> Voir, par exemple, les textes de la section « Le rythme de la vie s'est accéléré d'un coup ».

<sup>6</sup> « Un grand goût du monde » est un des seuls essais consacré presque entièrement à soutenir explicitement cette thèse. Le narrateur part d'un constat – « à force de multiplier les gadgets et d'accorder une importance démesurée au spectacle notre société s'éloigne de la simple vie » (AP : 49) – et énumère ensuite plusieurs exemples de paradoxes qui mettent en évidence un problème : on valorise l'artifice et la sophistication alors que la vraie richesse se trouve dans la simplicité. « L'agent dormant » et « Un océan de détails », eux aussi, prennent pour objet de réflexion la place fondamentale des détails dans la vie et la relativité de l'importance accordée aux choses.

société frénétique dans laquelle vit le narrateur « semble ignorer [...] ce luxe de s'asseoir sur son balcon pour regarder, à travers les branches d'un grand arbre feuillu, le spectacle de la rue en mouvement. Personne ne semble intéressé à regarder parfois passer les choses » (*AP* : 22).

Face au constat inquiétant d'une société « en danger » (*AP* : 21), prise dans une « course folle » (*AP* : 22) et absurde, le narrateur donne « le mot d'ordre : ralentir » (*AP* : 23), afin de pouvoir apprécier « le grand spectacle du monde » (*AP* : 23) et méditer sur des préoccupations humaines de tous les temps. Le quotidien et la simplicité se voient ainsi mis à l'honneur par un discours qui s'efforce de rappeler que « la vie nue » (*AP* : 23) recèle l'essentiel.

### L'art de parler du quotidien

Parmi les textes du livre, certains se présentent sous la forme de poèmes en vers libre. Il s'agit de textes descriptifs, informatifs, d'opinion ou narratifs mis en vers, ce qui fonde leur hybridité et complexifie leur approche<sup>7</sup>. Vu la place privilégiée qu'ils accordent au quotidien et à l'anodin, c'est parmi eux que nous avons sélectionné nos cas d'analyse. Certains d'entre eux proposent « une sorte d'art de vivre »<sup>8</sup> caractérisé par une disposition à la méditation ou par l'adoption d'une attitude esthétique face au monde ; c'est-à-dire une disposition à percevoir la beauté du monde par le biais d'une approche sensible de celui-ci. D'autres

<sup>7</sup> Comme on peut le constater à la lecture du discours critique, les chercheurs hésitent au moment de catégoriser ces textes : certains parlent de « petits récits qui se rapprochent parfois du poème en prose » (RIENDEAU, 2012 : 169) et d'autres de « compositions en prose poétique » (PESSINI, 2015 : 1). Notre parti pris, étant donné la disposition du texte en vers, est de considérer ces textes comme des poèmes à part entière, tout en reconnaissant leur hybridité discursive. Tel que l'affirme Michel Sandras dans un ouvrage consacré au poème en prose, « [l]e vers, non mesuré et non rimé, reste un vers, typographiquement » ; en ce sens, « il constitue un segment toujours isolable » et, de ce fait, instaure un pacte de lecture particulier (SANDRAS, 1995 : 40). Ce pacte de lecture implique que peu importe le contenu du texte, du moment où il est versifié, on ne peut plus le lire comme de la prose. « La prose incite à construire progressivement le sens à partir de la perception de hiérarchies et d'enchaînements. La linéarité favorise l'anticipation syntaxique » (1995 : 40). En revanche, « le vers semble toujours interrompre le discours, tout au moins rend-il moins apparentes les unités de sens. Ajoutons enfin que les "blancs" installent d'autres conditions de lecture, plus exigeantes. Ils créent des zones de silence, comme si le poète ne disait pas tout, ou laissait résonner sa parole dans un temps qui n'appartient qu'au lecteur » (1995 : 40). Ceci étant dit, l'hybridité générique des textes, par le brouillage du poème avec d'autres genres comme l'essai, la chronique, la lettre et le récit, nous semble toutefois exiger une approche théorique combinant des notions de versification, de rhétorique (ou d'analyse du discours) et de narrativité.

<sup>8</sup> Expression employée par Alba PESSINI (2015 : 1) pour désigner l'effet de sens qui se dégage de l'ensemble des poèmes du livre.

poèmes à caractère plus explicitement critique questionnent un état de société en passant par l'ordinaire ou par l'anecdote. Quels qu'en soient les modalités discursives et le propos, tous nous semblent se rejoindre par leur brièveté, par leur sobriété lexicale et syntaxique (entendue comme une écriture à structures phrastiques simples et un lexique qui relève de l'emploi quotidien), ainsi que par leurs thématiques, puisées dans la vie de tous les jours. Si ces textes peuvent être dits « minimalistes », leur simplicité apparente ne doit pas pour autant nous leurrer sur l'intérêt qu'ils recèlent.

« L'art de manger une mangue », placé en ouverture de l'œuvre, condense la « philosophie » de l'auteur évoquée en début d'article. Comme l'indique le titre du poème, le texte décrit, à l'instar d'un mode d'emploi, comment manger ce fruit lors d'un jour d'été :

On suppose que vous vous trouvez à ce moment-là  
quelque part au sud de la vie. Il faut attendre  
alors un midi de juillet quand la chaleur  
devient insupportable. Une cuvette blanche  
remplie d'eau fraîche sur une petite table bancale,  
sous un manguier. Vous arrivez en sueur  
d'une demi-journée agitée pour vous asseoir  
à l'ombre, sans rien dire pendant un long moment,  
jusqu'à ce que votre sieste soit interrompue  
par le bruit sourd d'une mangue qui vient de tomber  
près de votre pied. Il faut la respirer longuement  
avant de la dévorer jusqu'à ce qu'il ne reste plus  
une once de chair ni non plus une goutte de jus.  
Puis vous vous lavez le visage et le torse dans la cuvette  
d'eau avant de retourner à votre chaise.  
La mangue de midi est la grâce du jour.

*AP* : 11

Si le savoir-faire pour manger une mangue constitue le cœur de ce poème narratif, Laferrière transforme cette action banale en une source d'émotions et de sensations qui en font une expérience sensible et sensuelle, presque érotique. L'intensité de l'expérience est due, en grande partie, à la mise en situation qui la prépare et la détermine. L'écrivain procède de façon graduelle et ordonnée, en posant d'abord des repères spatio-temporels généraux, assez vagues pour laisser libre cours à l'imagination du lecteur (« quelque part au sud de la vie », « un midi de juillet »), mais suffisants (« quand la chaleur / devient insupportable ») pour lui permettre de se représenter les impressions qui lui sont attribuées, tout en rêvant la scène.

En effet, l'écrivain exprime le ressenti d'un « vous » de sorte à faire du lecteur le personnage principal du poème. Ce faisant, il favorise l'identification du

lecteur avec le regard et le ressenti du poète. À l'aide de très peu d'éléments – une cuvette d'eau, une table, un manguier, de l'ombre – et avec un discours sobre et succinct qui s'accorde avec le dépouillement du lieu, le poète construit une atmosphère propice au repos, dans la nature, à l'écart de tout ce qui n'est pas essentiel. L'environnement fournit au personnage « en sueur », fatigué après « une demi-journée agitée », un espace idéal pour se ressourcer. Offrant ce que l'on pourrait, avant tout, désirer dans cette situation « insupportable » – la fraîcheur de l'eau et de l'ombre, ainsi que la quiétude pour se reposer –, le milieu s'avère le parfait contraire de la situation initiale du personnage. L'idée de paradis surgit ainsi spontanément et on réalise qu'elle se résume à très peu de choses. Le temps ralentit, le personnage s'assoit, reste « sans rien dire pendant un long moment » et, aux huitième et neuvième vers, précisément au centre du poème, le temps s'arrête, métaphoriquement, par l'évocation de la sieste. Ce temps « mort » en pleine journée, devenu rare dans les sociétés capitalistes actuelles, apparaît comme un luxe impensable, un plaisir oublié qui fait rêver.

La suspension du temps produite par la sieste se voit pourtant interrompue, à l'instar du vers, « par le bruit sourd d'une mangue ». La chute du fruit mûr, mimée par le rejet du vers qui fait « tomber » la mangue au début du vers suivant, constitue un point d'inflexion et le lieu d'intensification de la tension narrative du poème/récit. En effet, jusqu'à ce point, l'écrivain maintient le suspense déclenché par la question implicite du titre : comment manger une mangue ? En retardant le dénouement, il accroît la curiosité du lecteur, et l'effet de tension narratif, amplifié à mesure que la réponse approche, se voit doublé par l'intensité des sensations qu'inspirent les images poétiques.

La tombée inattendue de la mangue apparaît comme une offrande de la nature, d'autant plus tentante qu'elle aboutit « près de votre pied ». L'éveil des sens auquel invite la proximité physique du fruit, déclencheur de l'acte de consommation vorace de celui-ci, est accru par une succession de mots qui convoquent aussi bien l'ouïe (« bruit sourd ») et l'odorat (« la respirer »), que le goût (« la dévorer ») et le toucher (« vous vous lavez le visage et le torse »). L'acte quotidien et banal de manger un fruit devient dans le poème une expérience sensible et l'objet d'un discours passionné qui semble métaphoriser l'acte amoureux. Manger se fait sans ustensiles, à pleines dents, avidement, le torse nu. À l'aide de mots qui acquièrent une connotation sexuelle – dévorer, chair, jus –, le poème invite à rapprocher les deux expériences, ce qui leur confère une intensité comparable et permet d'y voir une source de plaisir similaire. La chute de la tension narrative qu'entraîne le dénouement se voit doublée par un retour au calme du personnage (« retourner à votre chaise »). Et le vers final, qui donne à « la mangue de midi » le statut divin de « la grâce du jour », achève la transfiguration poétique du geste quotidien en un « art », un rituel, ou encore une expérience quasi mystique.

De façon similaire, des textes comme « L'art de voyager » ou « L'art de dormir dans un hamac » donnent, pas à pas, la « recette » pour bien accomplir une

activité toute simple qui ne nécessite pourtant aucune technique. La description détaillée de la scène, en soi « minimaliste », s'applique à dégager les détails qui la composent et qui la rendent, en définitive, complexe. Mais pour faire du banal un événement, l'écrivain transforme l'action thématisée en une expérience éminemment sensorielle et affective. Dans cette visée, comme nous l'avons montré précédemment, le poète accorde une importance fondamentale à l'atmosphère et au milieu environnant. Il sollicite incessamment les cinq sens et s'attache à magnifier de petits plaisirs, comme celui de lire « sous les draps propres » (*AP* : 130), ou à dégager la beauté et l'intensité de ce qui passe quotidiennement inaperçu : « les fourmis, les vers de terre, tout ce monde d'en bas », « le vaste ciel », « une feuille / insouciant qui danse » et « la voix des enfants » (*AP* : 68).

Dans d'autres poèmes, comme « L'art de capter l'instant », la magie du quotidien vient surtout des surprises qu'il nous réserve. « L'art » relève alors de la capacité à repérer ce qu'il y a de spécial et de surprenant dans l'ordinaire. Ou plutôt, l'art consiste à savoir se surprendre et s'émerveiller face à un geste aussi banal que celui de sentir une fleur. En effet, comme le met en évidence la trame de ce poème/récit, il n'y aurait probablement pas d'intrigue sans l'émotion de l'écrivain : le poète/narrateur, personnage de Dany Laferrière, se promène avec sa fille dans un parc. À un moment donné, l'enfant se penche pour inspirer profondément une fleur. Le père l'observe et perçoit l'expression du visage de sa fille. Le texte se clôt sur cette image.

L'intérêt de cette scène banale est d'abord suscité par sa construction narrative. Une situation initiale – la promenade – se voit déstabilisée par l'avènement d'un fait inattendu qui déclenche la montée de la tension narrative : « Soudain, je l'ai vue se pencher sur une fleur. / Elle la respirait avec une telle force que je m'attendais / à voir la fleur s'infiltrer en elle » (*AP* : 54). L'adverbe « soudain », instaurant une rupture, annonce un changement de situation. Dans le poème, le suspense se noue autour de l'expectative que suscite le geste de la fille chez le poète/narrateur (« je m'attendais / à ») et il se tient par l'incertitude qui est maintenue jusqu'au dernier vers. Mais le doute ne se nourrit pas d'un questionnement passionnant, de péripéties ou d'hypothèses stimulantes. Encore une fois, le « minimalisme » s'impose : le suspense tient, presque exclusivement, à un commentaire du poète sur sa perception des faits. Celui-ci instaure une pause narrative dont la fonction principale semble être de dilater le temps. Pendant cette pause, l'écriture se met en scène. Tel qu'on l'aperçoit dans l'extrait ci-dessous, les ruptures phrastiques qu'instaurent les vers et le commentaire du poète/narrateur (que nous délimitons à l'aide de l'italique) montrent une énonciation qui mime le sens des énoncés :

[...] je m'attendais  
à voir la fleur s'infiltrer en elle. Tout cela a duré  
dix secondes, *mais j'ai eu l'impression que si on avait*

*filmé la séquence et qu'on la passait très au ralenti,  
on pourrait distinguer chaque étape de la scène.  
Ce qui nous permettrait de constater sa puissance  
de jeune félin dans la précision de chacun  
des gestes exécutés. Mais pendant cet instant  
qui a duré une éternité pour la fleur, j'ai eu le temps  
d'apercevoir le visage étrangement calme de ma fille.*

AP: 54 – nous soulignons

Tantôt l'énonciation signifie l'attente ou la durée annoncée en provoquant une pause et un blanc typographique là où la syntaxe prévoit une suite (comme c'est le cas après « je m'attendais », « tout cela a duré », « pendant cet instant », « j'ai eu le temps ») ; tantôt elle matérialise le passage du temps (« dix secondes ») en insérant un commentaire de plusieurs vers qui contribue à figurer, sur le plan spatial, la perception de la fleur : ça « a duré une éternité ».

