

*ROMANICA*  
*SILESIANA*



**№ 2 (24)**

**Autour de la vie et de l'œuvre  
de Régine Robin**

**2023**



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

*ROMANICA*  
*SILESIANA*



**N° 2 (24)**

Autour de la vie et de l'œuvre  
de Régine Robin

**2023**



*ROMANICA*  
*SILESIANA*



NO 2 (24)  
Autour de la vie et de l'œuvre  
de Régine Robin  
2023

Sous la rédaction de  
EWELINA BEREK  
JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TÚA BLESA (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), MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

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-ROGÓŻ)

MICHAŁ OBSZYŃSKI

Pour une sensibilité transculturelle. *In memoriam*: Régine Robin et Józef Kwaterko

### Études

SIMON HAREL

Transfiguration et *persona* : Régine, Pavillon Read de l'UQÀM, vers 1977

PETER KLAUS

« Une Québécoise à/et Berlin ». Un témoignage

KATHLEEN GYSSELS

Régine Robin, *medley* avec Bob Dylan et un pas-de-deux avec Georges Perec

ALICE SEGAFREDDO

« Forcer les portes de l'institution littéraire » : style et réception de *La Québécoise* au Québec et en Italie

### Varia

ANDRZEJ RABSZTYN

Transformation d'une forme narrative : le roman épistolaire français et francophone

ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Le fantastique dans les romans d'Ananda Devi

MAGDALENA ZDRADA-COK

Langue, texte, corps. La représentation de l'exil dans *Comment peut-on être français ?* de Chahdortt Djavann

JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ

Entre le banal et le singulier, entre le local et l'universel. Les enjeux traductologiques à l'exemple de *La nuit des morts-vivants* de François Blais

# Contents

Preface (EWELINA BEREK, JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ)

MICHAŁ OBSZYŃSKI

Towards a Transcultural Sensitivity: Régine Robin and Józef Kwaterko *In memoriam*

## Essays

SIMON HAREL

Transfiguration of the *persona*: Régine, UQAM Read Building, into 1977

PETER KLAUS

“A/The Wanderer in Berlin”. A Personal Account

KATHLEEN GYSSELS

Régine Robin, medley with Bob Dylan and a “*pas-de-deux*” with Georges Perec

ALICE SEGAFREDDO

“Forcer les portes de l’institution littéraire”: Style and Reception of *La Québécoise* in Québec and in Italy

## Varia

ANDRZEJ RABSZTYN

Transformation of a Narrative Form: The French and Francophone Epistolary Novel

ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Fantasy in Ananda Devi’s Novels

MAGDALENA ŻDRADA-COK

Language, Text, Body. The Representation of Exile in *Comment peut-on être français ?* by Chahdortt Djavann

JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ

Between Banal and Singular, Between Local and Universal. Translation Issues on the Example of *La nuit des morts-vivants* by François Blais



## Mot de la Rédaction

Régine Robin, professeure, écrivaine, historienne, sociologue néo-québécoise, intellectuelle et une vive intelligence nous a malheureusement quitté le 3 février 2021. Pour commémorer ce personnage hors pair, le 8 décembre 2022 à l'Institut d'Études littéraires à l'Université de Silésie à Katowice, nous avons organisé la journée d'études. Le colloque a eu une forme virtuelle, ce qui nous a permis de rassembler des spécialistes de renommée venant du Canada, d'Allemagne, de Belgique et de Pologne, parmi lesquels Pierre Nepveu, Catherine Mavrikakis, Simon Harel, Peter Klaus, Kathleen Gyssels, Renata Jakubczuk et Piotr Sadkowski. La pertinence des discussions et l'intérêt que la journée d'études a suscité nous a poussés à proposer le thème du numéro de *Romanica Silesiana* focalisé sur l'œuvre de Régine Robin, pour rappeler son œuvre, pour en discuter et la commémorer.

Sans aucun doute, l'organisation de la journée n'aurait pas été possible sans l'engagement du professeur Józef Kwaterko qui nous a fortement appuyé. En commençant les travaux sur le numéro de *Romanica Silesiana* consacré à l'œuvre de Régine Robin, nous n'avons pas pensé qu'il nous reviendrait de commémorer aussi cette personne hors pair. Józef Kwaterko, un éminent québécois, chercheur de renommée internationale, récompensé de l'Ordre des Francophones des Amériques et du Prix international du Gouverneur Général en études canadiennes, nous a subitement quitté le 2 août 2023.

Nous n'avons pas pu faire autrement qu'inaugurer le présent numéro par la commémoration de ces deux personnages d'envergure qui ont disparu beaucoup trop vite. C'est Michał Obszyński qui le fait dans son texte commémoratif intitulé « Pour une sensibilité transculturelle. *In memoriam* : Régine Robin et Józef Kwaterko ».

Dans le premier article du numéro, « Transfiguration et *persona* : Régine, Pavillon Read de l'UQAM, vers 1977 », Simon Harel rappelle la période montréalaise dans la vie de Régine Robin en évoquant notamment son trajet d'expatriée qui a dû apprendre une nouvelle culture et trouver sa propre voie dans un nouveau contexte. Cette touche personnelle est continuée par Peter Klaus qui offre dans son texte imprégné de tons personnels et en même temps très touchants

intitulé « “Une Québécoise à/et Berlin”. Un témoignage » un aperçu des thèmes chers à Régine Robin, comme celui de la mémoire, de la perte et de l'idéologie. Le chercheur se penche notamment sur les liens de l'écrivaine avec l'Allemagne et Berlin qu'elle décrit entre autres dans *Berlin chantiers : Essais sur les passés fragiles* (2001) et *Un roman d'Allemagne* (2016). Kathleen Gyssels dans « Régine Robin, medley avec Bob Dylan et un pas-de-deux avec Georges Perec » vise à montrer que l'écrivaine partage avec Bob Dylan et Georges Perec les mêmes préoccupations et sujets, qui changent nos manières de lire et d'écrire ainsi que de penser l'œuvre. En cherchant à mettre en évidence les liens et le caractère novateur de Régine Robin et des auteurs en question, la chercheuse souligne le rôle pionnier de la romancière au sein de la littérature contemporaine.

Dans « “Forcer les portes de l'institution littéraire” : style et réception de *La Québécoise* au Québec et en Italie », Alice Segafreddo s'intéresse à la réception du fameux texte robinien en analysant les critiques publiées au Québec et les limites de la réception de l'œuvre de l'écrivaine en Italie.

La deuxième partie du numéro rassemble les textes au sein de la rubrique « Varia » qui, toutefois, ont cette fois-ci pour un dénominateur commun un aperçu des recherches menées par des romanistes silésiens. Ainsi, Andrzej Rabsztyń regarde les changements qui s'opèrent dans le roman par lettres et examine les textes sénégalais, maghrébin et belge du XXI<sup>e</sup> siècle ayant pour modèle le roman épistolaire du XIX<sup>e</sup> siècle. Anna Szkonter-Bochniak, pour sa part, met au centre d'intérêt le fantastique dans les romans d'Ananda Devi, une écrivaine d'envergure venant de Maurice. En faisant référence aux travaux théoriques concernant le fantastique, la chercheuse s'efforce d'expliquer l'objectif de l'auteur, docteur *honoris causa* de l'Université de Silésie. La littérature de langue française préoccupe aussi Magdalena Zdrada-Cok qui dans son article « Langue, texte, corps. La représentation de l'exil dans *Comment peut-on être français ?* de Chahdortt Djavann » se penche sur le roman de l'écrivaine française venue d'Iran qui dans son œuvre lie ses sujets de préférence, à savoir le corps féminin, le langage et l'écriture. Le dernier article dans le numéro intitulé « Entre le banal et le singulier, entre le local et l'universel. Les enjeux traductologiques à l'exemple de *La nuit des morts-vivants* de François Blais » se focalise sur la problématique du transfert de la culture dans la traduction. En se basant sur le roman de François Blais, un écrivain québécois décédé subitement, Joanna Warmuzińska-Rogóż réfléchit comment on pourrait traduire un texte enraciné dans la culture de départ qui joue constamment entre le local et l'universel.

Ewelina Berek  
Joanna Warmuzińska-Rogóż



MICHAŁ OBSZYŃSKI

Université de Varsovie, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-5489-6530>

## Pour une sensibilité transculturelle *In memoriam* : Régine Robin et Józef Kwaterko

Assise à table dans un petit bistrot montréalais, Régine Robin m'a accueilli dans l'une de ses villes de résidence avec toute la simplicité, à la fois cordiale et généreuse, qui caractérise ces grands esprits qui, ne cherchant pas la gloire ou une quelconque reconnaissance de la part des autres, méritent cette dernière tout naturellement. Car Régine Robin faisait partie de ces personnalités extraordinaires qui, parfois tout juste devant vous, parfois à travers leurs ouvrages, vous éblouissent par leurs connaissances et la finesse intellectuelle de leurs analyses, et qui font tout cela comme si de rien était, dans un esprit de partage et d'échange entre les visions du monde et, peut-être surtout, entre les sensibilités et les façons d'« être au monde ». Me retrouver, en 2014, face à l'auteure d'une œuvre si bien connue, *La Québécoise* — une révélation pour l'étudiant découvrant toute la complexité de l'univers francophone que j'étais à l'époque —, mais aussi d'autres textes tels que *La mémoire saturée* — dont l'acuité et la pertinence ne se sont pas démenties jusqu'à nos jours — me retrouver, donc, face à Régine Robin en personne et pouvoir échanger avec elle autour d'un café à Montréal fut un moment presque magique, intellectuellement et humainement saisissant. Car à part une discussion sur son écriture, nous avons aussi causé de son approche envers Montréal et Paris (tout juste après la sortie de son essai *Le mal de Paris*), de petits coins qu'elle aimait dans l'une et l'autre villes et de son quotidien des deux côtés de l'Atlantique. C'était pour moi l'occasion de rencontrer une écrivaine et une chercheuse éminente dont la pensée, si lucide et si pénétrante, s'enracinait non pas dans un espace abstrait de spéculations intellectuelles, mais dans l'expérience, parfois rude, d'une vie, d'une existence « pure et dure », d'une condition humaine bien concrète.

Or, si j'étais là, dans la ville de Montréal, en 2014, en face de Régine Robin, c'était bien grâce à une autre personne importante, tout extraordinaire que cette dernière, à savoir le Professeur Józef Kwaterko. Car c'est grâce à lui que j'avais découvert l'œuvre de Robin dans le cadre de l'un des nombreux cours que le Professeur assurait à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie. C'est lui également qui, en apprenant un jour mon intention de participer à un colloque à Vancouver où Robin devait se présenter, m'a tout de suite proposé de nous mettre en contact, d'organiser une rencontre et qui n'a lâché prise qu'une fois que l'entrevue fut fixée. Celles et ceux qui ont connu le Professeur Kwaterko en personne, sa verve, son dynamisme, sa passion et sa détermination, auront compris qu'il était hors de question que je rate l'occasion de rencontrer mon auteure préférée.

Tout comme Robin, Józef Kwaterko a sans aucun doute été un esprit éminent et une personnalité hors norme. Considéré comme l'un des pionniers des études québécoises et francophones en Pologne, l'un des plus grands spécialistes de la littérature du Québec et des Caraïbes francophones, directeur du Centre d'études en civilisation franco-canadienne et en littérature québécoise de l'Université de Varsovie (1997–2021), auteur de plus de cent cinquante publications scientifiques, directeur de sept thèses de doctorats (dont six ont été soutenues), professeur invité dans les universités en France, en Allemagne, en Italie, en Suède, au Canada ou au Brésil, le Professeur Kwaterko fut l'un des géants des études québécoises et francophones. Récompensé pour son travail énorme par de nombreux prix et distinctions, y compris le Certificat de Mérite décerné par le Conseil international d'études canadiennes en 2015, l'Ordre des Francophones des Amériques attribué par le Conseil supérieur de la langue française du Gouvernement du Québec en 2018 ou bien le Prix international du Gouverneur général en études canadiennes obtenu en 2023, Józef Kwaterko a été à la fois un chercheur infatigable, un didacticien passionné et, à l'instar de son amie Régine Robin, un humain sensible aux besoins des autres. Qu'il s'agisse d'étudiants et de ses doctorants qu'il soutenait attentivement, de ses collègues et de ses amis dont le sort le préoccupait à chaque instant ou bien de personnes en détresse comme les étudiants haïtiens pour qui il a organisé un programme d'études en Pologne après le tremblement de terre à Port-au-Prince en 2011, le Professeur Kwaterko a maintes fois fait preuve de son esprit de solidarité et d'engagement civique. Ce dernier trait, à savoir cette propulsion à une activité communautaire, s'est d'ailleurs traduit dans le rôle que le Professeur Kwaterko a joué dans l'animation de la vie scientifique tant à l'international qu'en Pologne. Membre de l'Association internationale des études québécoises, de l'Association des jeunes chercheurs en études québécoises, membre-fondateur de l'Association polonaise des études canadiennes, participant fidèle des congrès organisés par celle-ci, Józef Kwaterko a toujours su motiver les autres à des échanges intellectuels poussés, mais aussi, une fois les séances et les débats terminés, à des conversations plus

personnelles, voire des chants communs autour d'une table, d'un bon plat en partageant des anecdotes, des rires et des souvenirs. Tout comme dans le cas de Régine Robin, on se sentait alors en présence de quelqu'un de spécial, d'un intellectuel brillant et d'un être humain en chair et en os.

Régine Robin (1939–2021) et Józef Kwaterko (1950–2023) : deux personnalités marquantes grâce auxquelles beaucoup d'entre nous ont pu découvrir et sonder les cultures du monde — juive, québécoise, française, haïtienne ou antillaise — et observer comment, concrètement, dans le travail et les contacts quotidiens avec d'autres personnes, peut se réaliser et s'exprimer la sensibilité transculturelle. Deux disparitions aussi, celle de Régine Robin en 2021 et celle de Józef Kwaterko en 2023, qui laissent certainement un vide, mais aussi un souvenir indélébile qui est comme un appel à continuer leur œuvre, mais surtout, dans le monde contemporain, à cultiver cet esprit d'ouverture et de refus de toute rigidité idéologique que les deux ont si bien manifesté tout au long de leur vie.



## Études







SIMON HAREL

Université de Montréal, Canada

 <https://orcid.org/0000-0003-2279-0042>

## Transfiguration et *persona* : Régine, Pavillon Read de l'UQÀM, vers 1977

Transfiguration of the *persona*: Régine, UQAM Read Building, into 1977

### Abstract

This article describes the relatively little-known route of Régine Robin's installation in Quebec. In a humorous and affectionate form, the narrator describes how the experience of Régine Robin's expatriation guided his future intellectual itinerary. What emerges from this reflection is the unique role that Montreal played in the meeting of the student and the professor, the cultural learning of each, the misunderstandings and the profound esteem that the narrator has for this outstanding intellectual.

*Keywords*: Université du Québec à Montréal, Read Building, immigration, cosmopolitanism, France-Quebec, literature, *persona*, identities, 1977, learning

Le temps est venu, je n'y couperai pas, je vais parler de Régine. Vous vous dites sans doute : mais pourquoi parle-t-il d'elle, de cette manière, sans la déférence habituelle, avec ce tutoiement qui est de mauvais augure ? Ne va-t-il pas nous plonger dans quelque aventure nostalgique ? Quelque évocation de souvenir, un ressassement d'idées qui foisonnent dans sa conscience de survivant ? C'est un fait, Régine est morte, mais j'assume cette parole, de même que je ne veux rien savoir de la nostalgie, de cette redite que je redoute au sujet de ma personne, de mon *ego*, de mon sujet, de ma subjectivité qui tentera, tenterait, de parler de Régine, d'évoquer des souvenirs du passé.

C'est autre chose que je veux tenter de cerner à propos de Régine, la Régine d'avant, la Régine d'un roman mémoriel que j'ai eu l'occasion de connaître de près, la Régine d'avant l'autofiction, la Régine d'avant *Le cheval blanc de Lénine*, la Régine que nous nommons Régine, à l'UQÀM, autour des années

77 et 78. Oui, Régine arrivait de France, elle venait de publier *Histoire et linguistique*, elle avait dans ses carnets le manuscrit à venir du *Cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*, qu'une amie d'alors, Anne-Marie Ancrenat, Anne-Marie Olek-Ancrenat, tapa à la machine, pas à l'ordinateur, à la machine à écrire, même pas électrique, au dactylographe. Anne-Marie rassembla les feuillets d'un tapuscrit qui circula parmi nous, que nous lûmes comme des comploteurs, les membres de la société secrète des étudiants de Régine à l'UQÀM autour de 78 si je me souviens bien, alors que Régine commençait, il me semble, une nouvelle vie : elle quittait la France au nom de raisons qui lui étaient personnelles-politiques-subjectives et plongeait dans un nouveau monde qui la fascinait, elle qui habitait l'appartement LaCité, nous, les étudiants qui aimions déjà Régine, encore peu connue ici, Régine qui commençait à saisir la complexité et la difficulté du paysage québécois avec lequel elle entretenait au fil des décennies une relation pour le moins compliquée. Mais cela, c'est une autre histoire, je ne veux pas l'envisager ni en parler, je veux simplement dire à quel point Régine fut pour moi quelqu'un d'important.

Elle s'installa à l'UQÀM, vous savez, l'UQÀM, telle qu'elle existait alors dans ce qui est aujourd'hui le Quartier International, avec ces gratte-ciels qui s'élèvent rue Bleury depuis une bonne quinzaine d'années, ce n'est pas le monde que nous avons connu au cours des années soixante-dix. Ce fut le pavillon Read, le *Read Building* où enseignèrent Hubert Aquin, André Belleau, Madeleine Gagnon, Josiane Ayoub et bien d'autres : par moments, Eugene Vance, Marc Ange-not, Jean Baudrillard, Cornelius Castoriadis. L'UQÀM fut une mauvaise école qui me déforma pour de bon, moi qui, vous me permettrez cette confession, ai toujours été un habitué des mauvaises écoles, ce qui fait en sorte que je me suis endurci au fil du temps, puisque les mauvaises écoles révèlent l'absurdité des campus universitaires et autres réserves naturelles académiques d'espèces protégées. Le pavillon Read, à cette époque, situé rue Saint-Alexandre, aujourd'hui rénové, transformé en condos ultra-chics, ce pavillon Read — *Read Building* était, dans l'esprit sans doute retardataire de l'idéologie post-68 que nous adoptions, un rêve à portée de main.

Pour nous qui étions jeunes, laissez-moi vous dire que ce rêve exista, le rêve d'une Université qui était autre chose qu'une plateforme institutionnelle, comme c'est le cas aujourd'hui de l'université qui est ouverte à l'intelligence numérique, à l'intelligence artificielle, à l'intelligence non humaine, à tout ce qui relève de l'effet de levier, du *spin off* dans le domaine de l'économie prospective. L'Université, telle que nous l'envisagions, devait être le site d'une rébellion. Il y avait eu Debord, il y avait Deleuze et Guattari, tous ceux et celles (Cixous, Irigaray, Foulque) qui contribuèrent à nous déformer durablement au nom de l'Anti-Œdipe, de la littérature mineure chez Kafka, et plus tard vint Régine et son beau livre, *L'amour du yiddish*, dont je me rappelle le lancement qui eut lieu dans l'appartement qu'elle louait rue Burton à Westmount. Il y eut tous ces

déconstructeurs de consciences qui contribuèrent, pour les étudiants du pavillon Read que nous étions, à nous déformer.

Nous avons reçu Régine, la Parisienne, qui racontait son Belleville, un quartier qui n'avait rien en commun avec le chant d'Édith Piaf, le Belleville habité par ceux que l'on rassemblait sous le nom collectif de communauté israélite de France et qui fut l'objet de rafles et de traques, de déportations, notamment (et pas seulement) au cours du mois de juillet 1942. Dès qu'il est question de Régine Robin, bien des travaux font référence à des écrits somme toute tardifs qui consacrent, chez la théoricienne, essayiste et romancière, la dimension autofictionnelle, telle qu'elle fut signalée lors de la publication de *La Québécoise* en 1984. D'autres indices peuvent être décelés. La publication de l'essai, *De l'autofiction au cybersoi*, les écrits de Robin sur la cybermigrance, son intérêt critique pour l'œuvre de Serge Doubrovsky, la mise en scène d'identités multiples dans ses fictions relèvent de ce que j'appelle la mythologie de Régine Robin. Je n'entends pas l'expression de la mythologie, dans l'acception qu'a pu lui donner autrefois Roland Barthes, mais le fait que Régine Robin, si l'on se rappelle par exemple l'écrit séminal d'Edgar Morin publié à la fin des années 50, intitulé *Les stars*, fut sans contredit une diva. Ces choses étaient dites à mi-voix par ses collègues, par ses amis et ses ennemis. Cela tenait du constat comme s'il n'y avait rien qui puisse contrecarrer une manière d'être toute réginienne qui consistait à faire valoir la place qu'elle occupait dans le domaine des lettres, dans le domaine de la sociocritique, dans le domaine de la réflexion sociale et culturelle ici et ailleurs.

On sait que Régine aimait parfois se plaindre, de même qu'elle pouvait rire tout à coup d'une façon tout enfantine, du moins à mes yeux. On sait que Régine pouvait être difficile lors des colloques, qu'elle pouvait faire valoir que la chambre mise à sa disposition ne convenait pas, car il y avait du bruit, car il y avait l'ascenseur, car il y avait la ventilation, car il y avait tout, en fait, qui permettait de constituer Régine comme elle était, c'est-à-dire une star, ce qui, dans le domaine des lettres, est assez rare, d'autant que Régine occupait une position assez compliquée à cet égard. Elle était française, elle vivait à Montréal, elle passait une partie de sa vie à Paris, elle revenait à Montréal, elle s'impliquait dans les débats d'ici, mais elle était ailleurs, elle voyageait sans cesse.

Au cours des années 80, je fus témoin de ses voyages multiples, de Jérusalem à Buenos Aires, des voyages hachurés de correspondances et d'arrêts de 72 heures qui défiaient le passage du temps. Régine me confia un jour qu'elle avait compris qu'elle avait forcé la note, et pour elle c'était tout dire, le jour où elle se retrouva à Jérusalem ou à Tel-Aviv, sans se rappeler où elle avait séjourné la semaine précédente, avec dans une de ses valises un sac de vêtements qu'elle n'avait pas eu le temps de porter au pressing, de remettre à la buanderie de l'hôtel. C'était Régine, une *shooting star*, elle qui aimait New York, qui rêvait

de faire carrière ailleurs, tout sauf Montréal où elle revenait avec une forme de colère rentrée, dans la mesure où elle avait l'impression que son talent n'était pas reconnu à sa juste mesure.

C'était une star de premier ordre, ce n'était pas une star de seconds rôles, absolument pas. Il y avait, chez elle, une forme d'ambition qui coïncidait avec la volonté de se transfigurer, de privilégier la mise en œuvre d'états de soi, de *states of mind* comme le propose le grand psychanalyste, Donald Meltzer. Faut-il à cet égard parler d'une diaspora psychique réginienne ? À ce sujet, dans une conception des vertex de la vie psychique, le psychanalyste Donald Meltzer a mené une réflexion sur un certain nombre d'expériences dissociatives qui touchent aussi à la question esthétique. Dans ses travaux, Meltzer note précisément que la mouvance perpétuelle du champ de l'inconscient offre un ensemble de choix pour le sujet que seule peut limiter la capacité de symbolisation du sujet, ce qui me semble décrire assez correctement la rapidité du processus de création des idées à former des ensembles (ou des plateformes de signification) congruents ou non congruents. Cette congruence ou cette non congruence consiste à faire se lier ou délier un contenu émotionnel et un contenant corporel. À ce stade, il n'est plus question de la cohésion du Moi.

Je pense le plus sérieusement du monde que Régine a manié la forme non pathologique de ces expériences dissociatives qui relèvent de ce qu'il faut bien nommer le processus créateur. Son amour de l'œuvre de Modiano par exemple témoigne de cet intérêt pour les formes cachées du Soi (ce que je nomme le théâtre d'ombres chinoises de la *persona*) et aussi, fait plus important, pour la transformation du trauma (rappelons-nous la nouvelle, *Gratok*) en fiction des états de pensée multiples.

Ce n'est pas la flâneuse, ce n'est pas l'adepte des cybermigrations, ce n'est pas l'universitaire de haut vol que je connus d'abord. Ce fut la Régine biographique qui insistait, dans la foulée de la sociocritique, et de sa conviction, dans le domaine de l'agora et de sa formation intellectuelle, qu'il y avait, chez tout sujet, une assignation de places, de traits constitutifs d'une *persona* à l'insu du sujet qui se voyait malgré lui porteur d'un masque. En somme, Régine était convaincue qu'il y avait chez le sujet l'expression de masques, de *personas*, dans leur dimension théâtrale, qui montraient-cachaient les identités subjectives, mais ce vocabulaire n'arrive pas à décrire ce que Régine entendait par-là dans la mesure où son propos faisait référence, de manière nette, à la psychanalyse et aux petites fractures du soi dont elle témoignait constamment.

Je me souviens de cette Régine de la fin des années 70, de la Régine biographique, avant l'apparition de la Régine autofictionnelle, avant la Régine biofictionnelle, avant la Régine transfictionnelle, je me souviens de la Régine toute simple, dans ce pavillon Read où elle enseignait, je vous l'ai dit tout à l'heure, ses séminaires sur l'analyse de discours, dans la mesure où, il faut le dire, il faut le redire avec force, Régine Robin, à cette époque, avait le statut de

chargée de cours, elle donna des dizaines de charges de cours, de l'Université du Québec à Rouyn-Noranda en passant par l'Université de Sherbrooke, sans oublier, si je ne me trompe, l'Université de Montréal, où l'on accueille avec ouverture d'esprit une coco, une ex-communiste, une passionaria, je ne sais pas, je ne sais plus.

Je sais en tous les cas que je voyais souvent Régine Robin au Terminus Voyageur, autour de sept heures le matin, alors qu'elle s'appêtait à prendre un autobus pour Rimouski ou ailleurs, elle connaissait le Québec par cœur, elle connaissait les itinéraires d'autobus régionaux sur le bout des doigts, je la rencontrais dans un café, un café qui sentait le bacon et les œufs brouillés et brûlés, pour discuter d'une lecture, pour parler de projets, car Régine s'enthousiasmait, ce n'est pas que Régine aimait la jeunesse, c'est une expression totalement ridicule, mais Régine aimait s'entourer d'esprits capables d'enthousiasmes.

Je suis allé dans les pires écoles, je suis allé dans les écoles de l'Est de Montréal que Régine abhorrait, ainsi qu'elle l'écrit dans *La Québécoise*, cet Est de Montréal d'où provient une partie de ma famille. Je viens de l'Est de Montréal, des plus mauvaises écoles j'en suis sûr, je suis un enfant de l'école publique et ce qui m'a sauvé somme toute, ce sont les bibliothèques de mes parents et de mes grands-parents, tous ces livres qu'il y avait à la maison, sur la table de chevet de mon grand-père maternel, ainsi que les partitions de Haendel et de Liszt que jouait ma grand-mère. Et mon grand-père paternel, instituteur, qui présidait la chorale du collège classique où il enseignait de façon impeccable. Mon grand-père lisait *Cité libre*, *Parti pris*, lui qui avait eu la dure tâche de faire le métier d'enseignant sous Duplessis et qui se replia dans une grande dépression qui l'obligea à interrompre sa carrière après plus de trente années de travail, de bons et loyaux services comme on le dit sans réfléchir, épuisé, lavé par toutes ces générations d'étudiants qui déferlaient dans sa classe, année après année.

C'est mon itinéraire, c'est ainsi, on fait avec ses déficiences, ses faiblesses, on tente parfois d'espérer l'advenue d'une soi-disant résilience, alors que je n'ai jamais éprouvé-reçu-accueilli de résilience. C'est ce que j'ai toujours aimé à propos de Régine, sa grande fragilité, son immense fragilité (ces heures et ces heures à parler de psychanalyse, sans parler véritablement des cures que nous menions concurremment). Puis, cette façon de faire entendre une détresse qui ne s'avouait pas, dans la mesure où je ne faisais pas partie, malgré tout, des intimes, et qu'il y avait, sur les scènes de la vie privée, une discrétion réciproque.

Comment dire ces choses? Je suis un enfant de l'école publique et quand Régine me parla, pour la première fois, de son Belleville, quand elle écrivit au sujet de Belleville dans *Le cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*, je me suis reconnu dans la description des quartiers, dans la façon dont l'Est de Paris pouvait rejoindre à certains égards l'Est de Montréal (sous certaines conditions bien sûr, la Shoah ne souffre pas la comparaison), ce que Régine, pour des raisons qui la concernent ne reconnut jamais, ne voulut jamais accepter, tant pour elle

le peuple montréalais de l'Est était composé d'ignares et d'illettrés, de pauvres gens, de personnes que l'on côtoyait sans trop s'en rendre compte au moment de prendre le métro, par exemple, si, par malheur, elle avait pour obligation professionnelle d'emprunter la ligne verte, dans la direction du métro Honoré-Beaugrand. Je ne sais pourquoi, on pardonnait néanmoins tout à Régine du fait de cette parole migrante qu'elle nous apprenait aussi. Nous aimions Régine, nous faisons corps avec elle.

Alors, Régine, professeure ! Je vous parle du pavillon Read, du *Read building*, je vous parle de ce décor qui faisait un peu, toutes proportions gardées, *Lower East Side*, avant l'époque de la gentrification, un Montréal que j'ai toujours adoré mais et pour lequel je n'éprouve pas de nostalgie, un Montréal qu'Alain Médam, un *mensch*, un vrai, mort il y a quelques années, décrivit et conceptualisa à la fin des années 70, lors de la publication de *Montréal interdite*, alors que Régine publiait pour sa part *Le cheval blanc de Lénine*, et que, sur un autre front, un jeune Lamberto Tassinari créait la revue *Vice versa*. Pas de nostalgie, non, c'est ce qu'enseigne Régine dans *La Québécoite* puisque la nostalgie, l'affect douloureux de la réalité migratoire entraînent une forme de culbute, une culbute à reculons, une façon de retourner dans le passé idéalisé ou détesté, un passé amer ou aimé, alors qu'il faut vivre, au présent, qu'il faut sans doute vivre, au futur, ainsi que Régine le fit valoir, plus tard dans sa vie, au moment des fameuses cybermigrations.

Alors, Régine, professeure ! Oui, je rêve à l'enseignement qu'elle donnait, debout sur un petit podium, un cageot posé à l'envers, une caisse de matière plastique utilisée afin de transporter des bouteilles de boisson gazeuse. Régine, sur ce podium improvisé, un mégaphone en main, donnait son cours, ce qui est une blague, j'en suis sûr, c'est ce que l'on m'a raconté, mais je l'ai cru et je me suis dit que Régine, dans ces circonstances, aurait pu jouer son Mai 68, bien qu'elle me racontât un jour s'être enfermée pendant trois semaines, au moment des événements de mai, à écouter du Mozart et du Beethoven, tant elle avait peur du soulèvement et de l'impulsivité de la foule.

J'ai étudié quelques années dans un secteur de la ville de Montréal qui était considéré par plusieurs comme un lieu sans réel potentiel de requalifications urbaines, comme on le laisse entendre aujourd'hui, la plupart du temps avec hypocrisie, pour dire avec des mots d'emprunt la réalité progressive, inéluctable de l'embourgeoisement ou de la gentrification. Le pavillon Read, le *Read Building*, c'était n'importe quoi, n'importe où, c'était vraiment le fond du baril, c'était le repaire des beat agonisants, des hippies ayant fait faillite, des hippies désœuvrés, des hippies qui n'avaient pas compris que la contre-culture avait pris fin quinze ans plus tôt, des militants marxistes, du mouvement *En lutte*, de la revue *Socialisme*, les héritiers littéraires de *Parti pris*, sans oublier, au cœur de toute cette fournaise, les interminables débats sur la question nationale à l'aune du marxisme, des écrits de Lénine, de même que s'affirmaient les mouvements des

femmes, les avancées gaies et lesbiennes, la lecture de Lacan, de Freud à René Major, tout cela enseigné dans un climat difficile à décrire que le quantum dit quantique de la superposition d'états contraires qualifierait, sans doute, de même que la notion de *fuzzy logic*, de dérive situationniste, de la brosse des cassés, de l'éthylisme terminal des poètes de ces années qui chantaient et dansaient à l'intersection des rues Sherbrooke et Saint-Denis en compagnie de Gaston Miron.

C'est banal, ça ne mériterait même pas d'être dit, mais vous verrez, dans un instant, que ce propos, alors qu'il devrait traiter de Régine Robin et qu'il me concerne, n'est pas un exercice de retournement narcissique, un retournement sur la personne propre comme l'écrivait Freud, à propos du destin des pulsions et de leur sustentation par le Moi, une instance égotique et puissante.

C'est que j'ai rencontré Régine dans le pavillon du *Read Building*, je ne me souviens pas exactement du moment, je suivais le séminaire d'un professeur qui nous enseignait les théories de l'argumentation, d'Oswald Ducrot à François Récanati, de Perelman à Barthes, dans le désordre, et j'ai entendu, pour la première fois, lors d'une prestation de Régine, invitée pour la circonstance, la voix... la voix de Régine, la petite voix de Régine, la voix qui montait tout de suite dans les aigus et qui frappait par cette caricature de caricature d'accent français qui nous charma tout de suite, tant nous avions l'impression d'entendre les répliques et la voix des films de Rivette, de Godard, puis, un peu plus tard, de Jean Eustache. C'est comme ça, chacun vit avec les formes de son exotisme, et Régine, à nos yeux, était terriblement exotique, dans sa façon de discuter de l'avenir de la gauche, des compromissions des partis au pouvoir, de sa critique impitoyable du parti communiste français, alors même qu'elle nous parlait des *shtetls* dont nous ignorions l'existence, de ce que nous percevions vaguement, comme un non-lieu à la Marc Augé, l'Europe de l'Est, l'Europe centrale, ou encore la Mitteleuropa, l'Empire austro-hongrois, Vienne, ainsi que l'écrivait/étudiait brillamment Jean-Michel Palmier que nous lisions avec la soif de tout connaître.

Comment dire ces choses, Régine était absolument exotique, elle était, pour nous Montréalais, le comble du radicalisme exotique dans cette Université du Québec à Montréal de la fin des années 70, au pavillon *Read Building*, alors qu'elle prenait la parole dans des salles de classe enfumées, où pouvaient se trouver sur place, pour le cours de vingt heures à vingt-trois heures, un hommage à l'éducation permanente, soixante-quinze ou quatre-vingts étudiants, tous assis, tous fumant des Gauloises et des Gitanes, écoutant Régine nous parler de l'analyse de discours, de Zellig Harris, de son livre, *Histoire et linguistique*, des controverses qui voyaient le jour à propos d'une analyse de discours qui, dans sa dimension formelle, ne ferait pas l'impasse sur la socialité du texte.

Je me rappelle bien Régine, je me rappelle un travail que nous lui avons remis, ma compagne et moi, un travail de baccalauréat qui devait bien faire

70 pages consacré à l'analyse de discours inspirée de Zellig Harris, qu'elle nous avait enseigné, un immense travail de décorticage du *Manifeste du Refus global*. Je me rappelle le travail que nous lui avons remis en retard, que nous lui avons posté de Montréal vers Paris, il va de soi, du prix que cela nous avait coûté, une petite fortune, je me rappelle sa réponse, je me rappelle avoir reçu un aérogramme, savez-vous même que cela existât ? Un aérogramme de l'écriture de Régine reconnaissable entre toutes, dans lequel elle nous invitait à venir les rejoindre, elle et Claude à Paris, ce que nous fîmes, nous traversâmes l'Atlantique, je connaissais l'Europe, je connaissais Paris, mais j'étais jeune, vraiment jeune, ça ne se dit même pas, et cette rencontre avec Régine et Claude fut une expérience toute en bonheur.

Régine nous accueillit rue Boussingault, je me rappelle encore l'appartement des Duchet où nous logions, ce qu'ils ne surent probablement jamais, un appartement qui sentait la peinture à l'huile puisque les Duchet en vacances je ne sais où avaient décidé de refaire la peinture de leur appartement du 13<sup>e</sup> arrondissement. Régine et Claude campaient dans l'appartement. Ce furent des journées de grand bonheur, d'explications de la topographie de Paris, des musées à visiter, des restaurants qui n'étaient pas trop chers, puis les désirs simples de partager leur table, ce dont je me rappellerai toujours dans la mesure où il est tout de même exceptionnel de se faire inviter par une professeure qui, sans être intimidante, arrivait à Montréal avec toute une réputation.

J'étais tout jeune, j'avais 20 ans. J'ai vécu cet épisode de ma vie avec une gratitude qui ne s'est pas affaiblie pas avec le temps. Ce n'est pas de la reconnaissance, c'est autre chose, un don que Régine m'a fait partager, un don que j'ai pu vivre avec d'autres femmes, Julia Kristeva, lors de l'écriture de ma thèse, Paule Thévenin à propos d'Antonin Artaud, comme s'il avait été possible, à ce moment, d'imaginer une filiation au féminin, une façon d'envisager le métier de professeur, sans que je le sache alors, qui impliquait (en deçà de toute forme de positionnalité de chacun sur les enjeux du féminisme, Régine ne parlait pas de ces questions) de pouvoir faire intervenir, je le répète, une filiation au féminin, dans la façon d'entrevoir le monde et la culture.

À l'UQAM où j'étudiais, les hommes tonitruaient, ça parlait fort, ça gueulait, Régine, aussi, pouvait avoir le verbe haut, elle pouvait, dans les discussions, tenir la dragée haute à ses contradicteurs. Avec la rhétorique et l'œil aiguisé de l'ancienne communiste qu'elle fut aussi, elle pouvait combattre la casuistique de bien des intellectuels québécois qui m'avaient enseigné par l'usage d'une rhétorique de guerre marxienne qui nous impressionnait. C'était, sans que je joue ici au provincial, un appel d'air, parmi bien d'autres professeurs qui m'enseignèrent et qui ne faisaient pas partie du quarteron des terroiristes.

Mais ce n'est pas l'enjeu de mon intervention d'aujourd'hui. Ce que je voudrais dire, en somme, Régine, bien que dans un colloque ça puisse sembler un peu ridicule, c'est un mot simple, merci. Merci, Régine, et je dirai

aussi, merci Régine Robin, merci d'avoir écrit tous ces livres, d'avoir fait comprendre qu'une vie de penseur se mesure, si on le souhaite, au fait d'écrire toute sa vie, ce que fit Régine, de même que le métier de professeur se mérite par l'enseignement.

Comme me le dit Régine, un jour, alors que j'étais un tout jeune prof et c'était cruel et c'était juste, ce ne sont pas les comités de l'université auxquels tu participeras, ce ne sont pas vraiment les articles que tu écriras, ce n'est pas tout ce temps perdu qui te définira, elle ne me l'avait pas dit ainsi mais c'est tout comme, à la fin, en fin de compte, à la dernière extrémité compteront tes livres peu importe qui les lira, même si tu les as oubliés, même si tu les as reniés. Et je m'étais alors dit que la littérature, c'était elle tout entière, monstre sacré ou diva. Elle enseignait dans un département de sociologie, elle aurait souhaité enseigner dans un département de lettres, elle fut presque engagée dans ce département, où j'étudiai, on me fit payer, chèrement, alors que je n'étais qu'un étudiant, le fait d'avoir appuyé sa candidature avec une troupe de rebelles, une cohorte d'étudiants à la maîtrise.

Selon les propos officieux, comme par mystère, le dossier dans lequel se trouvait son *curriculum vitae* et sa lettre de motivation avait disparu. Je n'ai rien à dire de plus. Je ne veux pas remuer ces eaux-là. Néanmoins, Régine m'a appris, je l'espère, une certaine attitude, oui. Ce que j'ai appris de Régine, ce n'est pas la casuistique de certains professeurs qui m'avaient enseigné et qui avaient été nourris trop longtemps au biberon jésuitique des Compagnons de Jésus, non, c'était la rhétorique marxienne, c'était la rhétorique de guerre, et Régine m'a appris, sur ces questions, qu'il valait la peine, quelquefois, d'aller en guerre pour des idées, de se battre pour des idées, de combattre, même si, en ce moment, l'Ukraine oblige, dire les choses de cette façon passe mal la rampe, mais l'acte de ferrailer, je le dis de cette manière, et je fais de Régine un personnage qui aurait certainement combattu à elle seule les trois mousquetaires, cette posture qui consiste à ferrailer, à combattre par l'épée, me semble caractériser le verbe, la parole, l'action, l'écriture de Régine Robin, pour laquelle j'éprouve la plus grande tendresse, pour laquelle j'éprouve le plus grand respect dû à la Star, à la *Shooting Star*, à la Diva, au monstre sacré.

## Bibliographie

- Médam, A. (1978). *Montréal interdite*. Presses universitaires de France.  
Robin, R. (1979). *Le cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*. Dialectiques.  
Robin, R. (1983). *La Québécoise*. Éditions Québec/Amérique.  
Robin, R. (1984). *L'amour du yiddish : Écriture juive et sentiment de la langue 1830–1930*. Sorbier.

---

## Notice bio-bibliographique

**Simon Harel** est professeur titulaire au Département de littératures et de langues du monde de l'Université de Montréal. Il est le directeur du Laboratoire sur les récits du soi mobile, codirecteur du Centre de recherche des études littéraires et culturelles sur la planéarité, de même que le cotitulaire de la Chaire McConnell-Université de Montréal en recherche-crédation sur les récits de don et de vie en contexte de soins. Directeur d'ouvrages collectifs, auteur de nombreux essais, écrivain, responsable de numéros de revues, il a plus de cinquante publications à son actif. Il prépare une série de publications sur la voix cruelle et l'enchantement dans l'œuvre de Bob Dylan. Vient de paraître aux Presses de l'Université Laval, *Artaud l'astre errant*; et avec Marie-Christiane Mathieu, un livre d'artiste, *Signaux faibles*, dans la collection Phosphore des PUL.