La mise en intrigue de la séquence, aussi simple soit-elle, suscite la curiosité du lecteur et l'incite à poursuivre la lecture jusqu'à la fin. Le dénouement du poème, certainement pas spectaculaire, provoque toutefois un effet de surprise en opposant le « calme » du visage de la fille à la « force » et à la « puissance » du « jeune félin » qu'elle incarne également. En construisant une intrigue autour de ce geste, il devient, soudain, important au niveau discursif et, par corollaire, important pour l'auteur et pour l'œuvre. L'action minimale, scrutée par le regard du poète, fait émerger, sans chercher à l'expliquer, la complexité de l'être. Celle-ci, formulée par un paradoxe, dégage la beauté qui résulte de l'union des contraires. Dans cette image, force et sérénité s'équilibrent de façon spontanée, sans pour autant se dissoudre l'une dans l'autre. L'image stimule ainsi l'imaginaire et l'intellect du lecteur et révèle sa force créatrice en opposant résistance au surgissement du sens.

Mais la portée du poème ne peut être totalement saisie sans tenir compte du cadre qui prépare l'avènement de l'action principale. En fait, Laferrière établit un fort contraste entre le geste de la fille et le lieu où il se déroule : « un petit lac artificiel dans cette ville, elle même / assez artificielle, de Miami ». En soulignant le caractère factice du milieu, par la répétition rapprochée de l'épithète « artificiel », la « vérité » de l'instant retenu par le poète se voit rehaussée par effet d'opposition. Le geste de la fille, dont l'énonciation suggère la spontanéité en évoquant sa manifestation subite et en omettant des liens de causalité et de finalité au niveau de l'énoncé, apparaît ainsi comme un élan irréflecti, naturel et sincère, propre à l'enfant (ou à l'enfance). On perçoit donc, à la base du texte, une quête de profondeur et d'authenticité que le poète décèle dans les détails du quotidien. Cette quête, indissociable d'une attitude critique de l'écrivain face à la société nord-américaine contemporaine, s'accomplit grâce à la sensibilité et grâce au regard libre de l'écrivain.

## Lorsque l'insignifiant devient significatif

En effet, pour Laferrière, se pencher sur le banal et sur le quotidien, comme il le fait dans ses poèmes, constitue un art : « L'art de regarder ailleurs » (*AP* : 188). Avec ce livre, l'écrivain conteste l'uniformisation du regard que promeuvent les médias, principaux créateurs d'opinion dans les sociétés modernes (*AP* : 188), et s'y oppose en accordant de la valeur à ce qu'ils négligent : les petits « riens » de la vie ordinaire. Il parvient ainsi à capter ce qui n'est plus remarqué et montre sous un autre jour ce que l'on nous incite à percevoir d'une seule et unique façon. En ce sens, le seul fait de « regarder ailleurs » constitue en soi une forme d'engagement. Mais comme l'analyse des poèmes l'a démontré, tous les textes, pour insignifiant que puisse paraître leur propos, sont sous-tendus par des enjeux sociaux importants : prendre le temps de faire une sieste c'est aussi contester le rythme fou de la vie moderne et accepter de ne pas être « productif » ni « performant ». Savourer un fruit comme si c'était le plus grand délice ou s'émouvoir en regardant le ciel, c'est aussi revaloriser les choses dans leur état naturel et apprécier la beauté de la simplicité dans une société où la sophistication et l'artifice sont au rendez-vous. Ou encore, s'émerveiller par l'expression d'un visage et par la spontanéité d'un enfant, cela signifie être sensible aux émotions humaines et à la fraîcheur naïve d'un geste gratuit, tout en se désolant du dessèchement d'une société obsédée par le calcul et où les rapports interpersonnels se réduisent souvent à une mascarade. Dire le quotidien ne constitue donc pas, chez Laferrière, un éloge désintéressé de « l'insignifiant ». Au contraire, il y a un parti-pris philosophique derrière cette écriture qui se donne parfois des airs de légèreté. L'écrivain observe le monde avec un regard « éclairé », questionnant les idées reçues et l'ordre actuel du monde, et par son « art de » traduire ce regard, il transforme le banal en événement. Que sommes-nous devenus en tant que société ? Qu'est-ce qui compte, réellement, dans la vie ? Voilà les questions fondamentales auxquelles nous confronte cette œuvre.

## Bibliographie

- CRÉPEAU Jean-François, 2012 : « Ceci n'est pas un roman ». *Lettres québécoises*, n° 147.
- FONKOUA Romuald, 2016 : « Dany Laferrière et la peinture ». *Revue de littérature comparée*, n° 358.
- FORTIER Frances, MERCIER Andrée, 2004 : « La narration du sensible dans le récit contemporain ». In : René AUDET, Andrée MERCIER, dir. : *La narrativité contemporaine au Québec*. Vol. 1 : *La littérature et ses enjeux narratifs*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- LAFERRIÈRE Dany, 2011 : *L'art presque perdu de ne rien faire*. Montréal, Boréal (Compact).

- MATHIS-MOSER Ursula, 2015 : « Hommage : Dany Laferrière, un “écrivain méditatif” ». *Québec français*, n° 174.
- PARISOT Yolaine, 2016 : « Sous les yeux du père, lire le *Cahier* comme une proposition de retour sur l'énigme “Laferrière” ». *Études françaises*, vol. 52, n° 1.
- PESSINI Alba, 2015 : « Dany Laferrière, *L'Art presque perdu de ne rien faire* ». *Studi Francesi*, n° 177. <http://studifrancesi.revues.org/1502>. Date de consultation : le 4 juillet 2017.
- RIENDEAU Pascal, 2012 : « Deux grands univers ». *Voix et images*, vol. 37, n° 3.
- SANDRAS Michel, 1995 : *Lire le poème en prose*. Paris, Dunod.

## Note bio-bibliographique

**Valeria Liljeström** est doctorante en études littéraires au laboratoire de francophonie de l'Université Laval (Québec, Canada). Ses recherches portent sur les littératures francophones d'Afrique, des Caraïbes et du Québec, notamment sur l'œuvre de Tierno Monénembo, Dany Laferrière et Patrick Chamoiseau. Elle a été chargée de cours et conférencière à l'Université Laval et à l'Université Nationale de La Plata (Argentine). Ses derniers articles ont été publiés dans : A. Vuillemin (dir.), *Littératures en langue française : Histoire, Mythes et Création* (Presses Universitaires de Rennes, 2015) ; R. Viau (dir.), *Transmissions et transgressions dans les littératures de l'Amérique francophone* (Perce-Neige, 2017) ; et P. Lefort et G. Seybert (dir.), « *Götzendämmerung* », « *Crépuscule des idoles* », « *Fall of the idols* ». *Réactions littéraires, artistiques et intellectuelles à la Seconde Guerre mondiale* (Peter Lang Verlag, sous presse). Elle a co-dirigé avec M. Archimède l'ouvrage collectif *Figuration du monde dans le roman francophone* (Éditions L'Harmattan, 2017).



RENATA JAKUBCZUK

Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin

Les ennuis du quotidien à l'aube  
de la Révolution tranquille  
dans *Zone* de Marcel Dubé  
et à l'aube du troisième millénaire  
dans *Cendres de cailloux* de Daniel Danis

The Troubles of Everyday Life at the Dawn of the Quiet Revolution  
in the Marcel Dubé *Zone*  
and at the Dawn of the Third Millennium in *Stone and Ashes* by Daniel Danis

ABSTRACT: This article intends to compare two plays of Quebec authors belonging to two different generations: *Zone* by Marcel Dubé (1953) and *Stone and Ashes* by Daniel Danis (1992). Both plays present a group of friends, members of a gang of adolescents or young adults; the first one from a suburb of Montreal from the fifties, the second one comes from a small provincial town from the nineteen nineties. Both groups are comprised of four boys and one girl. A special anthroponymy, characteristic of texts addressed to the young public or evoking this particular addressee, presents surprising similarities. In addition, the daily preoccupations of the young protagonists seem to bring up universal characteristics.

KEY WORDS: Quiet Revolution, worries, troubles, everyday

« Le quotidien : ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »  
(Blanchot, 1969 : 355)

Le titre, tel qu'il est formulé, suggère d'emblée une perspective comparatiste. Mais que comprend-on par la comparaison en littérature ou par la littérature

comparée ? On est tenté d'adopter la définition de Claude Pichois et d'André-Michel Rousseau qui précisent :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.

PICHOIS, ROUSSEAU, 1967 : 12

Yves Chevrel, quant à lui, propose une formule plus large et avance que la littérature comparée « se propose d'étudier les productions humaines signalées comme œuvres littéraires, sans que soit définie au préalable quelque frontière, notamment linguistique, que ce soit » (CHEVREL, 2009 : 4). Il insiste sur le fait de « questionner la littérature » en mettant des textes côte à côte pour interroger « la singularité relative » de chaque œuvre. S'il est vrai que d'habitude la littérature comparée se focalise sur des textes venus des cultures différentes, des espaces étrangers, il n'est pourtant pas impossible de comparer les œuvres ressortissant à une même nation.

Nécessairement double, la confrontation/le rapprochement des œuvres se place, d'une part, « entre » les textes et, d'autre part, « au-dessus » des ouvrages analysés, par une problématique préalable, en l'occurrence le quotidien. À en croire PICHOS et ROUSSEAU : « Polymorphe de par sa nature et son développement, de par ses appellations successives ou diverses, la littérature comparée est une véritable utopie méthodologique » (1967 : 24). De même, « aucune méthode préétablie ne saurait mettre au jour la vérité complexe du quotidien, car cette vérité requiert la rencontre d'un sujet authentique [...] avec une réalité complexe [...] » (PERRIN, 2013 : s.p.).

En effet, sans prétendre faire une théorie générale, je propose de mettre côte à côte deux œuvres dramatiques d'auteurs québécois qui appartiennent à des générations différentes. Les deux pièces ne laissent pas le public indifférent pendant leurs premières représentations et elles ouvrent les carrières dramaturgiques des écrivains<sup>1</sup>. Dans le propos qui suit, je tâcherai de confronter le fonctionnement dramatique des marques du quotidien en m'appuyant sur les concepts de Maurice Blanchot contenus dans « La parole quotidienne »<sup>2</sup>. Par

<sup>1</sup> *Zone* est la troisième pièce de Marcel Dubé et *Cendres de cailloux* la deuxième de Daniel Danis, suivant *Celle-là*.

<sup>2</sup> « La parole quotidienne » constitue le XI<sup>e</sup> chapitre du livre *L'entretien infini*. Dans cette contribution, je propose de reprendre les éléments essentiels de l'argumentation de Maurice Blanchot, sans les discuter ou contester d'une façon ou une autre. Les principaux concepts de la théorie de ce grand philosophe français seront donc mis en épigraphe des sous-parties successives de cet article et illustrés d'exemples venus des deux textes dramatiques analysés.

ailleurs, je ferai référence à des indices spécifiques pour les deux époques de la création des pièces.

« Le quotidien est sans événement »  
(Blanchot, 1969 : 363)

Au début des années cinquante, la période où la dramaturgie québécoise n'en est encore qu'à ses premiers balbutiements<sup>3</sup>, Marcel Dubé met en scène un groupe d'amis, membres d'une bande d'adolescents de la banlieue montréalaise qui, pour s'assurer un meilleur avenir, font de la contrebande de cigarettes américaines. Par le prisme de ces jeunes protagonistes qui peuplent tout l'univers dramatique des premières pièces de Marcel Dubé, on découvre, petit à petit, les soucis de chacun d'eux, leur vie quotidienne, leurs relations avec les proches, leurs rêves aussi. Tant qu'il ne se passe rien d'extraordinaire, les contrebandiers peuvent continuer leur train-train quotidien, mais un seul événement imprévu bouscule tout leur microcosme soigneusement bâti.