PETER KLAUS

Freie Universität Berlin, Allemagne

## « Une Québécoise à/et Berlin » Un témoignage

“A/The Wanderer in Berlin”. A Personal Account

### Abstract

To start with a personal remark concerning my first encounters with Régine Robin, this short paper will touch on the main topics she concreted in her writing, as for example, her preoccupation with memory, loss and obliteration of historical and ideological traces in Germany, especially in Berlin after the Wall came down. Her critical attachment to Berlin and Germany is one of her major themes and takes up a large part in her work as can be seen in *Berlin chantiers : Essais sur les passés fragiles* (2001) and *Un roman d'Allemagne* (2016).

*Keywords:* migrant writing, memory, Yiddish versus German, history and its traces, East and West in Berlin and Germany, ideological controversies

Je ne me souviens plus exactement de notre toute première rencontre personnelle. Bien avant l'an 2000, dans les années 1990 sûrement. Sinon, je n'aurais pas pu lui demander d'enseigner à ma place un séminaire sur la littérature migrante à mon université, la Freie Universität Berlin à l'été 2001. Je me souviens encore de sa réaction quand je lui ai fait cette proposition. « Quoi ? Si loin dans l'Ouest de Berlin ? Comment vais-je rentrer le soir ?? ». Elle tenait à son Berlin-Est. On le verra plus tard. Et la Freie Universität, cette Université fondée en 1948 comme réaction à la répression idéologique exercée à la Humboldt Universität à Berlin-Est, se situe quasi idylliquement dans un quartier de retraités nantis, de villas et d'instituts de recherche dans la verdure de l'Ouest.

J'ai rencontré Régine Robin bien avant dans certains de ses textes. Entre autres par l'entre-mise de nos amis italo-québécois Lamberto Tassinari, Antonio d'Alfonso, Fulvio Caccia, les fondateurs du tout premier magazine transculturel

québécois *Vice Versa*, créé en 1983, une initiative que Régine Robin soutenait, entre autres, en y publiant de nombreux articles et essais.

Étant axé moi-même sur cet aspect de la littérature contemporaine que Pierre Nepveu (1988) a baptisée du nom d'« écriture migrante » (p. 197 *sqq.*)<sup>1</sup>, j'ai bien sûr lu et enseigné *La Québécoise* (1983), ce roman-patchwork qui a contribué à catapulter la littérature québécoise dans le « post-moderne ». Je ne vais pas m'aventurer dans une analyse ou une quelconque appréciation de ce roman, mais je ne voudrais relever qu'un thème récurrent chez Régine Robin la mémoire, le travail de la mémoire et le travail du deuil.

Régine Robin — coite ? Non, Régine Robin (1983) n'a pas été coite, elle a pris la parole. La parole, c'était son fort. Donner une voix à ceux que l'on n'écoutait pas, prendre la parole, rendre la parole aux immigrants, à leur solitude (p. 54), c'est ce que lui tenait au cœur. « La parole immigrante inquiète », disait-elle, par rapport au nationalisme « bon enfant » qui prévalait au Québec. Elle relève la même thématique lorsqu'elle dit : « Je n'arrive plus à penser à partir d'un point fixe, il faut que le regard et que la parole, même théorique, soit migrante » (Robin, 2001, p. 27).

Régine Robin la nomade, qui pérégrinait entre Montréal et Paris, mais qu'il ne fallait pas limiter à ces deux métropoles. *The Wanderer*, la traduction anglaise de *La Québécoise*, rend mieux son permanent entre-deux, ses déambulations, terme qu'elle utilise à moult reprises parallèlement aux flâneries entre les mondes, documentées entre autres dans ces portraits magistraux des grandes métropoles de son livre *Mégapolis : Les derniers pas du flâneur* (2009).

Cette sensibilité, cette non-appartenance à un seul lieu fixe, elle les a également thématiques dans son essai *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme* (2011). Non, elle ne faisait pas partie de ce NOUS, mais elle ne voulait peut-être pas non plus appartenir à ce NOUS. Une simple coquetterie ? Qui sait ?

Le côté plutôt émouvant pour moi, l'Allemand et universitaire berlinois (depuis 1975), est le fait que Régine Robin avec ses origines et son passé douloureux qu'elle évoque souvent, m'ait accepté comme ami, comme interlocuteur, comme confident et comme collègue. On y reviendra. Les deux grands thèmes qui nous ont travaillés et préoccupés tous les deux et à des degrés très divers, certes, furent Berlin et l'Allemagne, les Allemagnes.

Et c'est dans son immense sociogramme de la ville de Berlin, dans *Berlin chantiers : Essais sur les passés fragiles* (2001) que l'on peut observer Régine Robin au travail, la sociologue, l'historienne, mais aussi la femme qui aime, la glâneuse de souvenirs. La véritable teneur de son appréciation de *Berlin chantiers* se révèle lorsqu'on lit les pages très personnelles de son introduction dans « ce livre si intime et si douloureux », me disait-elle.

<sup>1</sup> Un des essais de son livre s'intitule « les écritures migrantes ».

Régine Robin a connu Berlin bien avant moi, dès 1968–1969, grâce à Ernst qu'elle a rencontré à Paris. C'est son portrait qu'elle dresse dans les premières pages de *Berlin chantiers*.

Ernst, ce photographe qui se disait suisse et ne voulait pas accepter le fait d'être allemand et qui n'arrivait pas à vivre avec cette tare qu'être le fils d'un officier SS. C'est Ernst qui a fait découvrir à Régine le Berlin d'avant la chute du Mur, des deux côtés de la frontière. Le livre est plein de son souvenir, un livre intime, un livre d'érudition également, mais aussi un essai personnel. Finalement Ernst est mort de cette impossibilité à se sentir allemand (il s'est suicidé en 1979).

Le destin de Ernst me touche personnellement. Pourquoi? Originaire d'Allemagne de l'Ouest, j'ai vécu moi-même l'insularité de Berlin-Ouest à partir de 1975. J'ai vécu la division de l'Allemagne, la séparation des Allemands, les projets de société poursuivis des deux côtés du mur et le fait que j'ai vécu et enseigné une bonne partie de ma vie en dehors des frontières allemandes (États-Unis, France, Canada) a certainement contribué à ce que j'ai regardé d'un œil critique cette Allemagne, les Allemagnes, leur commerce avec l'histoire. Et là, je partage l'attitude de Ernst qui ne voulait pas d'une identité allemande. On nous appelait la « génération sceptique » (je suis né en 1940), parce que nous nous méfions de ces valeurs traditionnelles comme « *Heimat* », « *Nation* », « *Volk* », etc. qui ont été « malmenées » par les nazis. Nous aspirions à être absorbés dans une nouvelle identité européenne.

Mais ce qui reste, et là je partage l'enthousiasme critique de Régine Robin, c'est une fascination certaine pour Berlin et — quant à moi — une fascination au moins égale pour Montréal, et pour cause, ayant foulé le sol montréalais avant même de connaître Berlin. Montréal et Berlin, des villes, des univers emblématiques dans l'œuvre de Régine Robin, des villes plus que contradictoires de par leurs passés, par ce qu'elles représentent dans la mémoire collective et individuelle.

*Berlin chantiers*, en allemand *Berlin-Gedächtnis einer Stadt* (Berlin-Mémoire d'une ville), ces deux titres disent bien ce qui fascinait Régine dans Berlin. « Berlin m'exalte et me séduit », dit-elle (Robin, 2001 p. 10).

C'est le côté inaccompli, toujours en devenir d'une ville qui l'obsédait, qui la hantait à cause de son passé, mais aussi grâce à ses côtés prometteurs. Elle, la juive, qui a perdu des membres de sa famille restés en Pologne dans les camps nazis, observe que se crée à Berlin une nouvelle identité juive, que des milliers d'artistes israéliens s'y installent, que des restaurants juifs ouvrent à Berlin, que le grand chef d'orchestre Daniel Barenboim est domicilié à Berlin<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Daniel Barenboim a créé avec Edward Said en 1999 à Weimar le West-Eastern Divan Orchestra composé de musiciens israéliens et palestiniens. Le nom de l'orchestre fait allusion à l'œuvre poétique de Johann Wolfgang von Goethe *West-Östlicher Divan* qui rend ainsi hommage au recueil de poèmes du poète persan Hafis (né vers 1315 et mort vers 1390 à Shiraz).

Il était question de la mémoire plus haut. Le travail de la mémoire, des mémoires se trouve au centre de ses préoccupations. C'est le travail d'une historienne et d'une sociologue à la recherche de la « Mémoire-répétition de l'Allemagne . . . un travail de mémoire et qui délie l'avenir sans oublier le passé » (Robin, 2001, p. 24).

Le travail de l'historienne et de la sociologue est complété par un beau morceau de fiction qui clot ce livre impressionnant : « La chiffonnière de la rue Rosa-Luxemburg » (Robin, 2001, p. 395–429).

La narratrice de cette partie du livre se prélassait dans les « *understatements* » merveilleusement ironiques. Dans ce morceau de prose, la narratrice se sert de la mise en abyme comme stratégie narrative et met en œuvre tout un échafaudage d'intertextualité, des clins d'œil à Walter Benjamin et à Franz Hessel<sup>3</sup> inclus. Deux flâneurs berlinois comme sources d'inspiration ? En même temps, l'historienne sérieusement scientifique des parties précédentes du livre déconstruit ce sérieux en mettant l'accent sur le côté banal et fortuit dont se composerait le passé, la mémoire, les souvenirs : « je suis une chiffonnière, je vends du passé froissé, des ruines, des bribes dépareillées de souvenirs » (Robin, 2001, p. 416).

Autrement dit, la chiffonnière se sert de ce que jettent les gens, de ce que le temps rend inutilisable afin de se constituer une mémoire, un passé. La fragmentation de l'histoire collective et individuelle, voilà une autre façon de dire son deuil devant l'absence d'une culture juive anéantie. Ramasser les fragments, faire la brocante de vieux papiers devient le projet d'une écriture de fiction à base de fragments entrelacés évoquant les anciens quartiers juifs de Berlin (Robin, 2001, p. 418).

## Régine Robin et l'allemand

Le rapport de Régine Robin (2016) aux langues est complexe. « Je ne sais pas exactement ce qu'a été ma langue maternelle » (p. 11), c'est par cette phrase qu'elle commence son livre *Un roman d'Allemagne*. Mais elle dit aussi avoir toujours été fascinée par l'allemand et sa proximité avec le yiddish. On se souvient peut-être de cet épisode qui se déroule pendant la guerre, plus exactement pendant l'occupation de Paris en 1944 ; Régine est née en 1939 à Paris. Elle évoque avoir rencontré chez Juliette, sa nourrice, des hommes en uniforme dont

<sup>3</sup> Franz Hessel (1880–1941), écrivain et traducteur allemand, auteur entre autres de *Un flâneur à Berlin* (*Spazieren in Berlin*, 1929) et son épouse Hélène sont très liés à l'auteur français Henri-Pierre Roché. Tous les trois sont les protagonistes du roman *Jules et Jim* (1953) et du film éponyme de François Truffaut de 1962. Franz Hessel et son épouse ont deux fils : Stéphane et Ulrich Hessel.

curieusement elle comprenait la langue. Elle disait à sa mère : « Ne t'inquiète pas. Chez Juliette, c'est plein de soldats qui parlent yiddish ». On devine la réaction de sa mère. Par la suite, le yiddish devient synonyme de mort et Régine ne retourne plus voir Juliette.

Et sa fascination pour l'allemand, « la langue d'Auschwitz, la langue des bourreaux », malgré tout (Robin, 2001 p. 9) ? L'Allemagne de Goethe, de Schiller, de Heine avait été qualifiée de « *Land der Dichter und Denker* » (pays de poètes et de penseurs) (Robin, 2001, p. 11), mais après Auschwitz, on parlait plutôt du « *Land der Richter und Henker* » (Pays de juges et de bourreaux) (Robin, 2001, p. 11).

Malgré tout, son père lui récitait des poèmes de Heinrich Heine en allemand, « c'était l'Allemagne de nos rêves », disait-elle (Robin, 2001, p. 11), tout comme pour Jorge Semprun, le rescapé de Buchenwald. Le père de Régine Robin avait séjourné à Berlin, en 1927 et 1928, dans le quartier de Wedding, Wedding-la-Rouge, et avait collaboré au journal « *Die Rote Fahne* » (Le Drapeau rouge), du KPD, du parti communiste allemand.

Au lycée, elle s'enthousiasmait pour l'allemand, et là surtout pour le datif (Robin, 2001, p. 13). Elle comprenait donc l'allemand quand je l'ai connue, elle le lisait, mais elle ne le parlait pas. Elle refusait de le parler. « Pour moi l'allemand est ni une langue maternelle, ni une langue paternelle » (Robin, 2001, p. 19). « En même temps, c'est en allemand qu'il faut être confronté à l'indicible, à l'insupportable », dit-elle (Robin, 2001, p. 16). À partir de sa rencontre avec les œuvres de Franz Kafka et d'Elias Canetti, elle a cerné la langue secrète sous la langue (Robin, 2001, p. 17), et elle veut comprendre la « *Vergangenheitsbewältigung* » (insuffisamment traduit par « maîtrise du passé »), le travail de mémoire de l'Allemagne à propos du massacre des Juifs (Robin, 2001, p. 24).

## L'effacement de l'histoire / du passé

Lors de nos nombreuses discussions, presque toujours au même restaurant berlinois, au Hackescher Hof, Régine m'a épaté par son don d'observation concernant la vie berlinoise dans toutes ses facettes. Elle était davantage informée et à jour que moi. Elle était très attachée, entre autres, à la cinémathèque de l'Arsenal, et à chaque séjour qu'elle passait à Berlin, on avait l'impression qu'elle faisait le plein d'activités culturelles dont elle allait nourrir son écriture. Elle est restée critique par rapport à l'époque de la restauration de l'après-guerre en RFA, mais n'est pas tendre non plus avec ce qu'elle voit en RDA.

Ce qu'elle dénonce après la chute du Mur de Berlin, c'est le processus de « démémoire » par rapport à la RDA. « La deuxième fois sera la bonne: s'achar-

ner sur la Stasi parce qu'on ne l'a pas fait avec les nazis», dit-elle (Robin, 2001, p. 119–125).

Je me souviens du moment où elle m'a demandé de prendre des photos de la démolition du Palais de la République, le siège de la Volkskammer, le parlement de la RDA, construction moderniste, remplacée depuis peu par le Humboldt-Forum, copie de l'ancien château des Hohenzollern détruit en partie pendant la guerre et rasée définitivement par le régime de Berlin-Est en 1954. Ce processus de l'effacement de l'histoire, elle l'a documenté dans un livre et une exposition qui s'est tenue à Paris et qui a pour titre : *Berlin : L'effacement des traces*. Elle a été une des trois commissaires de l'exposition (Paris, Musée d'histoire contemporaine du 21 octobre au 31 décembre 2009). Sa contribution dans le volume accompagnant l'exposition s'intitule « Berlin — la persistance de l'oubli » (Combe et al., 2009, p. 27–45).

Et malgré toutes ses critiques tout à fait compréhensibles, elle propose au lecteur des balades dans l'histoire, dans l'espace urbain en tant que « flâneur sociologique » (Robin, 2001, p. 26).

Le travail contre l'oubli et contre l'effacement des traces, par exemple le fait de débaptiser les noms des rues, fait qui l'agace à juste titre (un exemple : « la Clara-Zetkin-Straße<sup>4</sup> a été rebaptisée Dorotheenstraße, son ancien nom, nom d'une princesse ! » (Combe et al., 2009, p. 31 *sq.*)) ne l'empêche pas de relever des traits marquants dans le paysage urbain, comme le nouveau Musée juif construit par l'architecte Daniel Libeskind. Elle voit dans ce musée une monumentalité « invisible », une discontinuité irrémédiable de l'histoire (Robin, 2001, p. 25). « À Berlin, dans les multiples chantiers qui trouent la ville, malgré tous les obstacles, il me semble que se retisse, par moments, le principe espérance de la mémoire » (Robin, 2001, p. 31).

Elle conclut le livre par le mot suivant : « Je ne suis pas un écrivain, juste une chiffonnière du temps » (Robin, 2001, p. 423).

## Mais Régine Robin ne s'arrête pas à Berlin

Elle consacre tout un livre volumineux à l'Allemagne, aux deux Allemagnes avec *Un roman d'Allemagne* (2016). Dans ce livre hybride, elle glisse entre flâneries, allusions autobiographiques, rêveries et analyses, et elle introduit le lecteur dans la discussion idéologique entre l'Est et l'Ouest. Et en sa compagnie et celle

---

<sup>4</sup> Dans son roman *Les Cloches de Bâle* (1934), Louis Aragon consacre la dernière partie de son roman à Clara Zetkin. Née en 1857 en Saxe et morte en 1933 en Union soviétique, Clara Zetkin était une femme politique, membre du SPD et du Komintern et membre du Reichstag de 1920–1933.

de quelques fantômes, nous voyageons entre passé et présent, entre le Berlin d'avant la chute du Mur et celui d'aujourd'hui, marchant d'une commémoration à l'autre. Elle, qui se dit une « Ossie imaginaire » (Robin, 2016, p. 19)<sup>5</sup>, habitait toujours dans la partie Est de Berlin lors de ses nombreux séjours. Un jour, je l'ai aidée à déménager de la Richard-Sorge-Straße vers l'ancienne Karl-Marx-Allee, un itinéraire plus que symbolique. Elle a d'ailleurs fait toute une enquête concernant l'histoire des habitants de cette rue, baptisée d'après l'espion allemand Richard Sorge au service de l'Union soviétique et exécuté au Japon en 1944. Elle nous fait faire un parcours mélancolique à travers les œuvres littéraires des écrivains de l'ancienne RDA et, dans cette mémoire juive est-allemande confrontée à toutes les tragédies du xx<sup>e</sup> siècle, dans cette RDA où tous étaient antifascistes, surtout les anciens nazis, elle met le doigt sur toutes les contradictions idéologiques. Dans cette balade poignante, Régine Robin sauve le souvenir des espoirs perdus et, fidèle à elle-même, elle excelle encore une fois comme narratrice et nous dévoile des histoires très personnelles et touchantes : elle mêle des fragments autobiographiques, des rencontres émouvantes comme celle avec Nelly, la libraire de Mayence, qui lui font connaître tout un pan d'un passé troublant, un récit que l'on verrait bien sous forme de roman.

Elle consacre donc une bonne partie aux œuvres littéraires des grands écrivains de l'ancienne RDA, surtout à Christa Wolf, mais aussi à Christoph Hein et surtout au roman de l'écrivain Eugen Ruge *Quand la lumière décline. Roman d'une famille* paru en 2011. Eugen Ruge, lui-même né en URSS en 1954, fils de l'historien Wolfgang Ruge, communiste convaincu, qui s'était réfugié en URSS en 1933, déporté en 1941 dans un camp en Sibérie et libéré en 1956, il a pu partir en RDA avec sa femme russe, la mère du romancier. Eugen Ruge, lui, est passé à l'Ouest en 1988. Toute l'histoire du siècle se reflète dans l'histoire de cette famille. Les espoirs déçus et tous ces arrangements avec la vérité, la mémoire et les biographies manipulées, les utopies trompées ou anéanties.

Je vous cite juste par curiosité quelques titres de chapitres du livre de Régine Robin *Un roman d'Allemagne*, titres qui me paraissent évocateurs parce que l'on y découvre que l'anecdotique aussi fait l'Histoire :

- « Grand-papa n'était pas un nazi : le mal de vivre l'Allemagne » (à partir de p. 91),
- « Nous sommes tous des anti-fascistes : l'invention des traditions et le maquillage des biographies » (à partir de p. 113),
- « Les quatre générations du roman d'Eugen Ruge, *Quand la lumière décline* »,
- « Nostalgies et Ostalgies » (p. 157),
- « La contre-mémoire permanente » (p. 165) : 17.6.1953–2003 // 1989–2009,

---

<sup>5</sup> On a baptisé les anciens Allemands de l'Est du nom de « Ossis » (dérivé du terme « Ost » — Est) et les Allemands de l'Ouest sont devenus les « Wessis ».

- «Une Ossie imaginaire» (p. 213 *sqq.*),
- «Nous sommes tous des juifs allemands» (p. 221 *sqq.*),
- «La mélancolie et le côté poétique de l'échec» (p. 271 *sqq.*).

En guise de conclusion, je donne la parole à Régine Robin : «Comme Fernando Pessoa, Romain Gary et Joseph Roth, je fais partie de la cohorte de tous ceux — et ils sont nombreux — à qui la vie ne suffit pas» (Robin, 2016, p. 19).

Et peut-être encore plus touchant ou même émouvant est l'aveu suivant : «Je vis toujours avec une fêlure, une blessure, une béance qui a pour nom l'Allemagne. Je sais que je n'en aurai jamais fini avec l'Allemagne et que l'Allemagne n'en aura jamais fini avec moi» (Robin, 2016, p. 30).

## Bibliographie

- Aragon, L. (1934). *Les Cloches de Bâle*. Denoël et Steele.
- Combe, S., Dufrière, Th., & Robin, R. (Dir.). (2009). *Berlin : L'effacement des traces*. Fage éditions.
- Hessel, F. (1929). *Spazieren in Berlin*. Verlag Dr. Hans Epstein.
- Nepveu, P. (1988). *L'écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Boréal.
- Robin, R. (1983). *La Québécoise*. XYZ.
- Robin, R. (2001). *Berlin chantiers : Essai sur les passés fragiles*. Stock.
- Robin, R. (2009). *Mégapolis : Les derniers pas du flâneur*. Stock.
- Robin, R. (2016). *Un roman d'Allemagne*. Stock.
- Roché, H.-P. (1953). *Jules et Jim*. Gallimard.
- Ruge, E. (2012). *Quand la lumière décline. Roman d'une famille* (P. Deshusses, Trad.). Les Escales. (Texte original publié 2011)

## Notice bio-bibliographique

**Peter Klaus** a enseigné aux États-Unis, en France et depuis 1975 au Département de Philologie romane de la Freie Universität Berlin où il a instauré l'enseignement des études québécoises et canadiennes au début des années 1980. Enseignement de séminaires portant sur les littératures anglo- et franco-canadiennes (québécoise). De nombreux séjours de recherche au Canada. À la retraite depuis 2006. Ses recherches portent sur les littératures francophones, surtout sur la littérature et la civilisation québécoises, franco-canadiennes et haïtienne(s) de la diaspora. Il est vice-président de l'AEEF (Association Européenne d'Études Francophones) et membre du Conseil d'administration de «L'Année Francophone Internationale» (rebaptisée en Agora Internationale Francophone, AFI). Chevalier de l'Ordre national du Québec (2017) et le «AWARD» de l'Association Indienne des Professeurs de Français (AITF) en 2012, à Madurai, pour ses mérites pour la Francophonie en Inde.



KATHLEEN GYSSELS

Université d'Anvers, Belgique

 <https://orcid.org/0000-0003-2951-872X>

## Régine Robin, *medley* avec Bob Dylan et un *pas-de-deux* avec Georges Perec

Régine Robin, medley with Bob Dylan and a “*pas-de-deux*” with Georges Perec

### Abstract

In all her writings, Régine Robin regularly pays tribute to her favorite companions: among them, there is a particular emphasis on Jewish writers or authors who vaguely claim Jewish origins. First of all there is Kafka, whose book is on the table of a black and white picture of Régine, Paul Celan, the two Roth (Jozef and Philip), Romain Gary, philosophers Steiner, Derrida, Arendt, and Nobel laureates such as Patrick Modiano and Emile Ajar (Romain Gary). The last one preoccupied her in the last book she published: *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre*, but nobody seems more prominent in her formation and vision on literature than Georges Perec. Indeed, the famous member of OuLiPo (founded in 1960) is sharing multiple things with Robin: first of all, both are hidden children (she is three years older than Perec), second, they grew up in the same “arrondissement,” and thirdly, both practice literature as a way to keep both the memory of the past alive and to transcend its traumatic nature. Literature is never “Spielerei” but must be innovative and it is this last domain that I illustrate as brilliantly “conversive.” Both intersperse the places of everyday life with their own “memories” and take solace in music and movies when writing is too much a burden. Both think about the future of the arts, on the impact of modern life and the invention of the personal computer. The relationship between jazz and its mirroring effect in the narrative (the sudden breaks, the repetition and improvisation) are corresponding tools that alleviate the pain and kill the void of everyday life. In that respect, Dylan (in *Cybermigrances*) and the list of famous jazz-[wo]men in *Je me souviens* (Perec) are worth “pereckoning”... between the principle of free jazz (creation) and “contrainte” (foundation of OuLiPo) both authors navigate brilliantly.

*Keywords:* intertextuality, transliteration, OuLiPo, migrant writing, “*roman mémoriel*”, Shoah and other genocidal violences

*À Józef Kwaterko, décédé pendant la rédaction de cet article  
Pour Jacques Lederer, pianiste de jazz confirmé*

## Legs judéo-mondial

Parmi les nombreux auteurs favorisés de Régine Robin figurent des écrivains d'origine juive comme Kafka, Romain Gary (Emile Ajar), Philip Roth (l'Américain qui aurait dû gagner le Prix Nobel selon Toni Morrison, elle-même lauréate en 1992) et Joseph Roth, l'Autrichien. Il y a ensuite les « jeunes » auteurs que Suleiman (2002) qualifie de « 1.5 generation ». Parmi cette catégorie, il faut compter Georges Perec qui avait quasiment le même âge que Robin (1939–2021). Perec (1936–1982) avait 4 ans lorsque la Seconde Guerre mondiale a éclaté. Rarement désignés comme « enfants cachés », contrairement à Sarah Kofman ou Jacques Lederer, Robin et Perec ne se sont malheureusement pas croisés dans la vie. Par contre, les deux écoliers parisiens se sont vus leur enfance dérober par l'Occupation nazie et vont écrire des « micro-récits », des « biographèmes » pour rattraper le temps perdu et restituer par brisures ces années spoliées. Il est clair que Robin entretient avec l'œuvre de Perec un rapport de séduction absolue : son « jeu » de cache-cache avec la mémoire de la Shoah, son « errance » (un premier roman de Perec s'intitula *Les Errants*, et date de 1955–1956), lecteur boulimique, *intranquille* le rapproche d'elle. Sans qu'elle n'adhère à l'OuLiPo, elle s'est pliée, elle aussi, à l'exercice d'une écriture mémorielle qui ne verse pas dans la « lamentation » et la victimisation. Robin (ni Perec) ne veut s'identifier à la littérature du ravin et à la littérature testimoniale dans ses différentes déclinaisons. Plus grave encore, elle se distancie des voix juives telles que Marek Halter, André Schwarz-Bart ou Élie Wiesel : leur nécessité de raconter éternellement leur chagrin de familles dévastées par la Shoah la sature en quelque sorte. Plus fascinée par Serge Doubrovsky, elle voue dans *Le Golem de l'écriture* (Robin, 1997a, p. 117–146) un chapitre, lui empruntant le concept d'autofiction : elle se reconnaît dans ce mode de récit qui dose savamment l'autobiographique et l'invention, tant la mémoire est trouée, l'Histoire absente ou falsifiée. C'est cet enjeu crucial qu'elle et Perec ont en commun, interrogeant constamment l'« historicité » en rapport à la Catastrophe (la Shoah). Puisque le langage propre est impropre à décrire les vides qui restent, partout, ils leur suppléent par du visuel, du sonore : photo et musique sont privilégiées comme deux supports performants à encadrer ces absences, paradoxalement. Mais comment ensuite envisager donner corps à ces spectres ? Comment planifier l'espace citadin mémoriel. Quoique Perec ne se soit pas autant investi dans les musées relatifs à la Seconde Guerre, Robin, elle, n'a de cesse de visiter ces espaces aménagés pour y exposer ce qui ne peut être

exposé, ou à peine. Bien sûr, Perec pressent aussi les lieux d'abordages, les ports d'arrivée comme les lieux patrimoniaux : lieux de transit (Ellis Island), lieux de transport (rails et gares). Dans *Le Golem de l'écriture*, Robin s'interroge suite à Ricœur sur le rapport entre *L'histoire, la mémoire, l'oubli* et elle vient à se distancier de la veine lazaréenne (Cayrol) et des récits familiaux qui, à chaque « rentrée », donnent des « romans mémoriels » (Robin) : récits qui laissent largement le champ de la fiction empiéter sur l'histoire de la Shoah sans pourtant fausser la relation. À partir de la micro-histoire, illuminer la grande Histoire et privilégier « l'écriture du hors-lieu » (Robin, 1989), comme le font depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle un nombre grandissant de romanciers contemporains. *Un certain M. Piekielny* de F. H. Desirable (2017), Anne Beret avec *La carte postale* (2021) ou *Les presque sœurs* de Chloé Korman<sup>1</sup>. Robin apprécie Camille de Toledo, Didier-Huberman, Yanick Haenel et j'en passe. Après sa mort, il y a fort à parier que de nouvelles créations auraient eu son appréciation.

## L'air musical et l'éternel évanescent

Sans verser dans la pesanteur d'une mode commémorative de la Shoah, l'auteure de *La mémoire saturée* et le photo-essayiste d'*Ellis Island* tous deux sont conscients des « contraintes » de l'originalité dès que l'on ose aborder à son tour le champ littéraire alors que l'on est littéralement imbibé d' « intertextualité généralisée » (selon le terme de Robin, et qui vaut aussi pour Perec qui idolâtre les mêmes auteurs<sup>2</sup>). D'autant plus osée est l'approche lorsque l'on s'impose de rendre hommage à, de célébrer la mémoire des juifs inconnus, d'étrangers, anéantis et depuis tant de générations. Ils sont leurs dibbouks, leurs spectres, leurs « revenants » (titre de Perec ou il emploie exclusivement la voyelle E, après l'avoir bannie de *La Disparition*) (Robin, 2010).

Comment écrire des années manquantes ? Comment rendre hommage aux disparus (les parents et tous les autres) ? Comment prétendre ajouter quoi que

---

<sup>1</sup> Je choisis à dessein des « Goncourables ». Cloé Korman publia avant *Tu ressembles à une juive* (2020), roman — enquête sur l'itinéraire de trois cousines de son père, assassinées à Auschwitz, alors que trois de leurs amies proches, les Kaminsky, ont survécu miraculeusement. *L'immense fatigue des pierres* rompt avec les poncifs sur plusieurs points.

<sup>2</sup> Pour Manca (2012) : « Ce réseau intertextuel est en effet décelable aussi bien au sein de l'œuvre elle-même que de la famille d'écrivains que Perec s'est choisie (Flaubert, Verne, Rousset, Kafka, Leiris, Queneau...), en tissant ainsi des parentés imaginaires, des filiations électives (*W*, p. 193). Dans l'œuvre de Perec, la construction de l'espace prend décidément place entre l'« espace inventaire » et l'« espace inventé » (*EE*, p. 21) — une idée que conforte un passage tiré de « Notes sur ce que je cherche » (1978) » (paragr. 28).

ce soit d'original et de percutant au vaste objet qu'est la littérature française, voire européenne ? Comment témoigner pour les absents, suivant le regret célèbre formulé par Celan, poète vénérable : « Personne ne témoigne pour les absents ». Loin d'elle l'idée de faire sensation, de verser dans une littérature et une posture « exposées » : Robin abjure le corpus « original » et l'approche sans doute « logique ». Parmi les questions qu'elle s'est posées, il y a celle qu'elle emprunte à *W ou le Souvenir d'enfance* (Perec, 1975) en guise d'exergue : « Peu de raisons d'aller à Montparnasse. Peu de raisons d'aller nulle part, d'ailleurs » (Robin, 2004, s. p.) Ce flegme et cette lassitude, cet ennui existentiel même, les caractérise bien, ensemble avec l'obsession de garder leurs papiers et « chiffons » de papiers (métro et autres brochures, flyers).

C'est l'absence de destination, l'inutilité du déplacement qui est leur aiguillon et leur frein. Dès lors, posée comme raison d'être de s'asseoir et d'écrire, rivés à l'écritoire, ils interrompent la fugue. « Fugue », genre musical qu'ils transposent en texte : l'art de la « fugue », dont se souvient Perec comme Robin, coïncide avec l'errance sans but de l'enfant caché une fois libéré. L'éternel course loin du tunnel noir qu'est l'enfance privée des parents, des proches, des « leurs » dans la longue lignée décimée sous la Shoah.

Son estime pour l'auteur des *Choses*, pour *Un homme qui dort* s'explique par sa prédilection pour la marche à travers un Paris endormi, ou au contraire bruyant de vie, d'une ville nocturne ou diurne qu'elle explore dans les airs comme dans les sous-sols. Lorsqu'elle s'engouffre dans la bouche du métro parisien, Robin ausculte les souterrains, comme envoûtée par ces lieux cachés à l'œil nu, cet itinéraire transportant des milliers de passagers. Le métro de jour ou de nuit exerce un profond attrait sur elle, tellement les lignes striées d'une carte de métro sont à l'image du labyrinthe de sa lignée. Chez Perec, la même manie déambulatoire tant sur le réseau d'autobus (et le décompte des arrêts, haltes, etc.) que sous le sous-sol parisien relève de ce même dés/espoir, oscillation constante entre flânerie mobile (l'errance) et immobile (l'installation derrière une table de bar). Tous deux s'affrontent à la mémoire trouée, la difficulté de se souvenir, ce qui est aussi à l'œuvre dans d'autres approches obliques d'ex-rescapé ou de proches (tels André Schwarz-Bart, dans *Le Dernier des Justes*, 1959, voir Gysels, 1996, 2014). Le peu d'images qui leur tiennent lieu d'album de famille est flou, voire troué. Le concept de « mémoire trouée » (d'Henri Raczymow) est d'ailleurs fixé comme une image, les dernières pages de *L'immense fatigue des pierres*. Tel un album de famille aux alvéoles vides, le columbarium est matérialisé à même le texte, atomisation des visages qui peu à peu s'estompent dans la mémoire. Au final, il me semble que Robin comme Perec (et l'on pourrait rajouter au paradigme André Schwarz-Bart, Hélène Cixous (2004) qui avoue : « J'écris vers ce que je fuis » (p. 27)) traduisent l'irreprésentable et le naufrage (l'échec de l'entreprise) : les pages aux alvéoles vides dépourvues de légendes prouvent le naufrage du roman de famille, du roman mémoriel, du roman tout

court. À la toute fin de *L'immense fatigue des pierres*, Robin me semble annoncer ainsi la fin de l'exploit romanesque et de l'autofiction généalogique. Tout ceci pour illustrer combien son projet in/abouti rejoint sur plusieurs plans ceux de l'auteur de *W ou le Souvenir d'enfance*, puisque Auschwitz irradie tel un « cœur-de-chauffe » l'écriture, la caldera d'un volcan qui souterrainement, prépare le brasier de flammes. Il n'est pas anodin de rappeler à propos de la lave volcanique que parmi les auteurs qui viennent spontanément à l'esprit de Georges Perec, il mentionne Gustave Flaubert, Marcel Proust, mais aussi Malcolm Lowry, auteur de *Under the Volcano* (1947), mais aussi, étonnamment Michel Leiris, Franz Kafka...

C'est la sourdine qui, en continu, telle une musique que l'on étudie, une partition que l'on joue et rejoue jusqu'à la perfection au piano, traverse l'alignement des pages, un peu comme la « madeleine de Proust » et la sonate de Vinteuil dans *Un amour de Swann*. Le récit de la Catastrophe ne peut qu'être discontinu, diffracté, son début et sa fin sériels, réitérés, abandonnés. Devant la « hantise de l'oubli », devant l'impact sidéral de la Shoah, ayant rayé de la carte leur pays d'attache, sinon celui des ancêtres, village et villes de la Pologne profonde, ensuite les lieux dans lesquels ils ont flâné (Benjamin n'est jamais loin, avec *Passagen*<sup>3</sup>), même reculés et périphériques par rapport à Paris, comme le Moulin d'Andé (Gyssels, 2022, 2023a, 2023b, 2023c). Pour Coquio (2015), « le modèle du récit de la déportation, et le phénomène du canon [qui] a sévi fortement sur un mode esthétique-moral en sacralisant le modèle du récit-essai séquentiel sobre, au style dépouillé et intense » n'est pas celui que suivra Perec (p. 182). C'est peu dire. Robin à son tour éprouve ce souci et ce besoin de nommer les lieux (comme pour les fixer une fois pour toutes, contre l'oubli et la démolition). « Revenants » (Perec, 1972), ils reviennent sur les lieux délabrés ou rafistolés, sur les ruines remises à neuf, humer les traces et recréer la ville invisible, flairer le passé, faire l'anamnèse de leurs propres souvenirs d'enfance volée. Perec et Robin ne se lassent pas d'arpenter les quartiers qui leur paraissent évanescents, de fixer sur la page des souvenirs de leur espace-temps. L'expérience est d'abord visuelle, ensuite olfactive et auditive. Dans leurs passages dans des non-lieux archi-familiers, l'atmosphère est identifiée par la musique : fond sonore qui a la magie de recréer l'instant vécu, de s'associer à des émotions précises. Les « Bistrots », titre d'un chapitre de *Cybermigrances* nous la montre en train de tuer le temps, accoudée à une table, écoutant de la musique de Bob Dylan. Elle passe de longues heures d'attente (en attendant quoi ?, avons-nous envie de dire avec un clin d'œil à Beckett) dans ces lieux publics où un public d'inconnus n'écoute souvent même

<sup>3</sup> *Le mal de Paris* : « interroger ce qu'il en est advenu des rêves parisiens au XXI<sup>e</sup> siècle. Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle selon les propos de Walter Benjamin n'est pas celle du XX<sup>e</sup>, encore moins celle du XXI<sup>e</sup> siècle. Il existe un décalage immense entre les transformations de Paris, son dynamisme propre, le déplacement des axes de sa création, de son énergie et les représentations, les mythographies de Paris » (Robin, 2014, p. 51).

pas le fond sonore, la musique n'étant qu'une toile de fond. Pour Perec aussi, la musique est aussi vital que l'air et l'eau pour vivre. Indispensable dans son présent, passé, avenir, le jazz, sans qu'il ne soit connaisseur à la différence de son ami Jacques Lederer, Perec est ravi par le jazz dont il multiplie les références dans *Je me souviens*, *La Vie mode d'emploi*, intrigué surtout par le rapport qu'entretient le *free-jazz* (principe de création libre) avec l'enregistrement. Toujours revient ce questionnement de garder la trace, de fixer pour l'éternité. Car le vinyl fixe ce que l'artiste voulut peut-être soustraire à la forme définitive ? La contrainte est à l'OuLiPo ce que la partition serait à l'improvisation musicale ? Alternant ses élections musicales entre musique classique (Schuman, Verdi, Schoenberg, liés à quelque chose de post-romantique) et jazz, Perec a des opinions tranchées : il déteste par exemple l'école de la Nouvelle Orléans (Armstrong, Sidney Bechet, etc.). En revanche, il se passionne pour les grands « jazzmen américains à Paris » qui se sont produits dans les années 57–62 à Paris : Lester Young, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles (Perec, 2019, p. 375–376<sup>4</sup>). C'est avec regret qu'il voit le vinyle enregistrer ce qui était de l'ordre du fugace : le disque jure avec l'ouverture du *free-jazz*. Pour Perec, « le jazz était quelque chose de vivant, le jazz était un événement... De toute manière, le disque est quelque chose de rétro, au sens le plus con du terme. Dans le disque, on se souvient de ce qu'on a entendu », confie-t-il à Philippe Carle et Francis Marmande dans « Je me souviens du jazz » (Perec, 2019, p. 379).

C'est le support qui est donc en question : deuxième raccord. Car tous deux pensent à l'avenir de la littérature, aux modalités d'écriture, d'édition, voire de diffusion. Perec comme Robin sont curieux de la vie sociétale dans tous ses aspects, des arts satellites autour de l'écrire et de ce que l'on appelle « beaux-arts », de l'architecture à l'aménagement du territoire, de la rénovation citadine à l'érection de monuments et de statues. C'est en réalité aux rapports tantôt consensuels et tantôt conflictuels entre mémoire et Histoire qu'ils s'intéressent : comment la mémoire se relaie-t-elle dans les médias, le cinéma et les photographes, etc. Cette passion ne mérite plus d'être illustrée (voir les travaux de Lüsebrink, Kwatkerko, Goldschmidt, parmi d'autres). Mais si une certaine musique les passionne, c'est que l'une et l'autre captent l'évanescence et l'éphémère. Dans *L'Éternel et l'Éphémère*, Christelle Reggiani explore cette friction dans le décryptage de la photo ou encore dans la tentative d'une écriture poétique. Mélomanes mélancoliques, Robin se ballade avec les balades de Dylan dans les oreilles pendant que Perec s'exalte avec les riffs des monstres sacrés du *free-jazz*. Au-delà de cette immersion, c'est aussi l'affect, l'empathie ou au contraire l'indifférence d'une

<sup>4</sup> Il va de soi que l'éditeur Joseph K. (basé à Nantes) est particulièrement bien choisi par Mireille Ribière et Dominique Bertelli, inscrivant la lettre patronymique de Kafka, le géant sur les épaules duquel se hissent Robin et l'auteur comme elle poursuivi par la « Hache » de l'Histoire. Somme des entretiens et conférences, de textes rares et inédits parue en 2019, ce volume constitue en lui-même une archive formidable.

foule distraitemment amusée, souvent attablée à causer et manger pour qui l'art sublime enguirlande le présent. Évanescent, l'« air » passe pendant qu'un public se restaure. Commençons par cet aspect rarement mis en lumière dans l'écriture robinienne.

## Music matters

Dans *La Nausée*, Sartre choisit comme « mélodie » un air de jazz, musique qui déferle de l'Amérique noire sur la capitale française dans l'entre-deux-guerres. Le protagoniste, le mélancolique Roquentin, se souviendra toujours d'une mélodie fredonnée par une star africaine américaine. Du début jusqu'à la fin du roman, le refrain « *Some of these days, you'll gone miss me honey!* », chanté par « une négresse » ; [sic], ponctue le récit (Sartre, 1938, p. 39, 41). « Certains de ces jours / Tu me manqueras, chérie », tel semble le leitmotiv de ce roman existentiel. C'est précisément la peur d'être abandonné qui hante nos deux écrivains, poursuivis par une judéité davantage subie qu'assumée dont le paradigme du juif errant signe la mise en texte.