Quarante ans plus tard, Daniel Danis reprend un canevas comparable : à l'exemple d'une bande d'amis d'une petite ville québécoise de province, le dramaturge montre les ennuis quotidiens des jeunes qui concernent tout adolescent ou jeune adulte. L'universalité des préoccupations de ces êtres solitaires et éperdus au sein d'une société qui semble les oublier ou marginaliser, voire les exclure, est vraiment étonnante. Pourtant, il est nécessaire de signaler d'ores et déjà la divergence importante entre les deux pièces : si la bande des jeunes contrebandiers demeure sans aucun doute le pivot de *Zone*, *Cendres de cailloux* met en avant le personnage de Clermont, homme mûr âgé de 40 ans qui fuit non seulement le monde extérieur, mais aussi son propre passé<sup>4</sup>. Néanmoins, il est symptomatique que l'incipit de la pièce revienne à Shirley, chef de la bande<sup>5</sup>,

<sup>3</sup> L'historiographie théâtrale québécoise distingue trois dates différentes de la naissance de la dramaturgie québécoise : 1948 avec la représentation de *Tit-Coq* de Gratién Gélinas, 1958 avec *Un Simple soldat* de Marcel Dubé et 1968 avec *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay.

<sup>4</sup> Voici la fable de la pièce proposée par l'éditeur : « Clermont s'est réfugié à la campagne, avec sa fille de onze ans, Pascale, pour tenter d'y surmonter la perte de sa femme violée et assassinée en ville par un tueur fou. Là, sur une terre abandonnée où coule la Rivière-aux-pierres, l'ancien citadin s'abrutit de travail en retapant la ferme, en vidant la cave de sa maison remplie de cailloux, et se tient à l'écart de toute vie sociale... Mais Shirley, une patiente Amazone qui s'est juré d'ouvrir une brèche dans la carapace de cet homme meurtri va bien malgré elle remettre en branle la roue du destin ».

<sup>5</sup> C'est Coco qui est le chef « officiel » de la bande mais le lecteur/spectateur attentif remarquera le rôle que joue Shirley au sein du groupe.

et nous met de la sorte dans l'optique des jeunes gens, membres du groupe qui cherchent à combler l'ennui quotidien par n'importe quel moyen.

« Le quotidien dissout les structures et défait les formes »  
(Blanchot, 1969 : 362)

Pour résoudre le paradoxe de l'in vraisemblable du réel/du discours mimétique, les deux auteurs font parler plusieurs protagonistes qui présentent leurs versions respectives d'un même événement/d'une même péripétie. À cet effet, Marcel Dubé recourt à l'interrogatoire policier pendant lequel le commissaire interroge tous les membres de la bande. Dans la pièce de Daniel Danis, la structure fragmentaire est symptomatique dans la mesure où elle renvoie au procédé de l'analepse : « Au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu » (DANIS, 1992 : 10) nous informe la première didascalie de l'œuvre. Mais, au fur et à mesure que l'intrigue se développe, le lecteur/spectateur pressent la présence d'un second événement important pour les protagonistes : une sorte de prolepse qui ne devient l'analepse qu'au dénouement de l'action présentée. L'esthétique de cette pièce rompt ainsi avec l'effectivité inhérente au genre ; à rebours de la convention, elle propose une sorte de devinette policière, présentée successivement par les quatre personnages. De cette manière, il serait légitime de parler d'une double analepse qui renvoie d'une part aux événements tragiques liés à la mort de la femme du protagoniste et d'autre part, à la propre mort du personnage<sup>6</sup>, survenue dans des circonstances non moins tragiques que celle de sa femme. Ce type de procédé peut sembler appartenir à une sorte d'hypermimétisme qui rend pourtant la quotidienneté de la pièce plus vraisemblable.

Quant à la structure interne de *Zone*, sa construction ne suscite pas de controverses : le respect apparent des trois unités revêt même d'un certain classicisme de l'œuvre de Dubé. Trois actes intitulés respectivement *Le jeu*, *Le procès* et *La mort* correspondent parfaitement à l'exposition, le nœud et le dénouement d'une pièce classique. L'action unique, concentrée sur le trafic de cigarettes américaines et ses conséquences pour les jeunes contrebandiers, se passe dans deux endroits d'une même ville : le hangar qui sert de cachette aux adolescents et le commissariat de police où se tient l'interrogatoire. Elle évoque aussi les rues de la ville, espace où l'anonymat quotidien atteint son comble. L'action englobe

---

<sup>6</sup> Il convient de mentionner néanmoins que le sort de Clermont demeure obscur car le lecteur/spectateur peut avoir des doutes en lisant/écoutant les paroles de Pascale : « Mon père demeurera perdu en lui. / Il ne s'est jamais relevé. / Perdu en lui, absent du monde » (DANIS, 1992 : 122).

aussi deux journées, entrecoupées par quelques semaines : les amis se réunissent en fin d'après-midi, le questionnement se passe durant la nuit et on retrouve le groupe pendant « un sombre soir d'automne » (DUBÉ, 1968 : 147).

Il n'en est pas de même avec la proposition de Danis. Écrite en vers blanc, la pièce est découpée en trente-neuf scènes/séquences qui correspondent à des moments – petits et grands – de la vie quotidienne des protagonistes présents sur scène. Le discours fragmenté pratiqué par ce dramaturge québécois forme une sorte de puzzle avec des morceaux dispersés tout au long de la pièce. L'action est construite sur le canevas des deux trames diverses : celle du drame de Clermont et celle des ennuis quotidiens des jeunes membres du groupe. L'intrigue englobe sept ans : depuis le meurtre de la femme de Clermont à Montréal jusqu'à la mort du protagoniste en province mais, suivant les indications du dramaturge, tout l'espace évoqué doit s'enfermer « dans un seul lieu qui peut être de l'ordre réaliste, métaphorique ou métaphysique » (DANIS, 1992 : 10). En effet, Danis évoque plusieurs endroits différents, tous liés à la vie quotidienne des protagonistes : le magasin où travaillait la femme de Clermont, les rues de Montréal<sup>7</sup>, la ferme, la forêt, les espaces de la province, etc. Ainsi, la diégèse, n'étant en rien aléatoire, nous fournit un exemple inhérent et indéniable d'une quotidienneté exemplaire ; elle reflète aussi les tendances de l'époque contemporaine à la création des pièces, celle de Dubé appartenant encore à la période d'avant la révolution littéraire des années cinquante et celle de Danis étant un parfait exemple de l'écriture post-moderne, caractéristique des décennies postérieures à l'avant-garde de 1950.

« Le quotidien, c'est donc nous-mêmes à l'ordinaire »  
(Blanchot, 1969 : 355)

Les deux pièces mettent en scène une bande des jeunes gens, composée de quatre garçons, dont l'un est dominant (respectivement Tarzan et Coco), et une fille (Ciboulette et Shirley). Les noms des autres membres du groupe, à savoir Tit-Noir, Passe-Partout, Moineau chez Dubé et Flagos, Dédé et Grenouille chez Danis renvoient à une anthroponymie caractéristique pour l'univers propre à l'adolescence. Si on y ajoute le surnom que les jeunes de la pièce de Danis attribuent à Clermont – le Caillou – ainsi que le hangar, appelé « une cachette » dans

---

<sup>7</sup> Selon Maurice Blanchot, la rue est un lieu révélateur de la quotidienneté : « Il faut ces admirables déserts que sont les villes mondiales pour que l'expérience du quotidien commence à nous atteindre. Le quotidien n'est pas au chaud dans nos demeures [...]. Il est – s'il est quelque part – dans la rue » (BLANCHOT, 1969 : 362).

*Zone*, on remarque que toute l'onomastique des pièces analysées, que cela touche la toponymie et l'anthroponymie, évoque une terminologie spécifique, liée d'une part à l'univers imaginaire de l'adolescence et, d'autre part, à la révolte des protagonistes contre le monde des adultes et leur refus d'y accéder. Ces jeunes gens agissent pour récuser toute autorité, tout ordre établi par une société hostile – et cela dans les deux cas de figure.

Les personnages de *Zone* s'efforcent de faire passer l'impression d'une banalité quotidienne : la routine du travail, les occupations habituelles ; tout cela pour ne pas se distinguer de la foule, ne pas attirer l'attention de la police : « Faut montrer qu'on a une vie normale » (DUBÉ, 1968 : 40), rappelle Ciboulette à Passe-Partout qui traîne à se trouver un emploi quelconque ; « faut donner l'impression d'avoir une vie ordinaire, comme tout le monde » (1968 : 64), lui crie Tarzan quelques moments plus tard. La tâche n'est pas tellement difficile, car, à en croire Jean-Paul Vanasse, « tous les personnages de Dubé [...] se limitent strictement au train-train quotidien. Marqué aussi par les petits emplois sans avenir, sans sécurité, par les 'maisons d'ennui' des quartiers tristes » (VANASSE, 1959 : 356).

Quant à ceux de *Cendres de cailloux*, dans les premiers propos de la pièce, on trouve une constatation symptomatique/révélatrice de Shirley : « On est ordinaires » (DANIS, 1992 : 12). Parmi les cinq membres du groupe, seule Shirley est autonome et exerce un travail stable qui lui permet d'avoir son propre « espace vital » (1992 : 22). Les autres vivent du jour au lendemain chez leurs parents ou en se faisant aider par des proches : « On travaille l'été / pour se payer du chômage / l'hiver arrivé. [...] À la saison des neiges / les quatre gars travaillent au noir » (1992 : 22).

Pour ce qui est de Clermont, après le meurtre de sa femme, il s'efforce d'oublier la vie urbaine. Isolé dans sa ferme et satisfait de la vie solitaire qu'il mène avec sa fille, ce quadragénaire n'attend plus rien de l'avenir, il ne tient plus du tout à garder un contact quotidien avec le monde extérieur. Plus encore, ne cherchant point la compagnie des autres, il creuse un vrai fossé qui le sépare des habitants de la petite ville<sup>8</sup>. Il aménage ses journées d'un travail de « bœuf » (DANIS, 1992 : 26) pour s'occuper des animaux, entretenir la ferme et surtout vider la cave des cailloux et les jeter dans la rivière voisine.

---

<sup>8</sup> Il convient d'expliquer aussi qu'après avoir traîné pendant trois mois, Clermont a enfin décidé de s'installer dans un endroit suffisamment éloigné et isolé des autres pour que personne ne le dérange. L'emplacement de la ferme était idéale : près de la route et du bus qui emmène sa fille à l'école, bordé d'un côté par une forêt et de l'autre par une rivière : « Dans un rang, à cinq minutes de la ville / À VENDRE / une maison / un terrain immense / avec une petite ferme et un garage. / Devant la maison / de l'autre côté de la route de gravelle / une rivière / la Rivière-aux-pierres » (DANIS, 1992 : 15).

« Le quotidien récuse les valeurs héroïques »  
(Blanchot, 1969 : 365)

Dans les deux cas de figure, la fille est la plus forte et il existe des liens sentimentaux parmi les membres du groupe. La divergence survient dans la façon de vivre ces sentiments, car on y retrouve l'image des habitudes quotidiennes des époques respectives. Ciboulette répond bien à l'image d'une fille des années cinquante : elle rêve d'épouser Tarzan, d'avoir des enfants, de fonder une vraie famille : « Veux-tu dire qu'on aurait pu se marier et avoir des enfants ? [...] Viens, on va s'enfermer dans le hangar et on va se marier. Viens dans notre château ; il nous reste quelques minutes pour vivre tout notre amour. Viens » (DUBÉ, 1968 : 172–173) supplie-t-elle quelques instants avant l'arrivée de la police et la mort de Tarzan.

Son homologue de la pièce de Danis montre une attitude opposée : tout en connaissant les sentiments de Coco, Shirley ne veut pas se limiter à un seul homme : « On est quatre gars qui tournent autour d'elle / parce qu'on se sent moins perdus de même » (DANIS, 1992 : 67). Beaucoup plus libre, voire libertine, que Ciboulette, elle jouit des plaisirs charnels avec tous les membres de la bande ; situation que Coco ne peut pas admettre ni supporter.

En même temps, on constate que, au seuil de la mort, Tarzan regrette de ne pas pouvoir profiter de la vie quotidienne avec Ciboulette : « Pauvre Ciboulette. On sera même pas allé au cinéma ensemble, on n'aura jamais marché dans la rue ensemble, on n'aura jamais connu le soleil d'été ensemble, on n'aura jamais été heureux ensemble » (DUBÉ, 1968 : 173) ; tandis que Coco, à l'instar de Shirley, veut profiter de la vie sans obligations<sup>9</sup>.

Cependant, force est de convenir que, pour les deux protagonistes de Danis, cette situation perdure jusqu'au moment de la prise de conscience de leurs propres sentiments : Shirley, attirée par la misanthropie de Clermont ou peut-être par la force de son amour pour la femme perdue, renonce à se donner aux autres ; de même que Coco, en voyant perdre définitivement Shirley, se rend compte qu'il peut accepter de vieillir avec elle : « L'amour ça te rend normale ! » constate-t-il (DANIS, 1992 : 105). Ainsi, l'amour s'avère le seul motif valable d'assumer la vie quotidienne ; la grisaille de tous les jours étant ensoleillée par la présence d'un être aimé qui donne la force et le courage de braver les ennuis quotidiens, qui – rien que par sa présence – permet d'affronter l'avenir avec plus de confiance.

---

<sup>9</sup> Il est nécessaire de préciser néanmoins que Coco est jaloux de Shirley et n'accepte point le comportement de la fille. Au contraire, à plusieurs reprises dans la pièce, il lui reproche d'avoir couché avec d'autres garçons du groupe. En plus, on peut avoir l'impression que, si Shirley voulait l'épouser, il y consentirait avec plaisir.

« L'ennui, c'est le quotidien devenu manifeste,  
c'est la brusque, l'insensible appréhension du quotidien »  
(Blanchot, 1969 : 361)

Paradoxalement, malgré les changements qu'a subis la société moderne et le progrès technique facilitant l'accès aux nouvelles technologies, ce sont les protagonistes de Danis qui s'ennuient plus que ceux des années cinquante. À ce titre, citons les paroles de Shirley :

Pour me sauver de c'te chienne d'ennui / des vendredis, des samedis. / C'te chienne d'ennui / des dimanches de mort / des lundis de boulot endormant / des mardis de blanquette aux œufs / des mercredis de programmes plates / des jeudis de paie / des vendredis de souïlerie / des mois d'ennui, de chienne d'ennui.

DANIS, 1992 : 52-53

Il en est de même avec les autres membres du groupe qui cherchent à combler l'ennui quotidien par toute sorte de divertissement : « On passe nos paies à boire, la fin de semaine » (1992 : 22) avoue Coco. Ils inventent des distractions plus ou moins macabres pour se donner l'impression de vivre plus intensément, et par l'épatement obtenu, trouver peut-être un sens dans la vie. Or c'est le sujet que Coco évite en parlant à sa mère qui, quant à elle, le pousse à faire quelque chose de sa vie, à y trouver un but :

Qu'est-ce que tu vas faire de ta vie, Jacques ? / [...] / J'sais pas, fais un voyage / amuse-toi / achète-toi une maison / prends ménage avec une femme. / Fais des p'tits. / [...] / Au moins, si t'avais un seul petit rêve. / En tout cas.

DANIS, 1992 : 89

Emparé de cet ennui invincible, Coco n'a pas la force d'y remédier. « Le mouvement immobile » (BLANCHOT, 1969 : 360) du quotidien, car rien ne se passe, selon l'oxymore proposé par Maurice Blanchot, se transforme en une sorte de cercle vicieux que le protagoniste n'arrive pas à surmonter et, finalement, se laisse succomber « se sachant condamné à l'ordinaire et à la médiocrité, mais refusant de s'en contenter » (SAINT-PIERRE, 2000 : 65).

Compte tenu de la situation économique et sociale au Québec à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, il peut sembler que les jeunes de *Zone* aient moins de temps pour s'ennuyer en faisant « toutes sortes de choses. Un jour j'en fais une, le lendemain j'en fais une autre : ça fait que j'ai pas le temps de m'ennuyer » (DUBÉ, 1968 : 84) constate Moineau pendant l'interrogatoire. D'autant plus qu'il a un rêve à réaliser dans la vie : apprendre à bien jouer de l'harmonica. Tit-Noir aide sa mère délaissée par un père buveur dans les tâches quotidiennes et Cibou-

lette, après le travail ennuyeux à la manufacture, se cherche une occupation pour fuir la demeure familiale. De même que Tarzan, marqué dès sa naissance d'une double origine – biologique des parents absents et sociale de la famille présente – il n'accepte pas les règles qui régissent la société où il vit. Fier et orgueilleux, il doit se battre constamment pour se trouver une place au sein d'une société hostile.

« L'homme quotidien est le plus athée des hommes »  
(Blanchot, 1969 : 366)

De prime abord, la question religieuse ne préoccupe pas les dramaturges, l'adolescence révoltée n'étant pas la meilleure période de pratiquer les rites hérités des ancêtres. Cependant, dans les propos des personnages de Dubé, on trouve une évocation des principes qui guident leur comportement. C'est la réplique de Ciboulette qui s'adresse à Passe-Partout : « [...] t'as juré d'obéir, t'as fait le serment et la croix sur ton cœur : t'as plus le droit maintenant de tricher » (DUBÉ, 1968 : 55).

Pour ce qui est de *Cendres de cailloux*, la thèse formulée par Maurice Blanchot y trouverait une certaine confirmation. Les jeunes de fin de siècle sont complètement égarés, ils n'ont pas de points de repère valables pour octroyer un sens à leur existence, même s'ils en éprouvent un manque incontestable : « Les rêves c'est là / pour ceux qui croient en Dieu / peu importe lequel. / Nous autres de ma génération, / on essaie de vivre de nous autres. / Sans dieu de nulle part. / Sans job nulle part », constate tristement Coco (DANIS, 1992 : 89–90).

Plus encore, l'herméneutique des cérémonies exercées par les membres du groupe dans la forêt, portant les indices des rituels sataniques, peut être considérée comme une sorte d'anabase rituelle à signification chamannique qui, dans le cas des pièces étudiées, n'aboutit pas à une guérison des âmes, mais acquiert un caractère dramatique, dans le sens qu'Henri Gouhier attribue à ce terme<sup>10</sup>. Or, la mort plus ou moins suicidaire des deux héros – en s'échappant de la prison, Tarzan est conscient que les policiers le retrouvent et il se laisse descendre en présence de Ciboulette ; quant à Coco, après avoir détruit la vie de Clermont, mais surtout celle de Shirley, il se tire une balle dans la tête – confirmerait, de la sorte, la proposition du philosophe français.

Néanmoins, il convient de mentionner que, dans la pièce de Danis, on retrouve les vestiges de l'ancienne foi du peuple québécois. En effet, Shirley qui ne

<sup>10</sup> Henri Gouhier distingue nettement la différence entre la tragédie et le drame : « Il y a tragédie par la présence d'une transcendance : il y a drame par la présence de la mort » (GOUHIER, 1991 : 69).

se sépare jamais<sup>11</sup> de la médaille que son père lui a offerte : « l'ère me donnait / une médaille d'la Vierge / avec saint Joseph / de l'autre côté. / Une médaille frappée / dans du cuivre » (DANIS, 1992 : 12) croit au pouvoir magique de cet objet et l'offre à Clermont comme remède contre ses maux de dos ; un remède efficace.

« Le quotidien échappe. C'est sa définition »  
(Blanchot, 1969 : 359)

En guise de conclusion : les deux pièces comportent, d'une part, les traits qui dérivent du mimétisme lié à l'organisation d'une société concrète – la société québécoise des années cinquante et quatre-vingt-dix en l'occurrence – mais, d'autre part, il semble évident qu'elles ne peuvent pas être considérées comme représentatives pour toute la société en question. Or on constate aussi que, à quarante ans d'intervalle, le quotidien des jeunes ne change pas considérablement. Et si l'adolescence se marie rarement au bien-être quotidien, elle est souvent accompagnée d'angoisse, ressentie de façon particulièrement forte et pénible. Et, paradoxalement, faute d'ennui quotidien, il arrive un événement extraordinaire – malheur qui entraîne, à son tour, le rêve du quotidien avec l'être aimé ; seul l'amour pouvant justifier notre existence quotidienne. Je termine donc avec la dernière thèse de Maurice Blanchot : « Le quotidien est notre part d'éternité » (BLANCHOT, 1969 : 366) et avec l'amour, le temps devient éternel (DANIS, 1992 : 98) constate Pascale, la plus jeune héroïne de deux pièces étudiées.

## Bibliographie

- BLANCHOT Maurice, 1969 : *L'entretien infini*. Paris, Éditions Gallimard.  
 BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves, dir., 1989 : *Précis de littérature comparée*. Paris, PUF.  
 CHEVREL Yves, 2009 : *La littérature comparée*. Paris, PUF.  
 DANIS Daniel, 1992 : *Cendres de cailloux*. Québec, Leméac Éditeur, Actes Sud pour la France, la Belgique et la Suisse.  
 DUBÉ Marcel, 1958 : *Un simple soldat*. Ottawa, Institut Littéraire du Québec.  
 DUBÉ Marcel, 1968 : *Zone*. Ottawa, Éditions Leméac.  
 GELINAS Gratien, 1994 : *Tit-Coq*. Montréal, Éditions Typo.

<sup>11</sup> À un moment de la pièce, elle avoue l'envie de perdre son médaillon mais cet objet sacré se retrouvait à chaque reprise.

- GOUHIER Henri, 1991 : *Le Théâtre et l'Existence*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- PAGEAUX Daniel-Henri, 1994 : *La littérature générale et comparée*. Paris, A. Colin.
- PICHOIS Claude, ROUSSEAU André-Michel, 1967 : *La littérature comparée*. Paris, A. Colin.
- SAINT-PIERRE Christian, 2000 : « Quand la mort danse avec la vie : *Cendres de cailloux* de Daniel Danis ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 97 (4).
- TREMBLAY Michel, 1972 : *Les Belles-sœurs*. Ottawa, Éditions Leméac.
- VANASSE Jean-Paul, 1959 : « Marcel Dubé ou les chemins sans issues ». *Liberté*, vol. 1, n° 6. <http://id.erudit.org/iderudit/59678ac>. Date de consultation : le 11 janvier 2016.

### Sources Internet

- PERRIN Claude Stéphane, 2013 : « Blanchot et le quotidien ». <http://www.eris-perrin.net/article-blanchot-et-le-quotidien-120516555.html>. Date de consultation : le 3 avril 2017.

### Note bio-bibliographique

**Renata Jakubczuk** est docteur habilitée ès lettres, maître de conférences à l'Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin (Institut de Philologie Romane). Auteure d'articles sur la littérature française et francophone du XX<sup>e</sup> siècle (Camus, Sartre, Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Dubé, Barbeau, Gélinas, Tremblay, Micone, Danis) et de deux livres en littérature comparée : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* (2009), *Téo Spsychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015). Elle a rédigé aussi trois ouvrages collectifs : *Parler des émotions : entre langue et littérature* (2011), *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone* (2013), *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures en langues romanes* (2017).



SYLWIA KUCHARUK

Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin

## Du quotidien socialisé au quotidien intime – quelques aspects du quotidien au théâtre

From the Socialized Everyday to the Intimate Everyday –  
Some Aspects of the Theatre of the Everyday

**ABSTRACT:** From the decade of seventies, in France and Germany, there could be observed a certain propensity of some playwrights, such as, for example, Deutsch, Lassalle, Wenzel and Vinaver, to be interested in the “everyday”. This theatre, quickly named “the theatre of the everyday”, turns away from the spectacular to return to the insignificant... Its field of investigation is the everyday existence of ordinary people. The article aims at showing some aspects of this current, using as an example texts of the authors who belong to the current or whose works resemble the theatre of the everyday: theatre of the everyday (*Loin d'Hagondange* by Jean-Paul Wenzel, 1976, an emblematic play of the theatre of the everyday); theatre of the here and now (*Théâtre de chambre* by Michel Vinaver, 1978); theatre of the intimate (*Inventaires* by Philippe Minyana, 1986, “the intimate of the everyday”) in order to illustrate its evolution: the transition from the socialized everyday to the intimate everyday.

**KEY WORDS:** theatre of the everyday, theatre of the here and now, theatre of the intimate

Armelle Talbot observe dans le théâtre français de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle « la courbe sinueuse qui mène du grand théâtre historique des années 1960 aux théâtres de l'intime qui prévalent dans les années 1980 – courbe dont le quotidien, domaine d'extension puis de dissémination de la lutte, constitue un embranchement essentiel » (TALBOT, 2008 : 67). Cette remarque nous a inspiré une interrogation sur une éventuelle évolution dans la perception du quotidien, qui, comme le souligne le critique, a joué un grand rôle dans le théâtre de cette époque. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous voudrions poursuivre la pensée d'Armelle Talbot et présenter certains aspects du quotidien dans le théâtre français de la deuxième moitié du siècle dernier. Selon nous, la courbe mentionnée par le critique partirait du théâtre du quotidien né comme réponse au brechtisme,

en passant par Vinaver et son théâtre au présent, pour aboutir au théâtre intime de Minyana. Ce sont ces trois étapes importantes dans l'évolution du quotidien au théâtre que nous nous proposons d'illustrer.