Sans qu'elle ne se mette dans les pas du philosophe et romancier existentialiste, la « Québécoise » s'en met plein les oreilles. Dès qu'elle pose ses valises à Paris, elle se fuit et s'enfuit dans les « boîtes à musique ». À l'instar de Roquentin qui combat sa lassitude de vivre, elle se dit qu'il faudrait faire « Une autre espèce de livre » (« je ne sais pas très bien laquelle ») (Sartre, 1938, p. 249). Robin tue le temps en criblant des carnets et des pages, tout en « enregistrant » la musique qui joue à ce moment-là dans les bistrotts. Toutefois, Robin se pose les mêmes questions que Perec, écoutant la révolution qui a nom « jazz ». *Je me souviens* liste douze souvenirs à des jazzmen qu'il écouta ou qu'il a vu se produire sur scène avec un immense plaisir à Paris : Lester Young (souvenir 4), Art Tatum (souvenir 6, p. 14). Il apprécie les bandes de son des premiers films tels que « Moonlight Serenade » (Perec, 2003, p. 68) où le jazz révolutionne le septième art. Il raffole des premiers opéras écrits par des jazzmen, comme *La nuit est une sorcière* de Sidney Bechet (Perec, 2003, p. 78), et ainsi de suite. Tel le souvenir 301 : « Je me souviens que Sidney Bechet a écrit un opéra — ou bien était-ce un ballet ? — intitulé la Nuit est une sorcière » (Perec, 1978, p. 78). S'égrènent ainsi au fil des listes des numéros de jazz, à croire que ses souvenirs sont indissociables de cet art venu de l'Amérique noire, déferlante arrivée de l'Ouest avant, pendant et après les deux Guerres : « Je me souviens que *CARAVAN*, de Duke Ellington, était une rareté discographique et que, pendant des années, j'en connus l'existence sans l'avoir jamais entendu » (Perec, 1978, p. 32). Souvent, il revient sur les mêmes idoles, dans le souvenir 252 : « Je me souviens

que Lester Young était surnommé “the Prez” et Paul Quinichette “the Vice-Prez” (Perec, 1978, p. 67).

Comme l’a bien vu Vinot, Perec transpose à la rédaction de ses souvenirs le principe du « *free jazz* » : l’improvisation, la trouvaille à l’instant même et du titre (qui peut être un palindrome, remarque Perec dans son souvenir numéro 236 : « Je me souviens que le palindrome d’Horace — Ecaroh — est le titre d’un morceau d’Horace Silver » (Perec, 1978, p. 64). Le libre cours de la fantaisie ici musicale, là littéraire, est ce qu’il retient des deux langages artistiques (Vinot, 2011). Cet esprit volatil, volage, n’est pas étranger à Robin qui parsème d’annotations momentanées « Les Bistrots ». Les titres et strophes de Bob Dylan viennent agrémenter l’écrit grippé. Ils viennent supputer l’écriture, tout se passe comme si le médium musical, langage sonore, s’incruste dans l’écrit muet, dans la voix intérieure qui se fait peut-être assister par cette mélodie ? L’écriture, comme la musique, se sont modifiées au fil du temps quant à ses modes de transmission et d’évolution (exactement, on le verra, que la littérature avec les supports numériques, l’âge digital, etc.), déclencheur de réflexions méditatives, l’esprit de jazz mène aussi à des interrogations éthique et esthétique. De fait « Peu de raisons d’aller nulle part, d’ailleurs » (Robin, 2014, Exergue) avec les strophes certaines chansons, provenant par contre du seul et même chanteur.

Le jazz est à Perec ce que Dylan, légende vivante, est à Robin. Pourquoi Dylan ? D’origine juive, Bob Dylan est le barde américain qui l’accompagne dans ses états d’âme « vacillants ». Comme Robin, migrante déracinée à Paris comme elle l’est aussi à Montréal (et un peu moins à New York ?), Robert Zimmerman (*alias* Bob Dylan, Zimmer, allemand signifiant par ailleurs « chambre », lieu clos dont il sera question de plus en plus). Un homme qui dort a beau faire de nombreuses sorties, il est prisonnier d’une chambre de bonne. Chez Robin, la « bougeotte » ne peut empêcher ses nombreuses soirées et matinées dans des chambres d’hôtel, lors de ses multiples déplacements. Tous deux ont donc maille à lier avec cette émulation d’une diaspora noire transatlantique qui revient envahir et conquérir les Mondes. Tous deux ont compris que d’une musique subalterne, le blues, né dans l’univers concentrationnaire de la Plantation, est devenue la « sécrétion » de l’âme africaine américaine. Qu’un peuple réduit en esclavage, opprimé pendant des siècles, comme les juifs de l’Est l’ont été, fait d’eux des *soul mates*. Dans le blues, ragtime, gospel, autant de mémoires et ballades transmis de génération en génération, que le médium (chanteur, musicien, interprète) s’approprie et transforme, legs séculaire du peuple africain déporté au Nouveau Monde. De sa « Flûte enchantée » (dernier syntagme du chapitre précédent), c’est l’enivrante musique de Dylan qui accompagne Robin dans ses visites de lieux publics qu’Augé (1992), l’anthropologue des *Non-lieux* a examinés.

La première raison d’être de ce fonds sonore est que l’auteure se retrouve dans l’état d’âme qu’elle tente de « noyer » par la cigarette Menthol et l’alcool, ensemble avec la musique, un « accessoire », dans le processus créatif. Ce même

rituel, presque fétichiste (à part le verre) est cher à l'oulipien : tout porte à croire qu'elle pastiche *Un homme qui dort* de Georges Perec. Sans qu'elle ne soit oulipienne, elle s'en approprie les principes de *dissémination* (notion derridadienne); contraignants, ses récits le sont par une certaine reprise des mêmes mots, motifs, mémoires. Un temps séduite mais jamais au point de les revendiquer comme « clé d'écriture », la narratrice des « Bistrots » donne l'impression d'une « femme qui marche » non avec les écouteurs sur la tête (comme le font un nombre croissant des citoyens dans toutes les villes et tous les métros), mais avec des mélodies dans sa tête. C'est la même posture que celle de Perec qui a la hantise de ses lieux familiers qui s'effritent, des souvenirs qui s'estompent, des *Loci Soli* (ou *Soli Loci*) que Perec tout simplement s'impose d'étamper à intervalles réguliers : *Lieux* voit enfin le jour en 2021, de manière posthume.

Les strophes de Dylan, patrimoine mondial de la musique, lui parlent parce que la famille de Dylan est venue par les mêmes aléas et accidents de l'Histoire (pogroms, Seconde Guerre mondiale) dans l'Amérique de rêves. De surcroît, il se dit « engagé » (contre la guerre au Vietnam, contre la Bombe, contre les dictatures en Amérique latine). Robin s'engage pour ces mêmes causes nobles. Ayant assisté à ses concerts, la narratrice fait un grand plan sur un cauchemar qu'elle semble avoir fait après une de ses remarquables performances. L'écoutant, elle étudia la foule béate, admirative, et tous avaient le même âge dans cette épiphanie, ou encore « grande messe commune ». Tout se passe comme si la musique estompait l'écart d'âge, mais aussi l'identité nationale, linguistique, ethnique et religieuse. La musique aurait le don de rendre éternel, de se soustraire au sablier du temps (Jabès), voire au vieillissement physique (et psychique). La fascination pour le futur Prix Nobel de Littérature en 2016 (Dylan) est célébrée à travers ce soir mémorable à Londres :

Le 15 avril 2007, quand Bob Dylan vint donner son dernier concert, j'étais dans la salle immense du Wembley Arena qui peut contenir 12 300 personnes, J'étais aux anges. Quand je m'aperçus soudain que la petite femme de Snow, celle qui me suit partout depuis New York, était assise à quelques rangs de moi, me cherchant du regard. J'essayais de me faire toute petite pour passer inaperçue, me tassant sur mon siège, mais en vain. Je vis avec stupeur qu'aussi bien Bob Dylan que les spectateurs avaient tous pris mon visage, mais à des âges différents. C'était comme dans un puzzle ou un collage. C'était ma vie qui défilait comme si j'allais mourir dans la minute qui suivait. J'étais pétrifiée, morte de peur. Je remarquai que, dans cette salle immense, pleine à craquer, le dernier rang était resté presque vide. La petite femme s'approcha de moi en ricanant et me dit : « Comme à New York, on n'a pas voulu dépasser votre âge actuel. Qui sait ? » C'est à ce moment-là que Dylan et toute la salle l'accompagnant d'une seule voix, entamèrent sa plus célèbre chanson :

Knock, knock, knockin'on heaven's door  
Knock, knock, knockin'on heaven's door

Knock, knock, knockin'on heaven's door  
 Knock, knock, knockin'on heaven's door  
 Moi qui étais allée partout dans Londres, baguenaudant de Heathrow à Dartford, de Stanmore à Bromley, de Brixton à Epping, je restais là, seule au milieu d'eux, interdite, à jamais à la porte du paradis. (Robin, 2010, p. 147)

Étrangement, c'est une « double » d'elle-même, macabre, annonciatrice de sa « disparition » qui vient la harceler lors d'un colloque de sa vedette ! La mort frôle et fraude aussi avec Perec, « sur/vivant », si bien que ces deux-là avaient tout pour se rencontrer, fût-ce par le truchement de livres entreposés, comme si l'aîné, Perec, posa un message secret dans la bouche de la Franco-Canadienne aux affûts de son dire et de son enseignement. Il y a pas du « réalisme magique » chez l'un comme chez l'autre : rien de ce que l'on appelle le fantastique. Et pourtant, il y a une force souterraine qui sourdement me rappelle le mythe numéro un de la judéité « folklorique », le Golem et ses nouveaux avatars, les Cyborgs. Elle se reconnaît aussi dans Perec qui compulsivement garde tout ticket de métro et toute quittance, dans son chapitre sur Christian Boltanski (Robin, 1997a, p. 185). Plusieurs de ses écrits tiennent le milieu d'autofictions et de réflexions socio-culturelles et « mémorielles ». *Cybermigrances* mélange et reprend ses observations sur ses activités dans le Paris diurne et nocturne, avec les bribes de chansons de la star américaine. Souvent, à la nuit tombante, entre chien et loup, heure dangereuse pour les âmes en proie à la tristesse, la fatigue, le désespoir, le *medley* (consonant avec « madly », follement) semble fonctionner de berceuse, de *lullaby* de l'enfant cachée qui sans doute fut souvent privée d'un rituel maternel aussi affectif et constitutif de son être que le baiser avant l'endormissement chez Proust.

Avec quinze chansons parmi les plus célèbres, si bien que « Les Bistrots » a pour arrière-fond sonore la confession de la solitude et de l'errance propres à l'Américain dont elle fredonne les refrains :

Like a rolling stone  
 Oh baby baby blue  
 Knock on Heaven's Door  
 Wanted man in Albuquerque / Syracuse / Tallahassee / Baton Rouge

Watchin' the River Flow  
 I'm a lonesome hobo

Going going gone  
 Someday...everything is gone be different  
 Forever young (2 fois)  
 Tangled up in Blue  
 When I Paint my Masterpiece

Down the Highway Blues (Statue of Liberty)  
Everybody must get Stoned  
Land of Coca-Cola

Ces quinze strophes défilent, c'est-à-dire forment une file, à la place de phrases et de paragraphes : souvenances, c'est une énième « façon » de déambuler, au risque de suspendre l'écrit, de tourner en rond ! Marchant dans les pas de Georges Perec, la musique remplit des fonctions antipodiques. Tantôt elle apaise et inspire, tantôt elle déconstruit ce que l'on pensait élaborer. C'est ce que dit Toni Morrison déclare à propos du jazz : « it slaps and embraces » (Morrison, citée dans Gilroy, 1991, p. 181) : la musique « caresse et gifle » en même temps, en précisant que la littérature devrait avoir ce même double effet. Ce double versant est en effet expliqué par les articles de Perec (« Je me souviens du jazz »), dans la revue *Jazz Magazine* (no 272, février 1979). Il y admet que « Le jazz et moi sont nés ensemble. Le jazz et moi sont morts ensemble » (repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*) (Perec, 2019, p. 373). Perec entend le jazz comme l'art dégagé de toute contrainte. Dès lors, il serait à l'opposé de son écriture-contraire ; il serait l'envers de l'OuLiPo, puisque le *free jazz* rompt avec toute prescription.

## Jazz et l'écho de la Plantation

Le rapport entre l'OuLiPo et le jazz est intrinsèque (Séitié, 2010, p. 11). Bien qu'éparpillées, les références au jazz sont ensuite reprises dans *La Vie mode d'emploi* ; dans un article intitulé « La chose », inachevé et publié à titre posthume, Perec déchiffre l'avènement du *free jazz*, esquissant une analyse esthétique à l'égard des procédures de *poïesis* dans les deux milieux, littéraire et musical. Comme Perec, Robin percevait une consonance entre ces deux domaines artistiques, qu'elle articule au point que le récit s'en ressent : changeant brusquement de sujet, reprenant à volonté des mélodies/thèmes dont ils ont déjà maintes fois traité, ils consentent que la musique est libre de voler et de sonner comme elle l'entend. En même temps, elle requiert de la discipline, de l'exercice, du talent pour avenir. Perec mélomane affirme dans une émission « Image et musique » qu'il écoutait à longueur d'heures des répétitions de morceaux mal joués (archive Perec sur « France Culture », 1980). Ébauche et esquisse devenues art au sens plein du terme. Dans la traite transatlantique, le fonds oral a survécu aux brimades et aux humiliations, à la confusion des langues. Contrairement aux juifs, a pu écrire dans un amalgame déplorable Françoise Vergès, les Africains cloués dans les chaînes auraient produit, dans la cale négrière, une mu-

sique unique, contraste avec le silence des camps de la mort, dans *Mémoires enchaînées* (Vergès, 2006). Or, dans les camps aussi, on a sinistrement obligé les « Verfügbare » à jouer de la musique, mais encore les déportés eux-mêmes se sont « arrangés » pour faire de la musique, comme un numéro spécial de *Testimony. Between History and Memory* l'illustre (April 2017). Quoique Perec n'éclaircisse nulle part (à ma connaissance) les racines profondes de ces « fleuves profonds, sombres mémoires » (titre de l'anthologie de Yourcenar, réalisée avec James Baldwin), qu'il se distancie du « côté très intellectuel » du jazz (Perec, 2019, p. 382), Perec a l'intuition fulgurante de cette origine, avant qu'il n'y ait dans les années soixante-dix la commercialisation dans les grandes villes de l'Amérique, puis d'Europe. La mode a certes gagné le monde entier, là où la musique juive est restée plus discrète, plus cantonnée aux communautés. Bref, le jazz serait à la communauté noire ce que les chants et mélodies hassidiques, les vibrations klezmer seraient aux diasporas juives dans la diaspora planétaire. Au-delà du medly avec Dylan, Robin s'est réinventée sans cesse. Comme Dylan, comme Leonard Cohen aussi (les deux s'estimant énormément), Robin s'est appropriée la *destinerrance* derridadienne, la « *marrane* absolue » vaut pour elle comme pour André Schwarz-Bart, auteur dont Perec et elle ont lu *Le Dernier des Justes*, roman « oulipien avant la lettre » (Gyssels, 2014). Comme le rappelle Bénabou à propos de Perec, la judaïté de son œuvre reste configurée à une trace, et s'exprime surtout par l'empathie avec d'autres groupes opprimés (Algériens dans la guerre d'Algérie, Noirs aux Etats-Unis, etc.). Leur empathie avec des civilisations, religions et cultures menacées d'extinction par l'uniformisation des identités dans la planète-Monde ne saurait faire de doute.

## Une femme qui marche

Il y a ensuite la flâneuse Robin, sur les traces de Walter Benjamin. À partir des essais, *Mégapoles. Les derniers pas du flâneur* (2009), *Le mal de Paris* (2014) et *Un roman d'Allemagne* (2016), l'obsession avec le déplacement s'accroît à mesure que la conscience de sa « finitude » s'impose à elle. Comme le remarque Masse (2009), dans son compte rendu de *Mégapoles. Les derniers pas du flâneur*, Robin dresse l'inventaire frénétique des lieux visités et revisités, rapportant ainsi le triomphe sur la solitude et l'isolement. Elle [s']échappe littéralement par la marche et combat ainsi le poids de la guerre, privilégiant la « déambulation » pour échapper au poids des identités multiples (Robin, 2009, p. 118–119), réelle ou imaginaire, moins ordonnée et linéaire que tracée par les aléas du jour, et les déplacements rapides dans le sous-sol labyrinthique des lignes de métro parisien, new yorkais, asiatique, même. Que cela lui fait de fréquenter ces

« non-lieux » (aéroports, gares, cafés), ces non-lieux qui sont des haltes dans des itinéraires bien préétablis ? Au-delà du fait que ces types/espèces d'espaces sont chers à Perec aussi, les lieux de transit semblent rassurer les auteurs de leur vivant, de leur passage somme toute « contingent » ici-bas. Les salles d'attente et lignes de métro évoquées par Robin (2004, p. 83–85) obsèdent aussi Perec qui en a exploré les caractéristiques fugitives et fixes. Les auteurs, sans qu'ils ne se soient croisés dans la vraie vie, ont épuisé leurs pas côté à côté le long de la même route et dérouté.

*Un roman d'Allemagne* est ainsi un énième retour à l'Allemagne, à cet épicentre qu'est Berlin avec son passé indigeste, le Berlin — depuis l'Allemagne nazie jusqu'à la chute du mur et son présent — débouche sur des microfictions biographiques, fondées sur des rencontres insolites, enquêtes quasi policières et réflexions sur les œuvres littéraires des écrivains est-allemands. Robin déambule et repère les différents endroits : « Place », « Terrasse », « À l'angle de/ Au bout de », puis l'activité accomplie sous l'infinitif : « Passer une heure » ; « Louer . . . un studio » (p. 147), etc. Pour son biographe David Bellos, Georges était une « personnalité angoissée », dans *Une vie dans les mots*, cette « urgence » meut à ne pas tenir en place. *Un homme qui dort* s'apparente de ce fait à un inventaire des mouvements opérés par le narrateur dans l'espace, en occurrence la mégapole de Paris : espèce de projet anthropo-sociologique comme l'entend Augé (1986, 2010), un anthropologue qu'ils estiment pareillement parce qu'il a fait l'analyse du métro comme pratique sociale et vecteur d'une mémoire collective et individuelle. Tous deux sont munis d'un œil d'observation rigoureux. Dans *L'infra-ordinaire*, Perec (1989) reprend la posture de celui qui se poste quelque part et note ce qui paraît trivial et banal au commun des mortels : lorsqu'il décrit le côté pair et impair de sa rue, la rue Vilin (p. 15), c'est pour mettre des notes d'une partition à venir. Musique atonale. Musique abyssale, musique qui dans sa déclinaison jazzy est une « catastrophe féconde » (Pinson, 2006).

À tous deux, le quotidien leur apparaît comme un lieu de travers et de traverses où s'inscrit du lien social à défaut de ne pas laisser de trace de l'histoire collective. En même temps, ces repérages spatiaux sont des « mémoriaux de l'infime » où priment les détails : l'apparemment banal s'inscrit comme point d'ancrage de souvenirs que plusieurs lecteurs peuvent avoir (ce qui, d'après Perec rend son ouvrage « sympathique », phrase que Robin (2003) cite dans *La mémoire saturée* (p. 444). Ainsi, s'égarant dans le labyrinthe nocturne de la ville, elle s'arrête de bistrot en bistrot pour « COMMANDER » (Robin, 2003, p. 151) un verre, fumant paquet sur paquet (autre « correspondance », par ailleurs) et de leur poste, observent *L'infra-ordinaire* (Perec, 1992). Dans son côté banal, trivial, le « message » succinct se réduit en essence à l'information vite écrite sur une « carte postale » (titre d'une séquence adressée à Italo Calvino : « Deux cents quarante-trois cartes postales ») se succède dans des carnets différents. Sur les traces de Flora Tristan dans *Pérégrinations d'une paria*, Perec s'émerveille

pendant ses pérégrinations des noms des rues et des Bistrotts et des Hotels aux noms étrangers. Il s'investit dans cette exploration citadine et liste les différents quartiers: Bvd Sébastopol, rue Saint Denis et est attentif à «une musique de jazz, du revival (Sidney Bechet ?) ou plutôt, Maxim Saury» qui parvient du numéro deux de la rue Vilin (Perec, 1992, p. 16). Dans *Le mal de Paris*, citant d'ailleurs à la même page Perec évoquant le commandant Mouchotte et Romain Gary, elle s'irrite de la saleté de cette rue qui porte le nom «Commandant René Mouchotte» (Robin, 2014, p. 98).