### Le quotidien socialisé dans le théâtre du quotidien

Le théâtre du quotidien émerge en France au milieu des années soixante-dix en réaction au théâtre politique de l'époque. Contrairement à ce dernier, il ne s'intéresse plus à la grande Histoire, aux moments décisifs du développement social, mais à l'histoire « mesquine [...] des petites gens sans voix au chapitre » (PAVIS, 1980 : 316) à savoir des sous-privilegiés, le plus souvent ouvriers, employés et retraités empêtrés dans leur vie de tous les jours. Ainsi, le quotidien, jusqu'alors « toujours exclu de la scène parce qu'insignifiant et trop particulier » (1980 : 316) voire « relégué au rang d'un ornement ou anecdote » (1980 : 316) devient le centre de l'intérêt de dramaturges comme : Michel Deutsch, Michèle Foucher, Claudine Fiévet et Jean-Paul Wenzel, Jacques Lassalle et beaucoup d'autres. Le quotidien s'affirme alors comme un véritable moteur de la recherche théâtrale et la vie ordinaire de gens ordinaires devient un « objet théâtral digne d'être représenté » (TALBOT, 2005 : 3). Pourtant, contrairement à ce qu'on pourrait croire, il ne s'agit pas seulement d'une thématique mais plutôt d'une esthétique, car ce « retour sur le peu, le mineur, le résiduel et l'insignifiant » (2005 : 3) promu par les dramaturges quotidiennistes exige, selon eux, une conversion du regard et un changement d'échelle qui doivent, à leur tour, trouver leurs propres moyens d'expression à travers le langage.

Contrairement à l'image stéréotypée que l'on pourrait se faire de la quotidienneté en tant que banalité et répétitivité porteuses de quelque chose de rassurant, celle que montre les auteurs étudiés est plutôt dérangeante, car elle n'est pas gratuite. Il faut souligner que, malgré l'hétérogénéité des théâtres du quotidien, ils naissent tous de la « volonté d'investir le territoire privé de la chambre pour y déceler les poussées souterraines de la société et de l'Histoire » (TALBOT, 2008 : 59). Pour cette raison, les dialogues, souvent réduits au minimum, entrecoupés de silence, pleins de non-dits, de lieux communs, de proverbes, d'expressions médiatiques, servent à refléter à quel point l'homme est influencé par la société ou l'idéologie dominante. Comme le constate à juste titre Patrice Pavis, « les 'sujets' parlants sont privés de toute initiative verbale ; ils ne sont que des rouages dans la machine idéologique de reproduction des rapports sociaux » (PAVIS, 1980 : 317).

Selon Jean-Pierre Sarrazac, qui se réfère à ce que Foucault dans *Surveiller et punir* appelle une nouvelle économie de la visibilité du pouvoir, le théâtre du

quotidien dénonce « une forme masquée et insidieuse du pouvoir : un biopouvoir [...] qui traverse les corps et le langage des gens ‘d’en-bas’ », et qui n’est plus « un pouvoir exercé mais un pouvoir subi » (TALBOT, 2008 : 7).

Effectivement, les auteurs en question visent à démontrer comment les normes et les contraintes sociales s’incrument dans la vie quotidienne des gens ordinaires, ce qui nous permet de parler de « quotidien socialisé ». Jean Paul Wenzel le montre dans sa pièce *Loin d’Hagondange*, considérée comme emblématique du théâtre du quotidien. Écrite à partir de faits divers réels, elle a pour protagonistes Marie et Georges, des gens ordinaires, un couple de retraités qui a déménagé à la campagne pour jouir pleinement de sa retraite. Contrairement à leurs attentes, ils connaissent une grande désillusion. L’immobilité du paysage, l’éloignement d’Hagondange (suggéré déjà par le titre) et l’isolement de la maison dont se plaignent plus ou moins explicitement les deux protagonistes s’inscrivent dans la banalité et la monotonie de leurs occupations quotidiennes, qui se limitent à dormir, manger, bricoler pour l’homme et faire la cuisine, servir son mari, manger, ranger et dormir, pour la femme. Tout se passe, d’ailleurs, toujours dans les mêmes espaces clos de leur maison : la cuisine, la salle à manger, la chambre ou l’atelier.

Ce dernier et la cuisine sont deux intérieurs particulièrement significatifs du quotidien socialisé. Pour Georges, ancien ouvrier, le petit atelier qu’il s’est installé à la maison sert de substitut à l’usine. Il s’obstine à continuer à vivre selon le rythme que lui imposait autrefois le travail. Il se lève chaque jour de bonne heure, met son bleu de travail et va dans son atelier pour y battre le fer, mange sur place une gamelle préparée par sa femme, comme il avait l’habitude de le faire pendant ses « cinquante-cinq ans de bons et loyaux services » (WENZEL, 2012 : 58). Cette obligation de travailler « est ressentie en lui comme un ordre venu de l’extérieur, auquel il n’est pas possible de désobéir » (ERTEL, 2012 : 28). Cela génère en lui un stress grandissant, provoque des insomnies et finalement se transforme en obsession. Il répète constamment : « Il faut que je finisse le rangement dans l’atelier » (WENZEL, 2012 : 42), « il faut que je termine... » (2012 : 46) et il s’adresse même à un chef imaginaire : « Ce n’est rien Monsieur le directeur... on la rattrapera » (2012 : 52). Il réintègre entièrement son statut d’ouvrier asservi d’autrefois car il n’arrive pas à se libérer « des forces injonctives de l’interpellation sociale » (TALBOT, 2008 : 96).

De même que l’atelier nous révèle l’aliénation de l’ouvrier retraité, la cuisine reflète celle de la femme au foyer. Toutes deux diffèrent évidemment par leurs manifestations mais elles puisent leurs sources dans l’organisation sociale. Il s’agit de la soumission de la femme par rapport à l’homme et du partage des rôles : lui, chef de famille, rapporte un salaire durement gagné, elle, « épouse respectueuse et fière du dur travail de son mari, attentive à lui préparer tout ce dont il a besoin » (ERTEL, 2012 : 23), est chargée des tâches ménagères.

Le rituel du repas, omniprésent dans la pièce, occupe une fonction particulière en plus de sa référence à la quotidienneté. Constituant «un moment hautement ritualisé de la vie sociale», il permet au lecteur/spectateur d'«appréhender la place des personnages dans le champ social» (TALBOT, 2008 : 101). Effectivement, les auteurs quotidiennistes témoignent d'un engouement singulier pour le repas en famille car, comme le constate Armelle Talbot : «Du choix de la nourriture à la distribution des rôles tenus autour de la table et aux manières de s'y tenir, cette cérémonie supposée familière fournit une lentille grossissante particulièrement efficace pour explorer les hiérarchies et les codes qui organisent la sphère privée» (2008 : 97). Il suffit d'observer que, dans la pièce analysée, Marie, ne s'assied pas à côté de son époux pendant le repas mais le sert debout et mange seulement après qu'il a fini de manger, pour comprendre la hiérarchie dans leurs relations. Chacun à sa place, chacun dans son univers. En effet, Georges ne permet pas à Marie de l'aider dans l'atelier et distribue les rôles en disant : «Pas question, je ne m'occupe pas de ton fourneau. Ce lieu est à moi» (WENZEL, 2012 : 42). On voit bien que comme l'atelier est devenu la prison de Georges, la cuisine est celle de la femme au foyer, à qui la société patriarcale a imposé le rôle d'épouse soumise.

Évidemment, dans cet univers où chacun a sa place, la possibilité de communiquer est limitée, les conversations sont peu approfondies, souvent banales, presque inutiles, comme le prouve le dialogue suivant qui constitue à lui seul une scène entière :

Marie : Les changements de saison ont été radicaux cette année.

Georges : Tu dis ça tous les ans.

Marie : Dis que je radote, il y a eu une belle différence de température entre avant-hier et aujourd'hui.

Georges : Oui, on ne va pas se mettre à parler du temps.

Marie : Alors de quoi ?

WENZEL, 2012 : 59

Les dialogues ont pour fonction de rendre manifeste la quotidienneté des personnages, mais avant tout de mettre en évidence le pouvoir des lieux communs qui influent sur la façon dont les protagonistes perçoivent leur réalité. Jean-Pierre Sarrazac parle de «casuistique du malheur» (Sarrazac dans TALBOT, 2008 : 12), en se référant à la façon dont les démunis se servent de la langue pour légitimer l'ordre social qui les brime. En voici un exemple :

Georges : [...] Nous n'avons rien à nous reprocher, une vie propre, sans tache...  
Tout aurait pu être différent... C'est comme ça.

Marie : C'est la destinée.

WENZEL, 2012 : 59

Selon Armelle Talbot,

la gageure des dramaturgies quotidiennistes tient bien souvent à la façon dont elles parviennent à faire de l'absence de toute analyse sociale et politique le signe social et politique d'une aliénation. Au spectateur revient ainsi la responsabilité d'assumer l'analyse que les petites gens n'ont pas les moyens linguistiques de faire, de remonter la chaîne des causes à laquelle les personnages superposent maximes intemporelles, stéréotypes appris ou raisonnements défectueux.

TALBOT, 2008 : 119

## Le quotidien économique de Michel Vinaver

Michel Vinaver occupe une place particulière dans l'écriture quotidienniste. Il la qualifie de recherche *dans* le quotidien qu'il essaie de théoriser dans son essai sous le nom de « théâtre ancré dans le quotidien » (VINAVER, 1982 : 132). Contrairement au théâtre du quotidien qui est, selon lui, un théâtre d'observation, « qui se pose à l'extérieur des gens qu'il met en scène », où « les personnages sont montrés, observés et enregistrés » (1982 : 291), la réalité quotidienne n'est pas donnée dans ses pièces. Son écriture ne part pas de la quotidienneté. Vinaver la cherche, la capte et la fait rayonner. Il ne la montre surtout pas avec un regard extérieur qui, selon lui, risquerait d'apparaître supérieur.

« Le matériau, le seul possible, c'est mon présent » (1982 : 130) constate l'auteur. Effectivement, le théâtre vinaverien est souvent appelé le théâtre au présent, à cause de son intérêt pour l'immédiat. « La nouveauté du théâtre ancré dans le quotidien vient de ce que le quotidien ne culmine jamais. Ce théâtre se devait saisir comme un autre art inscrit dans la durée se saisit : la musique. On n'attend pas la fin du morceau, on est en jouissance tout au long » (1982 : 128). Il est donc « une tentative de saisie d'un 'vécu brut' », mais en conséquence, comme dans la conception de Blanchot, le quotidien de Vinaver est insaisissable.

Comme l'explique l'auteur,

le théâtre ancré dans le quotidien c'est avant tout une capacité de trouver le plus extrême intérêt à ce qui est le moins intéressant, de porter le quelconque, le tout-venant, au sommet de ce qui importe. N'est-il pas quelque part de ce côté-là, avec des contours à peine encore dessinés, la forme de subversion adaptée aux formes d'oppressions d'aujourd'hui ?

VINAVER, 1982 : 128

Il ne s'agit pourtant pas d'un quotidien socialisé, comme celui des premières pièces de Wenzel, car Vinaver efface toute pression sociale, hiérarchisation ou

échelle de valeurs. À en croire l'auteur, il cherche à « dégager un quotidien déhiérarchisé. Le quotidien à l'état natif. Celui que nous ne connaissons pas. Celui de tous les possibles. [...] Le quotidien non encore socialisé, psychologisé, idéologisé. Le quotidien de l'incident. Ce qui tombe » (VINAVER, 1982 : 134).

Même si les pièces de Vinaver semblent dépourvues d'analyse sociale ou politique, ce dont la pièce *Les Coréens* est l'exemple, il y a un élément récurrent dans sa création qu'on ne peut pas négliger. En effet, de nombreuses pièces de Vinaver montrent l'individu mutilé par la société, et plus particulièrement par cette force à la fois mutilante et constituante qu'est l'économie. Le champ social qui influe sur l'individu dans ses pièces est donc plus restreint par rapport au théâtre du quotidien. Il se réduit à l'aspect économique qui intéresse l'auteur. Ce dernier explique ainsi ses préférences :

C'est de plus en plus par l'économique – et non plus, comme autrefois, par le divin, ou même par le social qui continue de se désagréger – que les gens tissent leur lien au monde. Ils veulent participer complètement de l'ordre économique ; en même temps, ils sont dans l'angoisse d'être rejetés hors de cet ordre. C'est de cette dialectique dans notre quotidien que naissent les situations comiques : nous agissons, pensons en tant que producteurs-consommateurs à part entière ; nous sommes simultanément consommés, anéantis.

VINAVER, 1982 : 286

Le quotidien économique montré par Vinaver est un quotidien d'*homo economicus*, comme l'appelle Małgorzata SUGIERA (2011 : 364). C'est la vie au jour le jour des cadres, des employés, des chômeurs, un univers dans lequel la vie privée est engloutie par la vie professionnelle. L'auteur procède par « une discontinuité entre les différents temps du quotidien : quotidien économique, quotidien de l'intimité des différents groupes sociaux » et puis il les projette « les uns sur les autres, comme ça, bruts » pour provoquer « des frottements, des espèces de frictions, des égratignures » (SARRAZAC, 1979 : 71).

En effet, dans les conversations d'*homo economicus* il n'y a pas de frontière entre vie intime et professionnelle, elles s'entremêlent, ce qu'illustre le dialogue suivant entre les employées du service après-vente d'une entreprise vendant des appareils électroménagers :

Nicole : On lui a déjà changé le moteur trois fois

Yvette : Oh Anne j'ai cru mourir

Nicole : Un moulin neuf modèle Aristocrate au prix du Standard c'est l'offre exclusive Cosson à ses fidèles clientes chaque fois qu'il s'agit d'un cas irréparable

Yvette : Oui au fond du couloir c'est moche d'être belle c'est pareil et si je me défends [...]

Anne : Ça lui arrache les entrailles

Nicole : Profitez-en la vitesse n'est pas plus grande c'est même le contraire  
mais pour la préservation de l'arôme l'Aristocrate est plus performant [...]

VINAVER, 1979 : 11

On assiste au même entrelacs conversationnel dans l'espace privé de la maison. Voici l'incipit de *Nina, c'est autre chose* :

Sébastien : Veulent me faire passer chef d'équipe

Charles : Mais raconte

Sébastien : J'ai raconté dix fois

Charles : Comment elle t'a écarté les genoux

Sébastien : C'est elle qui a écarté les genoux

Charles : Oui c'est elle et puis on ne refuse pas l'avancement.

VINAVER, 1978 : 33

Pour l'auteur, ces entrelacs sont le matériau même du quotidien. Comme le souligne à juste titre Jean-Pierre Sarrazac :

Vinaver part d'un langage pléthorique : matériau surabondant d'infinies conversations dont il aurait été l'infatigable reporter ; matériau amorphe, a priori insignifiant, qu'il va – par le jeu des coupures, interruptions, ellipses, déponctuations, bref du montage dans la langue – convertir en rareté et faire accéder à un début de sens. À l'origine de l'écriture, point de sélection mais la traversée longue et patiente de la banalité expansive des paroles humaines, paroles le plus souvent désaffectées de l'individu qui les parle, langage en suspension [...].

SARRAZAC, 1979 : 74–75

Conformément à la vérité disant que l'homme se définit par l'emploi qu'il occupe et qu'on définit l'homme par son emploi, l'*homo economicus* de Vinaver est souvent confronté à la perte de ce qui le définit socialement. Dans *Dissident, il va sans dire* par exemple, la mère perd son emploi, car son poste est supprimé suite à l'informatisation de son entreprise. Pourtant, même si le niveau de leur vie baisse, sa plus grande préoccupation reste son fils qui, au chômage depuis longtemps, n'arrive pas à trouver de but à sa vie. Même s'il trouve du travail, c'est au-dessous de ses capacités intellectuelles, ce qu'il supporte mal et ce qui témoigne de l'antagonisme entre l'individu et l'économie. Le garçon devient trafiquant de drogue, après avoir en vain essayé de s'insérer dans un système économique dont il se sent rejeté comme sa mère.

Les drames d'*homo economicus* sont le plus souvent vécus dans l'espace minimalisé d'une chambre, d'où vient le titre du diptyque : *Théâtre de chambre* car, comme le constate l'auteur, « il est bon de le jouer dans une chambre, spectateurs compris » (SARRAZAC, 1979 : 10) ce à quoi Jean-Pierre Sarrazac ajoute : « spectacle que l'on devrait regarder de près, de très près » (1979 : 10) et qu'il

nomme « théâtre minimal » (1979 : 10). Vinaver voit dans son théâtre de chambre une analogie à la musique de chambre, « où la matière se constitue à partir du jeu ensemble d'un petit nombre de voix, de thèmes. Accords et dissonances. Répétitions et variations » (1979 : 6) ce qui pourrait correspondre au montage des sons qu'il fait des paroles de ses protagonistes.

Il est à noter que Michel Vinaver avec sa conception innovante d'un théâtre ancré dans le quotidien qui est à la fois un théâtre au présent et un théâtre minimal, semble se situer dans une position de transition entre le théâtre du quotidien des années soixante-dix avec lequel il garde des affinités et le théâtre de Minyana, qu'il annonce en quelque sorte, mais qui, en restant toujours dans le quotidien, s'intéresse plus à l'individu et son intimité et qu'à son rapport avec la société.

### Le quotidien intime de Philippe Minyana

Reprenant la formule de Roland Fichet, Minyana appelle son écriture « l'épopée de l'intime » (Minyana dans PAVIS, 2014 : 138). Il décrit « l'âme humaine, comme on décrivait un champ de bataille au XIX<sup>e</sup> siècle, avec la même minutie et distance : non plus avec un souci d'exactitude et d'exhaustivité, mais la faculté d'observer, isoler et transformer en mots les petites choses de la vie et finalement créer une épopée des humains » (2014 : 138).

C'est une écriture « centrée sur les préoccupations de l'individu ou d'un couple » (2014 : 138) mais qui se situe dans la vie quotidienne. Tout en restant une écriture du moi, la dramaturgie de Philippe Minyana s'apparente au théâtre du quotidien, parenté que l'auteur confirme lui-même dans une interview. En effet, inspirées de faits divers, ses pièces représentent la vie quotidienne de gens ordinaires. *Inventaires* en constitue un exemple probant. L'auteur avoue avoir établi son texte à partir des enregistrements d'entrevues réalisés avec des femmes habitant Paris et ses alentours. La pièce est un enchevêtrement des monologues de trois femmes ordinaires qui participent à un jeu télévisé, que l'auteur appelle « un marathon de la parole » (MINYANA, 2015 : 36) et que Patrice Pavis définit comme « une séance de psychanalyse du pauvre » (PAVIS, 2014 : 115) où il faut « raconter son histoire, tout dire... » (MINYANA, 2015 : 36). Pavis souligne l'originalité de l'entreprise car c'est « un dispositif inhabituel au théâtre : on feint d'enregistrer une émission, ce qu'à l'époque [...] on n'appelait pas encore un reality show. Le public théâtral devient l'échantillon sur lequel on teste la performance des parleuses » (PAVIS, 2014 : 102). En outre, il s'agit de faire le bilan de sa vie autour d'un « objet-témoin » chargé du souvenir le plus marquant des protagonistes. Ainsi, à partir de l'histoire des objets des plus ordinaires que sont

une cuvette, un lampadaire et une robe de 1954, Jacqueline, Barbara et Angèle commencent à raconter leurs vies sans hésiter à en donner des détails les plus intimes. Comme dans le cas des écritures quotidiennistes, la pièce frappe par l'abondance des détails et la banalité de sa thématique. Contrairement à la pièce de Wenzel où les conversations du couple étaient interrompues par le silence, élément imminent de la quotidienneté, dans la pièce de Minyana, comme dans le théâtre de Vinaver, on assiste à un flux de paroles, même s'il est coupé par l'animateur du jeu. Le dramaturge met dans la bouche de ses protagonistes une parole quotidienne qu'il définit comme facile et qui prolifère tous les jours, « bêtement ». C'est un vrai coq-à-l'âne quotidien, dont voici un exemple :

Angèle – (*Elle porte une robe des années cinquante, elle s'adresse au public.*)  
 Bonsoir ! Ne vous étonnez pas si je lève souvent les sourcils ce n'est pas un tic ou plutôt si c'en est un ! Très jeune je m'épilai les sourcils et je les levais les sourcils comme ça vers le haut comme certains artistes qui les levaient aussi vers le haut je m'étais rendu compte que chaque fois qu'elles les levaient dans des scènes d'amour et juste après le coup du sourcil il y avait le coup de baiser ! J'étais très naïve j'ai continué à m'épiler les sourcils et à les lever de plus en plus haut [...] Plus ma vie privée se déglinguait plus je m'épilai plus je les levais.

MINYANA, 2015 : 38

La pièce constitue un inventaire de souvenirs qui sont évoqués chaotiquement et semblent dépourvus de charge émotionnelle, ce qu'illustre la citation suivante :

Angèle [...] et moi je pensais tumeur tumeur et encore une tumeur on lui a enlevé sa tumeur c'était aux glandes salivaires Marcel a bien supporté l'opération c'était un Normand je lui ai dit : toi Marcel tu es un cas et puis trois jours après d'un seul coup il est mort c'était l'hiver j'ai acheté un manteau noir et un bonnet mon papa m'avait donné son carillon que j'ai donné à mon fils qui est l'amour de ma vie j'ai gardé l'œillet de Robert je prie le Bon Dieu pour les âmes de tous les morts ma vie est très simple je demeure rue Picpus et je vous aime tous !... Merci beaucoup !

MINYANA, 2015 : 55

Ces passages directs de l'aveu intime à la banalité du quotidien qui s'entremêlent tout au long de la pièce, produisent un effet particulier. Michel Azama l'explique ainsi :

C'est la parole habituellement brimée, le paquet d'affects dont on ne sait ordinairement que faire, les petits paquets de paroles où se disent les guerres, les deuils, les amours, les cancers, les choses de tous les jours, acheter un lampadaire, adorer une robe, cracher ses poumons dans une bassine, la progéniture,

les mariages, l'adultère, les désillusions, l'âge, une parole grisante et au bout du compte joyeuse bien qu'en même temps macabre ; joyeusement macabre.

AZAMA, s.p.

Il est manifeste que pour Minyana l'intime et le quotidien sont inséparables, l'un étant ancré dans l'autre. On peut dire après Patrice Pavis qu'en plaçant sur le même plan le tragique et le trivial, l'intime et le public, en passant indifféremment d'un thème à l'autre, « les locuteurs n'ont pas le temps de réfléchir à ce qu'ils disent, ni les spectateurs de s'étonner de ce qu'ils entendent » (PAVIS, 2014 : 109). On peut s'interroger sur la question de savoir si la démarche de Minyana ne reproduit pas le schéma de la conversation du quotidien actuel, signe des temps : d'un côté le locuteur parle sans réfléchir en produisant un torrent de paroles qui n'est d'ailleurs qu'un coq-à-l'âne et de l'autre allocutaire ne réfléchit pas à ce qu'il entend, il est dépourvu de sens critique ou incapable d'en juger le sens et la valeur.

## Conclusion

Cette analyse synchronique et diachronique nous a permis de présenter quelques aspects du quotidien au théâtre mais surtout d'illustrer les étapes de son évolution et d'observer une tendance à aller toujours vers le minimal, vers l'intérieur. D'un côté, les dramaturges analysés limitent la distance focale de leur objectif, réduisent leur champ visuel à la quotidienneté, pour passer ensuite dans la chambre où le spectacle devient « palpable » et finir à l'intérieur de l'intérieur, dans l'intime. De l'autre, ils dissolvent petit à petit le lien de l'individu avec la société, Vinaver la réduisant à l'économie, Minyana n'en parlant presque pas. Pourtant, c'est toujours par le quotidien que se traduit la relation de l'individu avec lui-même et autrui.

Il est aussi à noter qu'en attribuant une telle importance à la parole et au silence, les auteurs en question s'inscrivent dans une tendance générale du théâtre contemporain. Ils les manipulent de manière à leur donner un sens. La parole reste toujours quotidienne mais ses entrelacs sont censés susciter une réflexion chez le spectateur. En se servant du quotidien comme point de départ ou comme matériau, ils posent des questions sans imposer de réponses.

## Bibliographie

- AZAMA Michel, s.d. : *La Langue et Le Texte : L'héritage du Futur*. [http://www.theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Arthra/AZAMA\\_La%20Langue%20et%20le%20Texte.doc](http://www.theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Arthra/AZAMA_La%20Langue%20et%20le%20Texte.doc). Date de consultation : le 10 avril 2017.
- ERTEL Évelyne, 2012 : « Préface ». In : Jean Paul WENZEL : *Loin d'Hagondange*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- MINYANA Philippe, 2015 : *Chambres, Inventaires, André*. Montreuil, Éditions Théâtrales.
- PAVIS Patrice, 1980 : *Dictionnaire du Théâtre, Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris, Éditions Sociales.
- PAVIS Patrice, 2014 : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris, Armand Colin.
- SARRAZAC Jean-Pierre, 1979 : « Vers un théâtre minimal ». *Jeu*, n° 10.
- SUGIERA Małgorzata, 2011 : *Potomkowie króla Ubu*. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- TALBOT Armelle, 2005 : *Théâtres du quotidien : enjeux politiques et esthétiques*, 23.02.2005. <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/archives/archivesset/seminaires/sem/Talbot.html>. Date de consultation : le 12 mars 2017.
- TALBOT Armelle, 2008 : *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970*. Louvain-la-Neuve, Études théâtrales.
- VINAVER Michel, 1978 : *Théâtre de chambre*. Paris, L'Arche.
- VINAVER Michel, 1979 : *Les Travaux et les Jours*. Paris, L'Arche.
- VINAVER Michel, 1982 : *Écrits sur le théâtre*. T. 1. Réunis et présentés par Michelle HENRY. Paris, L'Arche.
- WENZEL Jean Paul, 2012 : *Loin d'Hagondange*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

## Note bio-bibliographique

**Sylwia Kucharuk**, docteur ès lettres, maître de conférences à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin, auteur de *Pirandello i Szaniawski. Przyczynek do badań komparatystycznych (Pirandello et Szaniawski – une étude comparative)*. Son domaine d'intérêt est le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle surtout celui de Jean Anouilh. Elle poursuit aussi des recherches concernant les éléments pirandelliens dans le théâtre européen du XX<sup>e</sup> siècle.