Perec (1967) qui parle à la deuxième personne: «Tu reviens à Paris et tu retrouves ta chambre, ton silence» (p. 61). Insomniaque, «il y a cent mille manières de tuer le temps et aucune ne ressemble à l'autre, mais elles se valent toutes» (p. 62); «Tu traînes sur le bvd. Saint-Michel» (p. 63), «tu t'enfonces cans l'Île saint Louis» (p. 64). «De la terrasse d'un café» (p. 65), etc.; «tu lis *Le Monde* ligne à ligne» (p. 71). Il en va de même pour Robin.

### **Du dibbouk à l'E-book : Régine Robin dans le monde virtuel des lettres disséminées**

Dernière ligne tangentielle: le futur de l'objet livre (d'art, de fiction). En 1967, l'année d'*Un homme qui dort*, Perec s'intéresse au «personal computer». Visionnaire, il en annonce l'omniprésence dans la société de demain: «le ordinateur sera social et quotidien» annonce Georges Perec de l'ordinateur. S'il n'a pas encore assisté au «logiciel» ni au digital, Perec devine d'énormes révolutions en vue avec l'invention de l'informatique. De son côté, Robin qui presque un demi-siècle survit à Perec assiste à la révolution cybernétique et marche avec son siècle: elle se crée un compte email et intègre les échanges entre Rivka R. son double et elle-même. Dans *Le Golem de l'écriture*, autre titre superbe, elle laissa déjà entrevoir que le Golem serait d'une nouvelle nature<sup>5</sup>: l'internet allait changer de fond en comble la pratique de l'écriture, jusqu'à ce que l'auteur, inas-souvi ou harcelé par le mail de ses fans, ou au contraire, redoutant de trouver des comptes rendus sévères en ligne, se trouve vaincu par la force tyrannique du serviteur mécanique qu'est l'ordinateur. Le golem de l'écriture, dans les deux cas de figure, est cette addiction à l'écriture, instoppable. Quand les écrivains et

---

<sup>5</sup> Le golem était une figurine d'argile, fait par un rabbin érudit et qui prenait vie lorsqu'on lui mettait dans la bouche un morceau de papier où était écrit un texte sacré. Il devenait alors un travailleur fidèle et un défenseur des juifs contre la persécution; quand on n'avait plus besoin de lui, le rabbin récupérait le papier de la bouche du golem et celui-ci redevenait une simple figure d'argile sans pouvoir aucun.

les critiques littéraires ont commencé à utiliser l'ordinateur, ils pensaient avoir trouvé un aimable golem qui les aiderait dans leurs tâches. Aujourd'hui, l'originalité semble une fois de plus contrecarrée par l'immédiateté et la sérialité des opérations dans le mail électronique ou dans la rédaction (copie/paste) de fragments de textes : de l'intertexte généralisée (avec laquelle tous deux ont « atteint » la maturité) l'on passe au cybertexte généralisé. Robin et Perec se constituent ainsi un « double », un dibbouk, terme dans la culture juive qui désigne l'âme qui persécute un vivant après sa mort qui leur survivra. Le dibbouk, c'est son double informatique, son moi spectral sur intranet. Dans « L'identité Cyborg », s'appuyant sur Donna Haraway, Robin (1997a) redoute de devenir Cyborg : une créature qui soit à la fois une réalité sociale et un être de fiction (p. 243). Dibbouk du XXI<sup>e</sup> siècle, elle s'emploie et s'invente sans frein. Celle qui a sans doute aussi le Minitel (cette invention/application française française qui eut la vie courte) et surtout correspondait par mail sans aucune entrave, entrevoit l'énorme potentialité. Entre « *creative writing* » et « écriture automatique », *Cybermigrances* comprend des pages où l'on voit la narratrice devenir « une cyberdépendante », tant la vérification, consultation, correspondance sur le « mail box » devient chaque jour une nécessité vitale. Rivka (son vrai prénom juif) consulte ses fichiers « *mail sent* » et « *file attached* » (Robin, 2004, p. 200–201). Oulipien dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979), il joue avec la révolution copernicienne de l'hypertexte : le livre devient un objet plein de « trous noirs », un enchevêtrement narratif hors pair. Dans *La Vie mode d'emploi*, Perec aussi offre dans les mains du lecteur un livre que le lecteur est chargé de démêler : malgré son contenu et son étonnante légèreté formelle, elle cache néanmoins une impression substantielle de gravité. Il s'agit d'un effet de suspension tout à fait inattendu, convergeant sur « le trou noir » qui va frapper en même temps la surface claire du puzzle et le projet visionnaire que Bartlebooth poursuit durant cinquante ans. Robin quant à elle a pleinement assisté à ce cybertexte : le PC est capable de fabriquer d'autres sortes d'énoncés, nous sommes dévorés par ces signes et nous sommes les récepteurs d'une myriade de signes qui font pourtant « sens ». À sa manière, Robin épuise le texte si bien que son lecteur risque de se perdre *Dans le labyrinthe* (Robbe Grillet, 1959, auteur qu'elle commente). La littérature numérique est pressentie comme l'avenir, si bien que l'auteur sera réduit à une espèce de dibbouk. Entre épuisement et revitalisation de la littérature, Robin et Perec auront deviné à quel point l'informatique allait bousculer nos habitudes. Visionnaires, ils en ont deviné l'impact incontestable. Leur destinnance (Derrida) s'est déclinée dans des pratiques textuelles assez semblables avec cet amusement plus nettement prononcé encore côté perecquien. L'Internet devient le destinataire où elle poste déjà des « Autobiographies » et ses myriades rhizomatiques établiront le contact avec des lecteurs présents, passés, à venir. Tous deux ont laissé germer l'espèce de « fichier » énorme que Perec complota dans le projet *Lieux*. Bref, Robin comme Perec se doutaient bien de l'évolution

rapide des contacts et correspondance par la machine « PC ». Et la musique électronique dans tout cela ? Sans doute en ont-ils pensé les nouveaux instruments à la disposition des musiciens. Le cas échéant, la musique elle-même changera, comme en son temps la musique classique par l'introduction du pianoforte ?

## Conclusion

Robin se revendique de Perec par le triple enchantement/désenchantement qu'est l'héritage juif qu'ils réclament tous deux de manière oblique, à rendre hommage aux disparus. L'obsession d'une écriture spatio-temporelle qui fixe l'évanescence et l'éphémère va de pair avec une immersion musicale : consolation et exaltation, la musique les fascine par son oralité et son côté improvisé, qui ne se laisse pas « tracer ». Enfin, Perec et Robin ont pensé l'avenir de l'écriture et de la littérature avec la nouvelle aire électronique qui bouscule nos manières de lire et d'écrire, de penser l'œuvre et de penser sur son sens. Pour ce couple assez inclassable, « jazz et littérature » ou encore « jazz » et « lectricité », recèlent des avènements où des inventions technologiques répondent à la création musicale et romanesque inouïes. L'OuLiPo était une fabuleuse machine à écrire : le Golem de demain sera l'intelligence artificielle qui encodera des partitions de musique et des écritures complexes, des logiciels à contrainte aussi, si tant est que l'on veut cette « règle de jeu ». Perec et Robin, deux confrères qui avaient tout pour se rencontrer dans l'interstice *De l'autofiction au Cybersoi*, sous-titre du *Golem de l'écriture*.

## Bibliographie

- Augé, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.
- Bellos, D. (1993). *Une vie dans les mots*. Seuil.
- Coquio, C. (2015). *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*. L'Arachnéen.
- Derrida, J. (2001). *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Galilée.
- France Culture. (2022, mars 3). Georges Perec : Musique et image : Comment l'entendez-vous ? <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-tresors-de-france-musique/georges-perec-musique-et-image-comment-l-entendez-vous-une-archive-de-1980-2-2-1151361>
- Gilroy, P. (1993). *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. Serpent's Tail.
- Goldschmidt, G.-A. (2016). « Un roman d'Allemagne de Régine Robin », *En attendant Nadeau*, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/11/22/allemande-regine-robin/>

- Gyssels, K. (2014). *Marrane et marronne. La co-écriture réversible d'André et Simone Schwarz-Bart*. Brill.
- Gyssels, K. (2018). Convexe et concave : l'écriture-niche de Schwarz-Bart et de Robin. In K. Majer, J. Fruzińska, J. Kwaterko & N. Ravvin (Dir.), *Kanade, Di Goldene Medine.? Perspectives on Canadian-Jewish Literature and Culture / Perspectives sur la littérature et la culture juives canadiennes* (p. 276–299). Rodopi/Brill.
- Gyssels, K. (2021a). Régine Robin, in memoriam. *Dalhousie French Studies*, 118, 237–239. <https://doi.org/10.7202/1081091ar>
- Gyssels, K. (2021b). André Schwarz-Bart au Moulin d'Andé : de quelques rencontres déterminantes. *Relief — Revue électronique de littérature française*, 15(2). <https://doi.org/10.51777/relief11463>
- Gyssels, K. (2022). Suzanne Lipinska et son Salon au Moulin d'Andé, inspiratrice, intellectuelle « sans tralalas ». *Dalhousie French Studies*, 122, 121–126. <https://doi.org/10.7202/1101627ar>
- Gyssels, K. (2023a). Entretien et emails avec Marcel Bénabou au Moulin d'Andé, avec David Bellos à l'Université de Gand, à Paris, le 17 juin 2023 Sorbonne. *Journée Georges Perec*.
- Gyssels, K. (2023b). Under the Wings of the Windmill: A Network in Post-Shoah and Post-Colonial Literary Milieux. *Australian Journal for Jewish Studies*, 36, 4–30.
- Gyssels, K. (2023c). Jacques Stephen Alexis au Moulin d'Andé. *Études Caribéennes*, Hors-Série. <https://www.potomitan.info/atelier/gyssels/alexis.php>
- Gyssels, K. (2023d). Les Haïtiens au Moulin d'Andé : réseaux tricontinentaux et nœuds de médiation. *Études caribéennes*, 11. <https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.28575>
- Kwaterko, J. (1997). Le paradigme diffus : l'imaginaire juif et interdiscrdivité dans *La Québécoise* de Régine Robin. *Neue Romania*, 185–197.
- Lüsebrink, H.-J. (2018–2019). Mémoire historique et autofiction : *Un roman d'Allemagne* (2016) de Régine Robin. *Eurostudia*, 13(1–2), 229–244. <https://doi.org/10.7202/1067282ar>
- Manea, L. (2012). Pratiques de la liste de lieux et effets de style perecciens In V. Montémont & Chr. Reggiani (Dir.), *Georges Perec artisan de la langue*. Presses universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/books.pul.2780>
- Masse, F. (2010). Compte rendu de Régine Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Stock 2009. *Itinéraires*, 1. <https://doi.org/10.4000/itineraires.2137>
- Perec, G. (1967). *Un homme qui dort*. Denoël.
- Perec, G. (1972). *Les Revenentes*. Julliard.
- Perec, G. (1975). *W ou le Souvenir d'enfance*. Gallimard.
- Perec, G. (1978). *Je me souviens*. Hachette.
- Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*. Seuil.
- Perec, G. (2003). Je me souviens du jazz. In D. Bertelli & M. Ribière (Dir.), *Georges Perec. Entretiens et conférences 1979–1981, vol. II* (p. 38). Joseph K.
- Perec, G. (2022). *Lieux*. Seuil.
- Pinson, J.-C. (2006, février 2). Jedediah Sklower, *Free Jazz, la catastrophe féconde. Volume !* <http://journals.openedition.org/volume/591>. <https://doi.org/10.4000/volume.591>
- Raczymow, H. (2007). *Dix jours polonais*. Seuil.
- Raymond, D. (2021). Georges Perec à Montréal : Le bonimenteur. *Contemporary French and Francophone Studies*, 25, 631–639. <https://doi.org/10.1080/17409292.2021.2003141>
- Reggiani, C. (2010). *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*. Rodopi.
- Robin, R. (1983). *La Québécoise*. XYZ.
- Robin, R. (1989). Raconter l'histoire autrement, colloque ACFAS à Montréal, Entretien en ligne : <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2022/11/raconter-histoire-autrement-entretien-regine-robin>

- Robin, R. (1992a). Sortir de l'ethnicité. In J.-M. Lacroix & F. Caccia (Dir.), *Métamorphoses d'une utopie* (p. 25–41). Presses Sorbonne Nouvelle, Éditions Tryptique.
- Robin, R. (1992b). Le sujet de l'écriture. *Le Coqu héron*, 126 (p. 98–122). <http://www.mapageweb.umontreal.ca/scarfond/T5/5-Robin.pdf>
- Robin, R. (1993). *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, une langue en moins*. Presses universitaires de Vincennes.
- Robin, R. (1997a). *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. XYZ.
- Robin, R. (1997b). Présentation. *Études littéraires*, 29(3–4), 7–22.
- Robin, R. (1999). *L'immense fatigue des pierres*. XYZ.
- Robin, R. (2001). Perec. Paris-nostalgie. Lieux, non-lieux et le hors-lieu de l'écriture. In P. Perec (Dir.), *Portrait(s) de Georges Perec* (p. 180–198). BNF.
- Robin, R. (2004). *Cybermigrances. Traversées fugitives*. VLB.
- Robin, R. (2010). Doubles et clones dans mes œuvres de fiction. In C. Burgelin, I. Grell & R.-Y. Roche (Dir.), *Autofiction(s)* (p. 83–94). Presses universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/books.pul.3612>
- Sartre, J.-P. (1938). *La Nausée*. Gallimard.
- Schwarz-Bart, A. (1959). *Le Dernier des Justes*. Seuil.
- Séité, Y. (2010). Ce que le jazz pense de la littérature. In Y. Séité (Dir.), *Le jazz, à la lettre. La littérature et le jazz* (p. 11–30). Presses universitaires de France.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), 277–295. <http://www.jstor.org/stable/26304672>
- Testimony. Between History and Memory*. Music in the Camps. April 2017.
- Vergès, F. (2006). *Mémoires enchaînées. Questions sur l'esclavage*. Albin Michel.
- Vinot, F. (2011). L'improvisation entre franchissement et affranchissement: d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique. *Insistance*, 6(2), 159–172. <https://doi.org/10.3917/insi.006.0159>

## Notice bio-bibliographique

**Kathleen Gyssels** (HDR Sorbonne nouvelle) est professeure de littérature et de culture postcoloniales à l'université d'Anvers. Ses publications portent principalement sur les auteurs et les sujets africains américains, caribéens et francophones dans une perspective largement comparative et interdisciplinaire. Ses recherches actuelles ont étendu son champ d'action à des questions conflictuelles, telles que les lois mémorielles et les guerres de la mémoire dans la République française et en Europe. Dans des publications récentes, elle a abordé l'invisibilité de la présence juive dans la « pensée archipélique », tant dans ses littératures (tant théoriques que fictives) ; de même que l'absence de musées et de statues pour les héros et héroïnes « autochtones » (la « Memory 3D » : du roman à la statue, de la statue au musée, donnant l'exemple de Solitude d'après le roman éponyme d'André Schwarz-Bart). Elle est l'auteure de plusieurs monographies et de numéros spéciaux sur Régine Robin, Hélène Cixous, L. G. Damas, les Schwarz-Bart et René Maran.

kathleen.gyssels@uantwerpen.be



ALICE SEGAFREDDO

Université Paris Nanterre, France

 <https://orcid.org/0009-0004-9285-7227>

## « Forcer les portes de l’institution littéraire »\* : style et réception de *La Québécoise* au Québec et en Italie

“Forcer les portes de l’institution littéraire”: Style and Reception of *La Québécoise*  
in Québec and in Italy

### Abstract

In order to fully comprehend the vast extent of Régine Robin’s knowledge, one must engage with all of her works. Spanning across various genres including essays, critiques, history, linguistics, and sociology, her body of work is a blend of everyday-life experiences and historical events. However, her literary style enables readers to discern the intricacies of this complex figure. By examining her novel *La Québécoise* and the relationship Robin established with the literary institution in Québec, we can form hypotheses on why its reception was controversial and limited. The novel’s style serves as a significant introduction to literature and, as an author included in the category of “écritures migrantes”, Robin critiques the meaning of the concept, revealing its essentialism and exposing its underlying biases. This analysis then shifts focus to the Italian reception of Robin’s work, and the possibility for her novel to gain recognition in Italy.

*Keywords:* Régine Robin, *La Québécoise*, migrant literature, reception, Italy

Pour apprécier le vaste spectre de connaissances et la poétique singulière de Régine Robin il faudrait lire la totalité de ses œuvres : essayiste, critique, linguiste, historienne et sociologue, Robin a produit des ouvrages analytiques tissant aussi des liens avec ses expériences personnelles, témoignant de sa perspective poétique où vie, œuvre et Histoire se veulent étroitement liées. En effet, dans une grande partie de sa production intellectuelle, la réflexion sur la littérature et sur le langage découle de quelque fait ou événement de son passé :

---

\* (Robin, 1999, p. 28).

ayant dû « renoncer très tôt au yiddish, sa langue vernaculaire, pour le français » (Delbart, 2005, p. 69), Robin (1999) s'est intéressée aussi au nomadisme linguistique de Franz Kafka (*Kafka*, 1989) — elle se dit d'ailleurs « une allophone d'origine française » (p. 32) ; partant de considérations sur la langue et la mémoire des aïeux d'écrivains juifs, dans *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins* (1993) elle affirme que « le texte moderne est animé par la conscience de la perte, mais aussi par la fascination de l'étrangeté linguistique » (Delbart, 2005, p. 69) ; le souvenir de la figure de son père devient le prétexte pour raconter une « histoire autre » (*Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, 1979), l'histoire « des exclus, des marginaux, mais aussi de la masse, qui ne trouvent pas l'écho de leurs "voix" dans l'Histoire racontée dans les manuels et les traités » (Goldman, 2007, p. 37). Robin s'interroge aussi sur la possibilité d'une fabrication de l'identité et du soi dans le rapport avec les villes et leur histoire littéraire : l'exploration de l'altérité peut se concrétiser alors dans un questionnement sur l'évolution de certaines métropoles à l'heure de leur transformation accélérée — *Berlin Chantiers* (2001), *Mégapolis : Les derniers pas du flâneur* (2009) et *Le Mal de Paris* (2014).

On peut toutefois avoir accès à une compréhension complète de la figure complexe qui a été Régine Robin en lisant son roman, *La Québécoise* (1983) : c'est en effet en tant qu'écrivaine que Robin permet au lectorat de percevoir l'éclectisme de sa perspective poétique et intellectuelle et l'ampleur de sa culture. La gamme de références convoquées dans le texte<sup>1</sup> est telle que, dans *La Québécoise*, Robin (2011) instaure un dialogue avec un « lecteur impossible » (p. 286), mettant de la sorte en discussion la possibilité même de l'existence d'un pareil narrataire. Il en découle que l'écrivaine est la « seule [à avoir] l'expérience requise pour comprendre l'ensemble des références et allusions qu'elle a placées dans son texte » (Papillon, 2014, p. 80).

À partir de ces considérations, on essaiera de comprendre les raisons pour lesquelles l'écrivaine a fait l'objet d'une réception conflictuelle au Québec, voire minimale en milieu international, et d'une 'non-réception' en contexte italien.

## **Le lecteur impossible et le statut d'inachevé de *La Québécoise***

Publié en 1983, *La Québécoise* décrit les tentatives de l'alter ego de Robin d'écrire un roman, dans une mise en abyme qui traduit la nécessité de rétablir l'ordre d'une réalité éclatée. Ce faisant, Robin abouti à une « poétique . . . de

<sup>1</sup> Lamontagne (2004) trace un schéma détaillé des sources où Robin puise pour son roman dans *Le roman québécois contemporain : Les voix sous les mots*.

la banalité» (Robin, 2008, p. 84) : une fois installée au Québec, Robin note et enregistre les fragments de cette même réalité. Il s'ensuit une écriture hybride, se manifestant notamment à travers la technique du collage, moyen choisi pour « fictionnaliser l'inquiétante étrangeté que crée le choc culturel, d'autant plus grand chez [elle], qu'il avait lieu dans une langue commune » (Robin, 2019, p. 207) — le français.

Ainsi, au niveau textuel, de longues listes et énumérations juxtaposant références littéraires et éléments du quotidien recréent sur la page l'étrangement qui hante la protagoniste-auteure par le biais du dispositif de l'intertextualité. Par conséquent, la notion de lecteur implicite joue un rôle primordial : il s'agit, par les mots de Robin, du « narrataire implicite », ayant « le savoir implicite pour décoder les messages culturels (etc.) du texte » (Robin, 1999, p. 31–32). Pour son roman *La Québécoise*, Robin (1999) en identifie trois : le « français du type “je me souviens” de Georges Perec » (p. 32), se transformant ensuite en un lecteur juif comprenant les références au faux messie Shabbatai Zevi, qui à son tour devient un québécois qui a vécu l'époque référendaire. Ainsi, « la littérature [étant] souvent un débat avec ses multiples identités » (Robin, 1999, p. 32), on découvre que le lecteur implicite devient un « lecteur impossible » (Robin, 2011, p. 286) parce que incarnant trois narrataires différents.

De plus, au niveau linguistique, un démantèlement de tout repère à l'intérieur de « la langue » est mis en place à travers le procédé linguistique de la différence derridienne : Robin questionne la notion même d'une langue homogène, et cela par le truchement d'une configuration plurilingue du texte — l'étrangement devient aussi une étrangéisation des codes linguistiques. Robin s'engage donc dans une véritable « quête d'une *position de langage* . . . , qui se concrétise de différentes façons dans l'œuvre » (Frédéric, 1991, p. 494).