# Comptes rendus







*Paul Aron, “(Re) faire de l’histoire littéraire”,  
Paris, Anibwe Éditions, coll. “Liziba”, 2017, 136 p.  
ISBN 978-2-916121-88-8*

Dans son dernier essai, Paul Aron réinterroge les fondements théoriques de l’histoire littéraire (HL) pour en redéfinir ensuite les objets et les disciplines connexes. L’auteur du *Dictionnaire du littéraire* débute son propos par une présentation de l’HL et insiste sur sa résilience. L’histoire littéraire fondée par Gustave Lanson à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle résiste malgré son déclin apparent et la floraison des pensées structuralistes des années soixante-dix. L’auteur attribue justement ce caractère résilient à son imprécision théorique.

Dans le premier chapitre « La discipline », en partant de la définition de l’HL en tant que discipline « de ceux qui étudient la vie littéraire », Paul Aron remonte au « métadiscours » de la création verbale du monde antique qui évalue les œuvres produites afin de les juger, les classer. Le discours critique se fonde alors sur les connaissances des auteurs, sur les formes et sur les critères du jugement. Des travaux de recensement des Belles-lettres se sont multipliés et vont connaître une double évolution au XVIII<sup>e</sup> siècle : l’apparition d’une instance critique réclamée par les auteurs eux-mêmes et la nouvelle demande sociale pour des productions aux caractéristiques nationales. Gustave Lanson vient donc dans le sillage de ce mouvement qui fut inauguré par les précurseurs Germaine de Staël et Saint-René Taillandier en proposant une HL essentiellement nationaliste. Mais l’auteur de *l’Histoire de la littérature française* n’aboutit pas à une vraie théorisation de l’HL en tant que discipline dans le sens où l’objet même n’étant pas précisé. Il compare l’historien de la littérature à l’historien de l’art traitant tous deux des chefs-d’œuvre qui doivent leurs succès à l’originalité de la forme. Lanson va prôner conjointement le « savoir » et le « sentir » comme méthode de l’HL. Il propose une « sociologie inductive » basée sur les observations des faits et présente ainsi le fait littéraire comme étant un « fait social ». Mais la cassure

disciplinaire établie entre les historiens de la littérature et les sociologues de l'un et le refus des auteurs d'être « assignés à des réalités collectives » de l'autre ont eu raison du programme lansonien. L'HL renaîtra grâce à la sociologie des champs de Pierre Bourdieu qui « prend en compte l'espace social spécifique où sont situés une pratique et tous les agents qui y participent » (p. 32). La notion de champ insiste sur « l'espace des possibles » qui s'offre aux écrivains, à ce titre il équivaut au contexte de toute œuvre. Le deuxième chapitre « Les objets » traite ensuite la notion de « biographique » et celle du « contexte » pour souligner leurs principaux apports dans l'HL. L'hybridité du « biographique » fait croiser des univers de recherche et appelle à des études transversales. La biographie intéresse tout aussi bien un historien, un littéraire qu'un sociologue. Elle permet d'accéder aux connaissances et à la compréhension du groupe dont l'individu est issu car la biographie considère ce dernier moins comme un être isolé qu'un être social bien ancré dans une réalité donnée. La biographie devient indissociable de l'HL qui en fait son objet par excellence. Avec la seconde notion, « Le contexte », l'auteur insiste surtout sur l'importance du troisième type de contexte, le *contexte sériel*, qui vient après le *contexte de production*, le *contexte de réception et d'interprétation* et qui entend relier « l'œuvre singulière à un ensemble plus large »<sup>1</sup> (p. 62). Touchant tous les aspects de l'analyse littéraire, la notion de contexte bouleverse ainsi l'opposition binaire entre lecture interne et externe du texte. Mais du contexte lansonien, l'auteur préfère parler de contextualisations qui font appel aux recherches des sources, à l'histoire du texte, aux références historiques ou de présentation. En liant interprétation et contextualisation, il parvient ainsi à une définition générale : « l'HL a pour objet d'étudier la vie littéraire dans toutes ses composantes » (p. 73). Ce faisant, l'HL se trouve à la croisée des autres sciences humaines dont l'auteur propose un inventaire partiel dans le troisième chapitre « L'indiscipline ». À l'instar de la littérature comparée, l'HL ne doit pas être envisagée sans la prise en compte de l'Histoire culturelle et de l'Histoire de l'art car la littérature participe aussi des débats artistiques. Paul Aron démontre ensuite l'interconnexion entre la vie littéraire et le journalisme à laquelle on peut associer le succès du genre de reportage signé par des écrivains des années vingt. Étudier la vie littéraire implique aussi de s'intéresser à la vie quotidienne qui s'y trouve investie. Aussi, le temps qu'il fait, un élément aussi ordinaire, trouve-t-il sa place dans la littérature que l'histoire du climat ne doit pas être dissociée de l'HL. C'est dans ce sens également qu'il faut penser la représentation de l'espace et la littérature que proposent les études « géolittéraires » contemporaines. Le tournant cartographique a favorisé la rencontre de plusieurs disciplines ; la carte devient ainsi un outil de dialogue entre l'HL et l'histoire, la géographie, la sociologie. L'HL transdisciplinaire, à l'origine nationale, s'intéresse au demeurant à la

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet le livre de Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2017.

capacité des agents à transcender les limites nationales des champs artistiques et ce en réponse aux phénomènes de la globalisation.

Dans sa conclusion, Paul Aron invite à des approches plurielles de l'HL ; il légitime, lui aussi, les pratiques de double lecture, interne et externe, auxquelles s'adonnent les études post-textuelles. Le livre se présente comme une synthèse allégée de ses travaux dont l'ambition est de former des historiens de la littérature, un projet largement favorisé par l'efficacité et la concision de son texte. Cette recherche de concision, cependant, a certainement amené l'auteur à faire l'économie de certaines précisions que les notes de bas de pages auraient certainement pu renseigner.

Cynthia Volanosy Parfait

Université d'Antsiranana – Madagascar



*Andrzej Rabsztyń, “L’Hybridité du roman français à la première personne (1780–1820)”, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017, 242 p., ISBN 978-83-226-3167-6*

S’occuper de la missive ou de la lettre d’amour et du roman épistolaire en pleine époque du Facebook et des SMS ou des MMS dévoile une audace outre mesure, car la lettre est devenue de nos jours, malheureusement, un objet à admirer dans un musée. Andrzej Rabsztyń fait dans son ouvrage un kaléidoscope de la lettre (entendons que celle-ci est un spectacle pluriel) en nous montrant sa multiplicité foisonnante, une vraie machinerie romanesque. Si le roman épistolaire ou le roman-mémoires témoigne des expériences non fictives, alors ce type d’écritures, fictives pourtant, portent-elles sur l’illusion d’authenticité ? Nous allons en voir plus loin les réponses.

La première de couverture figure des pages de lettres, soigneusement remplies, c’est le signe que l’expéditeur(e) a d’ores et déjà fait sa confiance écrite, mais le doute s’empare de lui/d’elle : l’envoyer ou bien ne pas l’envoyer ? Surprend, par contre, la tenue noire de la couverture, par son aspect peut-être trop sombre et retenu. La lettre porteuse de nouvelles (bonnes ou mauvaises, amoureuses ou politiques, courtes ou longues, émues ou sèches, etc.), organisée en roman, et la confession produite en prose sont le sujet de cet ouvrage critique bien articulé d’Andrzej Rabsztyń.

Le chapitre qui ouvre la première partie fixe le seuil temporel (autour de 1800) de la parution des romans qui entrent dans la démarche critique ; il passe ensuite en revue les dénominations servant à désigner l’époque en question où le roman français à la première personne retrace son chemin si riche et si productif. Nombreuses sont les notions qui la désignent, car cette « mouvance » littéraire et esthétique est marquée par des mutations, continuités et séries prévisibles qui correspondent à l’horizon d’attente du public. La forme littéraire hybride ou de métissage des genres originels (p. 40) est synonyme, au moins partiellement, à

des maints syntagmes : « croisement de variété » ; « éléments distincts réunis en un tout neuf » ; « superposition des structures différentes dans un même espace textuel » ; « zone de l'entre-deux » ; une palette terminologique riche qui pourrait être subsumée à l'aide de la maxime latine *Non nova, sed nove* (à savoir, pas de choses nouvelles, mais organisées différemment).

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée en entier au discours péritextuel, à sa poétique et à ses formes d'expression ; nous trouvons que cette insistance est justifiée par le fait que, dans la pratique romanesque le discours préfacier est doublement valorisé par l'écrivain : sémantiquement et pragmatiquement. Au-delà de la formule « ceci n'est pas un roman », le péritexte signifie le rejet volontaire de la fiction et acquiert la valeur ; par cela, il fait la preuve de son hybridité, car il se veut une réflexion sur le roman, donc un méta-texte. Le paradoxe péritextuel (illustré dans le roman *L'Histoire de Madame de Montbrillant* de Louise d'Épinay, p. 106) et le jeu péritextuel (analysé dans le roman *La Vie de Marianne* de Marivaux, p. 99) reposent-ils sur ce méta-texte qui définit en même temps la communication littéraire au-delà du roman ? Oui, dit Andrzej Rabsztyń, mais nous y ajoutons la remarque que la focalisation employée par l'écrivain aurait mérité un examen supplémentaire dans cette partie, puisque les voix narratives dont l'analyse est très bien conduite dans ces deux chapitres, reposent sur les types de focalisation, à savoir sur le point de vue de ceux qui narrent par l'intermédiaire de la lettre.

Quand Michaïl Bakhtine (en 1978) s'attardait sur les genres intercalaires tout comme sur les genres extra-littéraires, il touchait indirectement à la construction romanesque hybride, en attirant l'attention des critiques sur les différents types de chronotopes engendrés par ce choix de l'écrivain. On voit bien que les théories critiques de Bakhtine sont, pour le livre d'Andrzej Rabsztyń, le fondement et le point de départ dans son but de les expliciter par des romans préromantiques et romantiques écrits à la première personne. Définir le roman « hybride » n'est pas une démarche critique facile, car il incorpore des formes, des styles et des modes de discours divers, tout comme il est difficile de mesurer l'impact du roman « multigenre », à savoir traiter de la théorie de la réception à l'époque, quelle qu'elle soit. Quels sont les signes selon lesquels on range un roman dans la catégorie des « hybrides » est la question-clé du deuxième chapitre de l'ouvrage. Et l'auteur de répondre :

- 1) la pluralité des voix ou l'enjeu du jeu des « je », à savoir la multitude des « moi » (hybridité énonciative) ;
- 2) la forme des textes (hybridité textuelle) ;
- 3) le rôle des locuteurs, c'est-à-dire les formes dialogiques variées, émises par des personnages (hybridité de forme) ;
- 4) le mélange des langages sociaux (des langages correspondants au plurilinguisme).

Un 5<sup>e</sup> critère aurait pu être pris en discussion : l'hybridité temporelle, vu que ce type d'hybridité est étroitement liée (une conséquence même) à l'hybridité énonciative, par les types de temps qui engendrent la pluralité des « je ». Ce serait juste une suggestion, un point de vue à nous, mais pas nécessairement obligatoire ; cela ne diminue aucunement la démarche critique soigneusement conduite, ni les conclusions pertinemment synthétisées par notre collègue polonais, un spécialiste chevronné en narratologie, comme le démontre le présent ouvrage. Tous ces types d'hybridité sont illustrés par l'analyse des romans de Diderot, de Marivaux et de Madame d'Épinay : l'hybridité de forme est suivie dans la seconde partie du chapitre, tandis que l'interférence des formes discursives est détaillée dans le troisième chapitre de cette première partie de l'ouvrage.

La forme la plus appropriée du roman sentimental est, au tournant des Lumières, le schéma épistolaire, préféré aux autres espèces narratives par son voisinage, sinon jumelage, avec d'autres genres littéraires et par sa souplesse esthétique dans le but toujours manifeste de l'écrivain, de peindre les états d'âme. Dans le chapitre dédié au roman sentimental (le 3<sup>e</sup> de la III<sup>e</sup> partie) Andrzej Rabsztyń a raison lorsqu'il apprécie que « la confusion des catégories thématiques diverses au sein du roman prête à l'hybridité du genre romanesque » (p. 171). Au fur et à mesure que la démonstration de cette hypothèse avance, le chapitre en devient une dense explicitation soutenue par des exemples concernant la construction de l'intrigue amoureuse dans des romans tels que : *La Dot de Suzette* (Joseph Fiévée), *L'Émigré* (Sénac de Meilhan), *Adèle de Sénange* (Madame de Souza), *Valérie* (Madame de Krüdener), *Claire d'Albe* (Madame Cottin), etc. Un vrai plaisir de lecture faite le crayon à la main sur un sujet (l'amour) presque illimité, cultivé avec prédilection par les femmes, mais, ici, analysé magistralement par un homme.

Une attention particulière est prêtée au roman de libertinage ou de « bonne compagnie », situé, selon la critique, au passage de la littérature licencieuse à la littérature de séduction (p. 178). L'emploi de la première personne dans ce type de roman assure des sensations fortes aux lecteurs qui ont beau découvrir un état de tension et, ce faisant, une certaine complicité ou participation active s'installe au niveau du pacte fictionnel : auteur et lecteur s'engagent ensemble dans une remémoration des plaisirs peut-être coupables ou interdits, mais, de toute façon, voluptueux. Mais le sous-entendu de ce libelle pornographique est la satire et l'accusation indirecte diffamatoire relevant des délits qui concernent notamment la reine Marie-Antoinette, l'Autrichienne, et des nobles. Au-delà de présenter des situations obscènes ou des scènes de débauche et de prodigalité, ces histoires lubriques accablent la reine et les aristocrates par des vices impardonnables pour la morale catholique, en dévoilant leur dégradation morale. Andrzej Rabsztyń voit juste lorsqu'il note que ce type de roman manque d'intrigue proprement dite, qu'il est plutôt prévisible que séduisant ; ce qui intrigue vraiment est la technique romanesque et, par cela, il tient à l'hybridité. Du point de vue du contenu les

romans de libertinage se proposent de « fustiger les membres de la famille royale en se situant du côté de la propagande politique qui jouent sur les sentiments de la société » (p. 189). Et pour cause.

N'ayant pas d'arrière-pensées pour attaquer des problèmes controversés, de vrais nœuds gordiens, Rabsztyn le fait dans le chapitre portant sur *Aline et Valcour* de Sade où il essaie de mettre de l'ordre dans la catégorie esthétique de « l'in-classifiable », car le roman en question est une forme hybride qui échappe à toute « tentative de classification » (p. 196). Dans ce cas-ci, l'hybridité bouleverse le pacte épistolaire, car elle prend la forme du récit rétrospectif, à savoir le roman-mémoires. C'est une écriture bilancielles qui prend pour prétexte le voyage, permettant ainsi à Sade de « présenter différents systèmes politiques et les valeurs aussi diverses que la tolérance et le despotisme » (p. 200).

Les notes d'en bas de page, riches et explicatives, contiennent parfois des idées qui mériteraient une place dans le texte du chapitre ; elles y seraient mieux justifiées, car elles sont étroitement liées à la démonstration entreprise le long du chapitre.

La succession des études par parties et chapitres, dont la numérotation recommence chaque fois par 1, présente cet inconvénient que le lecteur a l'impression de se trouver devant des contenus trop fragmentés. Une organisation cursive de la matière du volume (c'est-à-dire numéroter les chapitres de 1 à 11) aurait pu souligner une fois de plus la cohérence évidente de l'étude. En revanche, l'absence des sous-divisions thématiques (à savoir les grands thèmes romanesques) nous engage à découvrir, petit à petit, la configuration d'un éventail de notions sur un plan plus étendu et plus riche de sens, de saisir l'interférence des domaines (histoire littéraire, narratologie, esthétique, herméneutique littéraire), les contiguïtés, les échanges interdisciplinaires (histoire, philosophie, littérature au tournant des Lumières).

Universitaire jeune en âge, mais chevronné en connaissances, Andrzej Rabsztyn s'aventure dans des territoires qui font preuve d'un penchant pour les valeurs à conserver et, à la fois, d'un incontestable esprit d'ouverture. Il nous donne à voir un livre amical qui parle moult en *chuchotant* sur des lettres cachées, sur des aventures amoureuses partagées ou mi-avouées dans des missives parfumées, timidement et/ou méchamment écrites.

Docte et audacieux, pertinent et dense, minutieux et rigoureux, clair et bien argumenté, l'ouvrage d'Andrzej Rabsztyn sert à tous qui s'intéressent au roman romantique et préromantique : exégètes expérimentés ou amateurs curieux. C'est un instrument de travail indispensable à toute démarche critique sur la poétique romanesque des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en général, sur le roman à la première personne en particulier.



Magdalena Zdrada-Cok, “*Tahar Ben Jelloun. Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l’an 2000*”,  
Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, 264 p.,  
ISBN 978-83-812-629-9

*Tahar Ben Jelloun. Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l’an 2000* de Magdalena Zdrada-Cok est le fruit des études minutieuses sur l’œuvre d’un des écrivains marocains et francophones contemporains les plus connus, études que la chercheuse a menées pendant une douzaine d’années. Le but principal de sa recherche est de saisir l’évolution thématique et stylistique de l’œuvre prosaïque de Ben Jelloun publiée au XXI<sup>e</sup> siècle. Cette césure paraît d’autant plus justifiée que les publications les plus récentes de l’auteur de *Harrouda* n’ont pas encore été soumises à une analyse holistique, créneau que Zdrada-Cok a habilement dépiqué et exploré.

L’ouvrage se compose d’un avant-propos, de trois parties divisées en chapitres et d’une conclusion. La section introductive très riche plonge d’emblée le lecteur dans l’univers romanesque de Tahar Ben Jelloun. Elle met également l’accent sur ce qui intéresse le plus la chercheuse, à savoir le dialogue entre différentes cultures et différentes formes artistiques. Zdrada-Cok retrace le parcours littéraire de l’auteur marocain, les diverses influences visibles dans sa création, avant tout la littérature française et l’héritage arabo-musulman. À partir de cette position transculturelle, la chercheuse dévoile différentes pratiques discursives présentes dans les œuvres benjellouniennes telles que l’intertextualité interne et externe, l’interdiscursivité, l’interdisciplinarité, l’interculturel ou encore le dialogue des valeurs. En appuyant son analyse sur la méthodologie postmoderne et postcoloniale d’Alfonso de Toro, elle s’inscrit au cœur de la recherche contemporaine sur la littérature francophone.

Dans la première partie, Zdrada-Cok étudie l’hybridité en tant que phénomène révélateur pour la littérature maghrébine. Premièrement, elle situe cette

notion par rapport aux théories élaborées par Mikhaïl Bakhtine, Homi Bhabha et Edward W. Saïd. En s'inspirant de la conception d'Alfonso de Toro, elle constate que l'hybridité est présente dans la littérature maghrébine de trois manières : en tant que plurilinguisme, interculturel et construction identitaire plurielle. Le deuxième chapitre de cette partie se concentre sur la question du dialogue que Ben Jelloun entretient avec Jorge Luis Borges, Abdelkébir Khatibi, Edward W. Saïd ou encore Malek Chebel. Grâce à la réflexion de ces écrivains, l'auteure a pu retrouver dans *Les Mille et Une Nuits* le modèle hybride et dynamique de la culture arabe.

Dans la deuxième partie, Zdrada-Cok analyse l'hybridité générique dans des romans et des formes brèves de Ben Jelloun. Le premier chapitre est consacré aux œuvres telles que *Partir*, *Au pays* et *Cette aveuglante absence de lumière*. La chercheuse y étudie le dialogue entre différentes conventions génériques, ainsi qu'entre la littérature et d'autres formes artistiques : la peinture, le cinéma et le théâtre. Elle constate que les éléments du conte permettent à l'écrivain marocain d'exprimer un système des valeurs, de commenter l'histoire racontée, de même que d'aborder des problèmes sociaux actuels tels que l'immigration, le désenchantement de ses concitoyens ou encore la vie sous la dictature politique.

Le second chapitre étudie l'œuvre *Amour sorcières* tant dans sa forme que dans son contenu. L'analyse générique permet de constater que Ben Jelloun puise autant dans l'héritage de la nouvelle européenne que du conte oriental et qu'il construit l'univers romanesque des éléments du fantastique et du merveilleux. Zdrada-Cok remarque qu'il y recourt pour recréer une ambiance sensuelle des nuits arabes et pour l'introduire dans le quotidien marocain. Quant à la problématique abordée, l'écrivain dépeint une image satirique de la société du Maroc contemporain, avant tout des relations traditionnelles entre homme et femme dans le monde arabe.

La troisième partie de l'ouvrage, la plus ample et composée de quatre chapitres, s'intéresse à la dimension autobiographique des œuvres de l'auteur de *L'Enfant de sable*. La chercheuse commence par quelques questions préliminaires concernant la place et le rôle du statut autobiographique dans les textes de Ben Jelloun. Elle y puise dans la pensée théorique d'Alfonso de Toro, mais également de Philippe Gasparini, de Vincent Colonna ou encore de Jerzy Lis. Sa recherche lui permet de constater que l'identité hybride du sujet autobiographique, présente déjà dans *L'Écrivain public* de 1983, revient systématiquement dans les romans postérieurs, y compris ceux écrits et publiés après l'an 2000.

Le second chapitre s'intéresse particulièrement au texte *Sur ma mère* dans lequel la chercheuse remarque tant l'hybridité générique (éléments du roman, de l'autobiographie et de l'autofiction) que l'intertextualité. Zdrada-Cok étudie les relations entre les personnages, en particulier le rôle de la mère et du père dans cette œuvre, ainsi que dans certaines œuvres précédentes telles que *Harrouda*, *L'Écrivain public* ou *Jour de silence à Tanger*. Elle remarque une évolution in-

téressante dans la manière de présenter ces personnages qui reflète l'évolution de l'attitude de l'écrivain envers sa propre culture. Le chapitre suivant développe la réflexion sur les questions identitaires, cette fois-ci dans deux romans autobiographiques *Le dernier ami* et *Le Bonheur conjugal*. L'auteure y observe des jeux polyphoniques et identitaires, ainsi que l'effacement des limites entre les catégories du moi et de l'Autre. La conséquence de cette stratégie est le sujet autobiographique déchiré et dispersé, ouvert à l'expérience de la différence.

Le dernier chapitre s'intéresse aux questions génériques et dialogiques, surtout à l'intertextualité et au dialogue de Ben Jelloun avec des écrivains (Jean Genet ou Samuel Beckett), et même des peintres ou des sculpteurs (Alberto Giacometti, Eugène Delacroix, Henri Matisse, Paul Klee, Claudio Bravo). Zdrada-Cok constate l'existence d'une intéressante correspondance des arts, ce qui permet à l'auteur de *Harrouda* de chercher des points communs entre les travaux de ces artistes et sa propre œuvre et d'exprimer sa conception de la création en tant que rencontre et dialogue avec l'autre-artiste.

Toutes les analyses ont conduit à quelques conclusions d'importance capitale sur les œuvres récentes, ainsi que sur la totalité de la création littéraire de Tahar Ben Jelloun. Zdrada-Cok a relevé la continuité de l'œuvre de l'auteur marocain en ce qui concerne la thématique, l'engagement à décrire la réalité marocaine, ainsi que quelques points centraux tels que l'hybridité, l'intérêt pour le conte oriental et pour l'expression autobiographique. Ce qui a cependant changé au cours des années ce sont les modalités d'inscription de ces éléments dans le texte. Les écrits plus contemporains de l'auteur de *La Nuit sacrée* se caractérisent entre autres par le retour au monde du référent, par la polyphonie énonciative, la fusion du conte et du roman, de même que par des pratiques transartistiques. Qui plus est, l'œuvre prosaïque de Tahar Ben Jelloun devient l'exemple emblématique de la littérature maghrébine et le reflet fidèle des changements et des enjeux de cette littérature. Ainsi elle rend compte non seulement des transformations au sein de la société marocaine, mais également de l'évolution du champ littéraire nord-africain.

Grâce aux multiples références aux tendances présentes dans le Maghreb littéraire et dans l'Hexagone, l'ouvrage de Magdalena Zdrada-Cok non seulement fait preuve d'une excellente connaissance de la littérature contemporaine francophone et mondiale, de même que d'une immense érudition de l'auteure, mais surtout il constitue une contribution significative dans les études littéraires en Pologne et dans le monde.

Magdalena Malinowska  
Université de Silésie à Katowice



Redakcja  
BARBARA MAŁSKA

Projekt okładki i stron działowych  
PAULINA DUBIEL

Korekta  
WIESŁAWA PISKOR

Łamanie  
GRAŻYNA SZEWCZYK

Copyright © 2018 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 2353-9887**  
(wersja elektroniczna)



Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne –  
Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe  
Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 International

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej  
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 10,0. Ark. wyd. 12,0.

ISSN 2353-9887

9 772353 988809 8 2

Więcej o książce