Une de ces modalités prend la forme d'un fil qui se tisse le long du roman :

Le trouble du nom propre lorsqu'il se perd — lorsqu'il change — lorsque le signifiant quotidien, la marque, l'insigne, la signature changent. Le mien nouveau sonne comme la mer traversée et la mère perdue. Le seul lien, le seul pays, ma mère. Toi perdue, à nouveau l'errance. (Robin, 2019, p. 63)

On retrouve ici plusieurs noyaux narratifs et stylistiques de l'écriture de Robin, tels que le questionnement sur la nature des signifiants et le lien entre langue et identité. Toutefois, Robin semble vouloir recréer chez le lecteur la sensation de l'exil non pas en tant qu'éloignement du pays d'origine, mais comme exclusion du pays d'arrivée : on assiste à une pratique de « traduction inachevée », où « le texte se donne comme le centre nerveux d'un réseau de communication infini », tandis que « l'écriture s'expose comme un déploiement de codes qui s'entrecroisent, créant des effets de parasitage constant » (Simon, 1994, p. 177). La façon dont Robin applique le principe de différence dans son texte met en lumière

l'intention de l'auteure de ne pas arriver à une synthèse simplificatrice du riche éventail associatif que ces « différences » créent dans l'esprit de ceux qui les perçoivent ; la synthèse des éléments du récit est plutôt un moment offert au récepteur de l'ouvrage, puisqu'il trouve sa réalisation dans l'esprit du lecteur. Le résultat de cette démarche étant un processus traductif qui peut demeurer expressément inachevé, on a affaire à une définition d'hétérolinguisme<sup>2</sup> comme mise en scène des langues en tant qu'altérité, en tant qu'étrangères (Suchet, 2014, p. 76–79). C'est ainsi que « les zones interlinguistiques, l'espace "entre", devient un lieu de création culturelle, qui exprime le caractère inachevé et transitoire des identités » (Simon, 2002, p. 235).

Ce statut d'inachevé révèle en effet les conflits et les tensions qui structurent le texte, permettant ainsi au lecteur de percevoir le manque provoqué par une « identité introuvable » (Robin, 2019, p. 223), dont les accumulations de signes — l'excès de représentation — est le symptôme. Ces tensions multiples génèrent un degré de signification supplémentaire : le sens et le signifiant transmigrent dans une nouvelle peau par le biais des procédés de l'hétérolinguisme et de l'intertextualité, répondant à la nécessité de Robin de « transformer l'imaginaire d'ici » (Robin, 2019, p. 209), du Québec, et d'« assumer ce silence, cette indécodabilité de ce qu'on a à dire et qui ne peut s'entendre » (Robin, 2019, p. 209). À ce stade, on peut peut-être avoir recours au concept derridien de *destinerrance*<sup>3</sup> pour se figurer l'errance de Robin, à savoir une tentative de ne pas atteindre un but temporel préétabli en s'éloignant d'un but spatial préétabli. Une telle tentative s'articule, dans *La Québécoise*, dans la forme de la méditation abductive<sup>4</sup>, du *dilling*<sup>5</sup> et de la flânerie.

<sup>2</sup> On considère que la définition d'hétérolinguisme telle qu'élaborée par Myriam Suchet saisit les spécificités du plurilinguisme affiché dans les pages de *La Québécoise* : il s'agit notamment du processus de construction d'une langue comme « autre », dans un continuum d'étrangeté, où « deux seuils fondamentaux se distinguent : le seuil de lisibilité et le seuil de visibilité. À l'altérité relative d'une langue simplement balisée par l'italique s'oppose l'étrangeté radicale d'un idiome dont on ignore jusqu'à l'alphabet » (Suchet, 2014, p. 76–79).

<sup>3</sup> Le concept de *destinerrance* « names a fatal possibility of erring by not reaching a predefined temporal goal in terms of wandering away from a predefined spatial goal » (Miller, 2006, p. 893).

<sup>4</sup> Chez Robin, c'est l'image qui devient le moteur d'un mécanisme cognitif puissant : le *mu-vement*, processus inférentiel, rêverie diurne, attitude méditative, où « ce qui survient iconiquement possède une puissance tout aussi grande que le raisonnement le plus complexe » (Huys, 2017, p. 158). La démarche de Robin se situe donc dans l'abduction, qui, au niveau rhétorique, structure le récit dans la forme d'une prétérition : elle dit ne pas trouver d'ordre, alors que c'est précisément dans sa quête qu'un sens et un ordre se déploient.

<sup>5</sup> Dans *La Québécoise*, Robin (2019) expose le mécanisme du *dilling*, ou « saut » : c'est là « une méthode très remarquable de se servir d'associations comme un moyen de méditation. Ce n'est pas tout à fait le "libre jeu des associations" bien connu de la psychanalyse, c'est plutôt la manière de passer d'une association à une autre association déterminée d'après certaines règles qui sont toutefois suffisamment lâches » (p. 43–44).

La pluralité de scénarios qui en ressort est mise en place, au niveau narratif, par les figures de la syllepse temporelle et de la métalepse ; au niveau linguistique, par un usage particulier du mode conditionnel, exprimant « une potentialité qu'il ne faut surtout pas actualiser » (Robin, 1993, p. 224). Ces dispositifs témoignent de l'intérêt de Robin à l'égard de ce qui constitue « un trouble de la frontière entre fiction et réel, un trouble de l'identité, une perte de la limite, de la butée, une panne de symbolique » (Robin, 1997a, p. 16–17).

Ce processus de « fictionnalis[ation de] l'étrangeté », nécessaire « avant qu'elle ne devienne familière » (Delbart, 2005, p. 204), donne lieu à un discours fragmenté qui constitue le moyen d'une « négation de “ce qui est” » (Heyndels, 1985, p. 10), c'est-à-dire une perte d'identité due à un changement de langue. Cette perte d'identité étant « compensée par l'acquisition d'une personnalité multiforme », l'hétéroglossie de Robin « ne touche pas le code linguistique comme tel mais le sujet/objet d'une identité éclatée » (Gauvin, 2000, p. 186). Voilà pourquoi le résultat visuel de cette mise en place prend la forme d'un collage, forme qui permet à Robin d'explorer des tendances différentes à l'intérieur du continuum allant de l'intersémiotique à l'interlinguistique.

Mais le roman suggère aussi, de façon plus inquiétante, le destin qui l'attend : « Mémoire fêlée/Mémoire fendue . . . Il n'y aura pas de récit » (Robin, 2019, p. 88), « Savent rien . . . Savent tout juste que Lénine vient après Saint-Louis » (Robin, 2019, p. 38). Faisant référence au contenu inscrit dans la mémoire et susceptible d'être effacé chez le lecteur contemporain, l'auteure aborde ici la question du processus de transformation de la mémoire collective, ce qui constitue l'essence même du roman. Ainsi, si au premier abord on pouvait se demander si le style seul détermine la recevabilité du roman, on ne peut ignorer le contenu politique du message adressé au lecteur. La réponse est donc à rechercher dans la place de *La Québécoite* dans le champ littéraire et dans le positionnement de l'écrivaine dans ce contexte.

## Le débat sur les écritures migrantes

Le style de l'ouvrage *La Québécoite* en est un qui « forc[e] les portes de l'institution littéraire dans [sa] recherche d'un renouvellement des formes de l'écriture, des structures narratives, des questionnements existentiels, de l'imaginaire social de la société québécoise » (Robin, 1999, p. 28), comme c'était le cas pour bien des écrivains « néo-québécois » (Robin, 1999, p. 28). Écrit par une écrivaine ayant des origines étrangères, le roman *La Québécoite* a été classé au Québec dans la case des « écriture migrantes », formule qui a été au cœur de la réception

des écrivains immigrés au Québec, surtout dans la période allant de 1985 à 1999 (Nepveu, 2002, p. 40).

Dans son article *L'écriture d'une allophone d'origine française*, Robin (1999) analyse la distinction entre « les gens “de souche” et les autres, les “Néos” » (p. 26) que l'on opère au sein de l'institution littéraire québécoise ; l'écrivaine affirme que les appellatifs de « littérature néo-québécoise » ou de « romanciers, poètes ou dramaturges immigrés » sont les étiquettes d'une « littérature [qui] ne vit pas en marge de l'institution littéraire, mais [dont] la désignation de “néo-québécois” constitue un marquage et est l'indice d'un problème » (Robin, 1999, p. 26).

Robin attire donc l'attention sur une confusion, un amalgame grossier et impropre que l'on met en place envers les écritures migrantes. À ce sujet, pendant un séminaire qui s'est déroulé en 1999 à Venise<sup>6</sup>, Robin a attiré l'attention sur la dimension politique et institutionnelle du débat entourant la formule « écritures migrantes », en faisant remarquer la « résistance importante de l'élite hexagonale française à l'égard de toute hétérogénéité linguistique et du métissage culturel ou littéraire » (Nepveu, 2002, p. 41), qui expliquerait « la difficulté pour une littérature excentrique comme celle du Québec d'obtenir en France une reconnaissance autre qu'exotique » (Nepveu, 2002, p. 41). Mais il semblerait que le Québec aussi présente une résistance à l'hétérogénéité, « analogue à celle qui se manifeste en France, malgré des différences historiques et socioculturelles évidentes » (Nepveu, 2002, p. 41). Ce que Robin a toujours dénoncé dans l'institution littéraire québécoise relèverait alors, selon les mots de Nepveu (2002), relatant les contributions du séminaire, d'une

stratégie retorse et perverse qui consiste en un accueil essentiellement instrumental de la différence, l'écrivain migrant n'étant appelé à signifier l'ouverture et le décentrement de la littérature québécoise que pour mieux conforter celle-ci dans sa position nationale hégémonique et dans son aspiration à l'universel. (p. 41)

Les critiques de Robin (1999) à propos du regroupement maladroît que l'on opère envers les différentes écritures migrantes au Québec prennent davantage d'envergure lorsque l'écrivaine se demande « Comment définir la nationalité d'un auteur? » (p. 31) et qu'elle souhaite « qu'un jour écrivains “néo” et écrivains “de souche” se rejoignent sans distinction d'origine. Rien que des écrivains, rien que de l'écriture. . . . On se prend à rêver sur le dépassement des frontières et des appellations » (Robin, 1999, p. 28). Quinze ans après la publication de son roman *La Québécoise*, Robin (1999) affirme qu'elle « trouve ce livre d'une étonnante actualité, un peu comme s'il avait été écrit l'an dernier. . . . Au niveau des analyses,

<sup>6</sup> Dont les actes ont été publiés par Anne De Vaucher-Gravili (2001).

des rapports interculturels, du mal-être des fameux “ethniques”, rien, ou pas grand-chose, n’a bougé» (p. 34). Car si l’on risque bien que ces différences, ces signes deviennent familiers, on découvre avec le temps que l’on ne peut jamais se les approprier — « On ne devient pas Québécois » (Robin, 2019, p. 54) — en raison d’une « essentialisation, une substantialisation des cultures des langues et des écritures, que ce soit par le biais du nationalisme ou par le biais de la “propriété culturelle” » (Robin, 2019, p. 218). La solution à cette essentialisation est à chercher au niveau de l’écriture : « l’écrivain [étant] un voleur » (Robin, 2019, p. 221), il nous invite à « tout dévoyer, tout nous approprier et nous désapproprier » (Robin, 2019, p. 221), car le « *politically correct* . . . équivalu[t] à la mort de la littérature » (Robin, 2019, p. 222), et littérature et vie « réelle » sont liées à double fil.

## La réception de *La Québécoite* en milieu international

Les facteurs stylistiques et politiques de l’ouvrage et du contexte d’apparition ont contribué, dans un premier temps, à limiter la réception de *La Québécoite* chez le public québécois. On remarque toutefois qu’une situation similaire se produit parallèlement au niveau international, où une seule traduction a été réalisée avec, d’ailleurs, Montréal comme le lieu d’édition du texte de départ et du texte d’arrivée<sup>7</sup>. On serait donc amené à parler d’une initiale « non-réception » en dehors des frontières québécoises, comme le souligne Sherry Simon :

ce style spontané et fragmentaire où se rencontrent Bakhtine, Perec, Freud et Benjamin (est-ce le style qui explique la « non-réception » du roman, paru en 1983 ? . . . *La Québécoite*, c’est aussi cela : l’apparition précoce du style post-moderne dans le domaine francophone). (Simon, 2007, p. 98)

En commentant le manque général de consécration qui a caractérisé l’œuvre de l’auteure et en l’accompagnant d’une tentative d’explication de ce phénomène, Simon reconnaît le mérite d’une écrivaine dont le capital linguistico-littéraire et symbolique (le capital de la langue et de la culture françaises) est en soi décentré, Robin ayant choisi Montréal – lieu où le capital linguistique et culturel est différent du capital de la Métropole — comme ville d’élection. C’est là une étape importante dans le parcours du roman et de l’auteure, qui de plus se voit « consacrée » par les mots d’une personnalité notable comme celle de Simon, dont le « capital spécifique, c’est-à-dire [sa] puissance de consécration » (Casa-

<sup>7</sup> Le roman a été traduit en anglais en 1997 par Phyllis Aronoff, avec le titre *The Wanderer*.

nova, 2002. p. 19) en tant que médiatrice, est très élevé. À cela, s'ajoute le remerciement au début du livre *Le Trafic des langues* (1994) — où Simon rappelle que l'auteure, « avec rigueur et passion, a enrichi la question “des langues” de toutes ses dimensions historique, affective et éthique » (Robin, 1994, p. 12–13) —, ainsi que d'autres écrits analysant les œuvres de l'écrivaine<sup>8</sup>.

En effet, on assiste aujourd'hui à une phase de redécouverte du travail de Robin : commentant la réception du roman, Simon la qualifie au début de « coite » et aujourd'hui de retentissante : « Au silence qui a accueilli le roman a sa parution, il s'est presque substitué aujourd'hui une clameur » (Simon, 2007. p. 99).

## La réception de Robin en Italie

Plus réduite est la situation en contexte italien : pour ce qui est du milieu littéraire et académique, on constate que les écrits de Régine Robin ont été négligés, à l'exception des analyses d'Anne De Vaucher-Gravili (2012) et de la publication de deux textes tirés de l'essai de Robin *La mémoire saturée* (2003) soulignant l'appartenance de l'écrivaine à la communauté juive.

Le premier de ces textes prend la forme d'une traduction partielle de l'essai de Robin. Réalisée par Carlo Saletti et Lanfranco Di Genio, la version est publiée sous le titre *I fantasmi della storia. Il passato europeo e le trappole della memoria* (2003/2005) par la maison d'édition Ombre corte, éditeur donant de l'espace à des écrits de type sociologique et historique, souvent politiquement engagés ; notamment, *I fantasmi della storia* fait partie de la collection *Documenta*, où l'on retrouve des ouvrages consacrés aux totalitarismes du xx<sup>e</sup> siècle.

L'ouvrage a été commenté par l'historien Matteo Sanfilippo :

*I fantasmi della storia* permette al pubblico italiano, specialisti compresi, di venire a conoscenza di uno dei più importanti pensatori a cavallo tra storia, letteratura e sociologia. . . . L'urgenza di presentare Robin in italiano il prima possibile avrà probabilmente ricadute positive<sup>9</sup>. (Sanfilippo, 2006, paragr. 10)

<sup>8</sup> On retiendra l'exemple de l'article de Simon *Hybridités Culturelles, hybridités textuelles* (1998).

<sup>9</sup> « *I fantasmi della storia* permet au public italien, spécialistes inclus, de connaître l'un des plus importants penseurs à la croisée d'histoire, littérature et sociologie. . . . L'urgence d'introduire Robin en italien le plus tôt possible aura sans doute des retombées positives » ; je traduis cette citation, ainsi que les suivantes.

La mise en question des symboles publics du passé tels les statues ou les monuments historiques, mise en place par Robin dans cet ouvrage, est donc accueillie favorablement par certains, alors qu'elle est interprétée comme une critique à la société par d'autres — notamment, dans le compte rendu de *I fantasmi della storia* écrit par Raffaella Di Castro (2006, p. 246–251). Un autre point de conflit entre les deux commentaires concerne l'influence de la psychanalyse sur les réflexions sur la mémoire : si pour Sanfilippo l'ouvrage de Robin «contribuisce a superare un'impasse — anzi un deficit di lettura — per colpa del quale gli studiosi italiani [non considerano] che la questione della memoria, individuale e sociale, ha anche una dimensione psicoanalitica»<sup>10</sup> (Sanfilippo, 2006, paragr. 10), selon Di Castro (2006) «Robin ha delle riserve anche nei confronti delle tendenziali derive psicoanalitiche di alcune riflessioni sulla memoria»<sup>11</sup> (p. 248).

Si en cela on peut apprécier l'acception de «réception» comme écart (Soulez, 2006, p. 52), il faut observer, toutefois, que la critique converge unanimement sur un point :

*I fantasmi della memoria. Il passato europeo e le trappole della memoria* è la prima traduzione in italiano di questa originale studiosa, capace di muoversi con disinvoltura e acume su terreni disciplinari diversi, oltre che su più continenti, ma nel nostro paese ancora poco conosciuta nonostante gli importanti riconoscimenti internazionali<sup>12</sup>. (Di Castro, 2006, p. 246)

Et les journaux *Il manifesto* et *L'Arena* de conforter ce point de vue (Luciani, 2005 ; Traverso, 2005) : les critiques soulignent le caractère anticonformiste et novateur de la pensée de Robin, tout en aidant à clarifier son positionnement face aux thèmes qu'elle traite.

Le second texte de Robin qui a été tiré de l'essai *La mémoire saturée* a pour titre «Luoghi della memoria, luoghi del lutto : istituzioni e commemorazioni», in *Storia della Shoah : la crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del xx secolo* (2003/2010). Il s'agit d'un écrit reportant la pensée de l'intellectuelle à propos des la distinction qu'elle opère entre lieux «authentiques» et lieux «artificiels» de la mémoire (Robin, 2003/2010, p. 250) : la spectacularisation des lieux et des monuments, ayant pour fin, à ses yeux, de manipuler les

<sup>10</sup> «contribue à sortir de l'impasse — ou plutôt de la carence de lectures — à cause de laquelle les érudits italiens [n'estiment pas] que la question de la mémoire, individuelle et sociale, a aussi une dimension psychanalytique».

<sup>11</sup> «Robin a également des réserves envers les tendanciels dérives psychanalytiques de certaines réflexions sur la mémoire».

<sup>12</sup> «*I fantasmi della memoria. Il passato europeo e le trappole della memoria* est la première traduction en italien de cette érudite originale, capable d'évoluer avec aisance et acuité entre divers champs disciplinaires, ainsi qu'entre plusieurs continents, mais qui reste toujours peu connue dans notre pays, malgré les importants prix internationaux».

émotions des spectateurs, risque de comporter une banalisation des contenus (Robin, 2003/2010, p. 265). Robin s'interroge donc sur la possibilité de commémorer le passé selon des modalités alternatives, authentiques :

L'elaborazione del lutto individuale e collettivo, le pratiche della commemorazione, i musei, la raccolta della parola dei sopravvissuti, tutti questi elementi pongono allo stesso modo il terribile problema della banalizzazione di una parola che è divenuta ufficiale<sup>13</sup>. (Robin, 2003/2010, p. 265)

En conclusion, on voit que les textes traduits et la pensée transférée en contexte italien abordent des sujets qui sont déjà familiers à la société italienne, ce qui nous amène à constater une recevabilité exclusivement testimoniale de Robin dans ce champ intellectuel. Les critères qui ont déterminé son accueil en Italie confortent, en effet, une vision de Robin en tant que témoin de l'héritage juif, avec un accent sur le sujet de l'holocauste : au contraire de ce qui s'est passé au Québec, son rôle d'écrivaine et de pionnière d'une façon spécifique de lire la littérature a été négligé. Il s'agit d'une réception assez limitée de l'auteure, qui expliquerait aussi le manque d'intérêt à son égard. C'est ainsi que le jugement concernant son roman est également limité à la valeur testimoniale de l'expérience d'une femme immigrée au Québec : le roman *La Québécoise* est brièvement mentionné dans l'analyse de Sanfilippo (2006) comme « un romanzo sull'identità quebecchese e sul ruolo e le possibilità della donna immigrata in quel contesto »<sup>14</sup> (paragr. 2), en oubliant l'écrivaine qui a fait apparaître précocement le « style postmoderne dans le domaine francophone » (Simon, 2007, p. 98).

## Conclusion

La grande quantité de références parsemées dans *La Québécoise* crée ainsi des conditions de lisibilité auxquelles il est impossible de satisfaire, et le bon nombre de tensions entre l'auteure et la critique ont fait de sorte que l'œuvre *La Québécoise* ait connu, en un premier temps, un « échec » de réception avant la « réussite » d'aujourd'hui. L'auteure s'interrogeant sur le positionnement du sujet dans l'énonciation, l'errance dont le texte relate, regardée à travers le prisme

<sup>13</sup> « Le travail de deuil individuel et collectif, les pratiques de commémoration, les musées, le recueil de la parole des survivants, tous ces éléments posent de la même manière le terrible problème de la banalisation d'une parole devenue officielle ».

<sup>14</sup> « un roman sur l'identité québécoise et sur le rôle et les possibilités de la femme immigrée dans ce contexte ».

de la notion derridienne de *destinerrance*, apparaît comme une tentative de ne pas atteindre un but temporel préétabli en s'éloignant d'un but spatial préétabli. Ainsi, que ce soit dans le forme de la méditation abductive, du *dilling* ou de la flânerie, sa tentative de communication en est une qui ne peut qu'échouer, car le texte inachevé de *La Québécoise* résulte d'un procès de traduction mis en place par une exilée. C'est pour cela que la réception de Robin au niveau international s'inscrit dans les débats couvrant les dimensions centrales et périphériques des systèmes culturels ; en revanche, en Italie, on ne peut pas dire que la prévision de la critique préconisant des conséquences positives issues de l'introduction de Robin en milieu italien (Sanfilippo, 2006, paragr. 10) se soit réalisée. De plus, une recevabilité de l'écrivaine en Italie impliquerait une confrontation avec la question de la traduction (mieux encore, de la traduisibilité) du roman *La Québécoise*, et des dispositifs de l'hétérolinguisme et de l'intertextualité qui le caractérisent.

## Bibliographie

- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 7–20.
- Delbart, A.-R. (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs*. Presses universitaires de Limoges et du Limousin.
- Désy, C., Fauvelle, V., Fridman, V., & Maltais, P. (Dir.). (2007). *Une œuvre indisciplinaire. Mémoire, texte et identité chez Régine Robin*. Presses de l'Université Laval.
- De Vaucher-Gravili, A. (Dir.). (2001). *D'autres rêves : Les écritures migrantes au Québec. Actes du Séminaire international du CISQ à Venise (15–16 octobre 1999)*. Supernova.
- De Vaucher-Gravili, A. (2012). Les écritures migrantes au Québec. Régine Robin et Abba Farhoud. *Publiforum*, 17. <https://www.publiforum.farum.it/index.php/publiforum/article/view/401/661>
- Di Castro, R. (2006). Review of "I fantasmi della storia. Il passato europeo e le trappole della memoria, by R. Robin, C. Saletti, L. Di Genio". *La Rassegna Mensile Di Israel*, 72, 246–251.
- Frédéric, M. (1991). L'écriture mutante dans la Québécoise de Régine Robin. *Voix et Images*, 16(3), 493–502.
- Gauvin, L. (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Boréal.
- Goldman, N. (2007). Régine Robin et l'écriture de l'histoire. In C. Désy, V. Fauvelle, V. Fridman, & P. Maltais (Dir.), *Une œuvre indisciplinaire* (p. 35–44). Presses de l'Université Laval.
- Heyndels, R. (1985). *La pensée fragmentée*. Mardaga.
- Hillis Miller, J. (2006). Derrida's *Destinerrance*. *MLN*, 121(4), 893–910.
- Huys, V. (2017). *Le musément : le raisonnement par le rêve. Écritures*, 9, 153–164.
- Lamontagne, A. (2004). *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*. Fides.
- Luciani, E. (2005, novembre). Fare i conti col passato. *L'Arena*. <http://www.ombrecorte.it/>
- Nepveu, P. (2002). Les écritures migrantes à l'âge de la critique. Compte rendu de « D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec ». *Spirale*, 186, 40–41.
- Papillon, J. (2014). *Qui pourra dire « nous » ? : Régine Robin et l'« autre » identité québécoise*. *Voix et Images*, 39(3), 71–82.

- Robin, R. (1983). *La Québécoise*. Québec/Amérique.
- Robin, R. (1993). *La Québécoise*. XYZ.
- Robin, R. (1997a). *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. XYZ.
- Robin, R. (1997b). *The Wanderer* (Ph. Aronoff, Trad.). Alter Ego. (Texte original publié 1997)
- Robin, R. (1999). L'écriture d'une allophone d'origine française. *Tangence*, 59, 26–37.
- Robin, R. (2003). *La mémoire saturée*. Stock.
- Robin, R. (2005). *I fantasmi della storia. Il passato europeo e le trappole della memoria* (C. Saletti & L. Di Genio, Trad.). Ombre Corte. (Texte original publié 2003)
- Robin, R. (2008). Doubles et clones dans mes œuvres de fiction. In C. Burgelin, I. Grell, & R.-Y. Roche (Dir.), *Autofiction(s)* (p. 83–94). Presses universitaires de Lyon.
- Robin, R. (2010). Luoghi della memoria, luoghi del lutto: istituzioni e commemorazioni. In M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam, & E. Traverso (Dir.), *Storia della Shoah: La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del xx secolo* (p. 249–278). UTET. (Texte original publié 2003)
- Robin, R. (2011). *Nous autres, les autres. Difficile pluralisme*. Boréal.
- Robin, R. (2019). *La Québécoise*. Bibliothèque Québécoise.
- Sanfilippo, M. (2006). *I fantasmi della storia. Il passato europeo e le trappole della memoria di Régine Robin* (C. Saletti & L. Di Genio, Trad.). *Iperstoria. Testi Letterature Linguaggi*. <https://iperstoria.it/articolo/view/783/796>
- Simon, Sh. (1994). *Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Boréal.
- Simon, Sh. (1998). *Hybridités culturelles, hybridités textuelles*. In F. Laplantine, J. Lévy, J.-B. Martin, & A. Nouss (Dir.), *Récit et connaissance* (p. 233–243). Presses universitaires de Lyon.
- Simon, Sh. (2007). La ville et ses langues. In C. Désy, V. Fauvelle, V. Fridman, & P. Maltais (Dir.), *Une œuvre indisciplinaire* (p. 97–108). Presses de l'Université Laval.
- Suchet, M. (2014). *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Classiques Garnier.
- Traverso, E. (2005, novembre). Epicentro del passato ferito. *Il manifesto*. <http://www.ombrecorte.it/>

## Notice bio-bibliographique

**Alice Segafreddo**, après une Licence en Langues et Littératures étrangères (2020), obtient en 2023 son Master en Littératures modernes, comparées et postcoloniales en double diplôme entre l'Université de Bologne et l'Université Paris Nanterre, avec le mémoire *Hétérolinguisme et intertextualité à l'épreuve de la traduction inachevée : une proposition de traduction de « La Québécoise » de Régine Robin*. Actuellement doctorante en Études Romanes (Italien) à l'Université Paris Nanterre, ses secteurs d'intérêt sont la traduction et le plurilinguisme dans les littératures italienne e francophone, l'analyse et la traduction du discours politique et des dispositifs d'*ethos* et d'intertextualité.

alice.segafreddo@parisnanterre.fr  
alice.segafreddo@studio.unibo.it

## Varia







ANDRZEJ RABSZTYN

Université de Silésie à Katowice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-5043-7791>

## Transformation d'une forme narrative : le roman épistolaire français et francophone

Transformation of a Narrative Form:  
The French and Francophone Epistolary Novel

### Abstract

The article aims to study the evolution of the genre of an epistolary novel in contemporary French-speaking literature (Senegalese, Moroccan and Belgian). It goes without saying that the transformation of the epistolary novel is socially determined. It arises from social changes and the hybrid nature of the genre: the letter as an authentic, even paraliterary form, can overlap with other discursive forms, for example the intimate journal. Indeed, the epistolary form adapts well to the resources of the first-person narration. This is why the article follows a historical-literary approach, which allows for the examination of the evolution of the form as well as recurring themes and motifs. The evolution of the epistolary novel in the 20th and 21st centuries clearly illustrates that so-called "civilizational" problems replace the exaltation of love. This concerns, for example, the problem of polygamy in certain regions of Africa, obesity and finally the war in Afghanistan. The Francophone epistolary novel is an untouched territory. While reconnecting with the European tradition of the 18th century, particularly French, it sets a new trend in the evolution of the genre, which can be defined as epistolary autofiction.

*Keywords:* epistolary novel, French-speaking literature, hybrid form, letter

Cette étude se propose d'interroger la façon dont quelques auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que ceux de l'époque contemporaine abordent le genre du roman épistolaire. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous tenons à démontrer que l'évolution du genre en question, dont l'apogée se situe sûrement entre 1761 et 1782, est un fait avéré et continu qui se manifeste dans la transformation des techniques narratives et dans la mise à jour des sujets traités. Les écrivains du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle s'inspirent souvent des œuvres de leurs grands prédéces-

seurs, et notre étude reste également tributaire des travaux analytiques sur le roman épistolaire<sup>1</sup>.

En nous référant d'abord aux jugements souvent contradictoires que la critique littéraire et les auteurs mêmes ont exprimés à propos du roman épistolaire au XIX<sup>e</sup> siècle, nous allons ensuite nous concentrer sur quelques exemples empruntés à la littérature francophone contemporaine du Sénégal, du Maroc et de la Belgique pour étudier notamment la façon dont la forme épistolaire s'accommode des ressources de la narration à la première personne.

## Tradition

Il va sans dire que la transformation du roman épistolaire dont le support — la lettre — est socialement déterminé, relève des changements de la société ainsi

---

<sup>1</sup> Il est nécessaire de faire face à une schématisation qui dévalorise la forme épistolaire en lui refusant la qualité d'« art » (Gustave Lanson) ou qui considère le roman épistolaire comme un genre mineur, voire désuet. De plus, certains critiques littéraires, même certains auteurs (Honoré de Balzac) encadrent son évolution au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'époque où il a connu ses heures de gloire. En revanche, l'intérêt pour « l'épistolaire », dans le monde universitaire en France, remonte aux années soixante du XX<sup>e</sup> siècle (il s'agit de la publication d'un incontournable essai de Jean Rousset : « Une forme littéraire : le roman par lettres », publié dans *Forme et signification*, qui a été réimprimé quasiment tous les deux ans depuis sa parution en 1962). De nombreux travaux ont suivi cette publication, pour ne citer que ceux de François Jost, Yves Giraud, Laurent Versini, Janet Gurkin Altman, Bernard Bray, Jan Herman, Odile Richard-Pauchet, Frédéric Calas, Lucia Omacini, Regina Bochenek-Franczakowa, Geneviève Haroche-Bouzinac et bien d'autres.

Paradoxalement, l'expansion des médias audiovisuels dans un monde où tout va vite, avec Internet et Facebook comme nouveaux facteurs, permet à la fiction épistolaire d'adopter des formes « nouvelles », qui sont celles de communication à distance par écrit, comme les messages électroniques, les textos, etc. Nombreux sont au tournant du XX<sup>e</sup> siècle les exemples de textes romanesques entièrement ou partiellement épistolaires. Leur étude permet à Bray (2019) de constater que la forme épistolaire se trouve « en un rapport fondamental avec l'esthétique générale du roman » (p. 163–182).

Dans son étude « Comment lire le roman par lettres des Lumières (Réflexions d'un lecteur du tournant du XX<sup>e</sup> siècle) », Regina Bochenek-Franczakowa revendique une approche du roman par lettres susceptible de dégager ce qui crée « le plaisir du texte », éloigné des jeux intellectuels auxquels la critique du XX<sup>e</sup> siècle avait tendance à réduire la lecture de ces textes du passé. De même, dans son étude « Transformation du roman épistolaire au XX<sup>e</sup> siècle en France », Bernard Bray tenait à réfuter la thèse de deux chercheurs, Walter Allen et Vivienne Mylne, qui, dans les années soixante-dix du XX<sup>e</sup> siècle, s'étaient lancés dans le débat concernant la prétendue disparition du genre du roman épistolaire. Bien que Vivienne Mylne s'efforce d'être moins radicale dans ses jugements, en disant que les lecteurs d'aujourd'hui préfèrent les productions romanesques fondées sur le principe du narrateur omniscient, Allen parle de la « disparition totale de cette forme romanesque après les chefs-d'œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle » (cité dans Bray, 1977, p. 24).

que de la nature hybride du genre : la lettre comme une forme authentique, voire paralittéraire, est apte à se plier aux autres formes discursives, par exemple le journal intime. Ce phénomène est particulièrement visible à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle et à ce sujet Rousset (1962) explique que :

le roman par lettres, en s'opposant aux mémoires fictifs, se rapproche du journal, va parfois jusqu'à se confondre avec lui : il y a des suites de lettres qui sont autant de fragments d'un journal intime . . . C'est toutefois à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et à l'époque romantique que cette confusion se généralisera, avec l'abondante postérité de *Werther*. On lit alors des séries ininterrompues de lettres d'un héros unique et solitaire à un ami qui n'est qu'un fantôme, ou une simple boîte aux lettres . . . Le roman par lettres n'est plus qu'un journal camouflé, la forme épistolaire ne garde plus que les apparences : en réalité, elle se modifie gravement et va vers son extinction. (p. 70)

La littérature française du tournant des Lumières en connaît plusieurs exemples : *Oberman* de Senancour, *Valérie* de Mme de Krüdener ou *Adèle* de Charles Nodier (l'ouvrage de référence est celui de Lucia Omacini : *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières* de 2003).

Ladite « extinction » du genre devient également l'objet d'un débat sur le genre romanesque animé par les auteurs mêmes qui s'inscrivent dans la riche tradition du roman épistolaire. L'époque romantique préfère l'épanchement poétique, et la formule identifiée avec la sociabilité du siècle des Lumières cède la place à un nouveau lieu commun, qui est celui de l'incommunicabilité (Versini, 1978, p. 210). Parmi les plus grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, certains restent réticents à l'égard du roman par lettres. Pour Hugo (1823/1967), cela relève de « conversations de sourds-muets », ralenties par le « cortège des compliments » et le « bagage des civilités » (p. 433–435). Pour Saint-Beuve (1886), la forme épistolaire entraîne « trop de convenu et d'arrangement littéraire » (p. 128), et il ajoute : « un des inconvénients des romans par lettres, c'est de faire prendre tout de suite aux personnages un ton trop d'accord avec le caractère qu'on leur attribue » (p. 129). L'auteur de *Portraits de femmes* précise (à propos de Madame de Staël) que « les personnages des romans par lettres, au moment où ils prennent la plume, se regardent toujours eux-mêmes, de manières à se présenter au lecteur dans des attitudes expressives et selon les profils les plus significatifs : cela fait des groupes un peu guindés, classiques, à moins qu'on ne se donne carrière en toute lenteur et profusion, comme dans *Clarisse* » (p. 128–129).

Le roman épistolaire, pratiqué dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par exemple par Madame de Staël dans *Delphine*, par George Sand dans *Jacques*, ou Balzac dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, fournit entre autres une réflexion sur le mariage (les thèmes du veuvage et du mariage réapparaissent dans le roman de Mariama Bâ, dans les années soixante-dix du XX<sup>e</sup> siècle). En ce qui

concerne la littérature française de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Michel (1978) souligne l'héritage de Jean-Jacques Rousseau : « il n'y a point ici roman, mais en tout cas la littérature épistolaire consacrée au mariage et placée sous l'égide de Rousseau » (p. 38). Cependant Balzac (1979) se distancie de la forme dont il fait usage, en précisant dans la « Préface » des *Mémoires de deux jeunes mariées* de l'édition Souverain de mai 1840, supprimée dans le texte destiné à *La Comédie humaine* que :

La publication d'une correspondance, chose assez inusitée depuis bientôt quarante ans, ce mode si vrai de la pensée sur lequel ont reposé la plupart des fictions littéraires du dix-huitième siècle, exigeait aujourd'hui les plus grandes précautions. Le cœur est prolix. . . . Cette correspondance, en désaccord avec les vives et attachantes compositions de notre époque si amoureuse de drame, et qui fait momentanément bon marché du style, pourvu qu'on l'émeuve, demande une certaine indulgence. (p. 305–306)

La question du genre du roman épistolaire réapparaît sous la plume des protagonistes du même roman de Balzac. Dans la lettre X, Louise de Chaulieu adresse à son amie Renée, devenue Madame de L'Estrolade, les propos concernant ses lectures :

il y aurait quelque chose de sinistre à recommencer *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, que je viens de lire, et qui m'a fait prendre l'amour en haine. L'amour discuteur et phraseur me paraît insupportable. Clarisse est aussi par trop contente quand elle a écrit sa longue petite lettre ; mais l'ouvrage de Richardson explique d'ailleurs, m'a dit mon père, admirablement les Anglaises. Celui de Rousseau me fait l'effet d'un serment philosophique en lettres. (Balzac, 1979, p. 113)

Cet extrait de Balzac rappelle bien l'évolution du roman épistolaire. Nous avons souligné son lien avec la société et sa nature hybride à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la pratique du roman épistolaire qui persiste au XIX<sup>e</sup> siècle. La question du genre réapparaît même dans le roman lui-même, mettant en lumière les débats autour de cette forme littéraire dont il faut questionner la modernité.

## Modernité

L'évolution du roman épistolaire au XX<sup>e</sup> ou au XXI<sup>e</sup> siècle illustre bien que les problèmes dits « civilisationnels » se substituent à l'exaltation de l'amour. Par exemple, il faut considérer le problème de la polygamie dans certaines régions

d'Afrique subsaharienne ou bien celui de l'obésité ou encore de la guerre en Afghanistan.

L'écrivaine sénégalaise et militante des droits des femmes et de l'éducation en Afrique Mariama Bâ (1929–1981) est considérée comme l'une des voix les plus importantes des littératures africaines francophones. En 1979, elle publie *Une si longue lettre*, un roman épistolaire qui explore les thèmes de la polygamie, de l'éducation des femmes et des conflits entre tradition et modernité. Dans *Une si longue lettre*, l'héroïne Ramatoulaye s'adresse à son amie Aïssatou. En fait, il s'agit de 27 fragments numérotés qui composent le recueil en question. Évidemment, tout lecteur « indiscret » de cette confidence est le destinataire de cette correspondance d'autant plus que l'épistolière présente des explications que son amie est censée connaître.

Comme le remarque Lahbabi (2003), « le décès de Modou, mari de Ramatoulaye est le prétexte pour revenir aux événements qui ont marqué sa vie d'épouse dans la société sénégalaise et en même temps l'occasion de faire part de ses revendications et de ses aspirations » (p. 14).

Dans la première lettre (ou le premier fragment), Ramatoulaye précise : « J'ai reçu ton mot. En guise de réponse, j'ouvre ce cahier, point d'appui dans mon désarroi : notre longue pratique m'a enseigné que la confidence noie la douleur » (Lahbabi, 2003, p. 11).

L'*incipit* du texte renvoie donc au pacte épistolaire traditionnel en annonçant la forme — une longue confidence à une amie d'enfance et le motif de son écriture. Le temps de la narration s'ouvre sur l'annonce de la mort de son mari, Modou, et se poursuit pendant la période du veuvage. La durée du récit est celle de la réclusion imposée à la femme par la religion : quatre mois et dix jours. C'est une période de fatigue et de souffrance : « la réclusion m'a tannée. Les soucis m'ont ridée ; ma graisse a fondu » (Lahbabi, 2003, p. 133–134), écrit-elle à la fin. Cette période détermine également l'écriture de la narratrice qui commence par signaler au début, « Aujourd'hui je suis veuve » (Lahbabi, 2003, p. 12) et finit, dans le fragment 22, par les paroles : « demain, c'est la fin de ma réclusion. Et tu seras là, à portée de ma main, de ma voix, de mon regard » (Lahbabi, 2003, p. 133). Elle évoque son passé et les problèmes survenus après la mort de son mari qui a pris pour une autre épouse une jeune femme, l'amie d'enfance de sa propre fille. À travers les lettres de l'héroïne, on découvre l'histoire de son amie Aïssatou dont la destinée, à peu près parallèle, renforce la portée du message de Ramatoulaye.

Cependant, il n'y a pas d'échange à l'intérieur du roman ; la seule lettre d'Aïssatou n'est pas adressée à la narratrice. De plus, l'effacement progressif de l'interlocuteur appelle un autre destinataire à dimension plus large. Par ailleurs, c'est la seule raison de la publication : livrer le message à une couche de la société la plus large possible. Les considérations sur l'amour, le mariage et les hommes ont une signification trop large pour s'adresser à une seule amie

seulement, mais ce choix manifeste, nous semble-t-il, l'intention d'adresser un message à un lectorat féminin qui peut comprendre ou partager le récit de ces expériences. La narratrice présente par exemple ses rapports avec la coépouse Binetou, les coutumes liées aux funérailles, le partage des biens pour passer ensuite à ses relations avec sa propre fille.

Le choix du récit à la première personne autorise le ton de la confiance et garantit la capacité de convaincre le véritable destinataire de la lettre. De plus, en choisissant la première personne, l'auteur entend peut-être rester dans la subjectivité, car il aborde sa vision personnelle du couple. Il n'est pas question d'un roman autobiographique, mais d'un roman écrit à la première personne où la lettre n'est qu'un prétexte, qu'un choix énonciatif qui imite la relation de communication épistolaire grâce à la fonction phatique (« tu te souviens », « je t'invoque »). Aïssatou est en effet invoquée dans la lettre de Ramatoulaye, mais elle sert d'exutoire à la peine de son amie. En revanche, l'utilisation d'interrogations directes, « Comment te raconter ? », contribue à l'oralité du message épistolaire, comparé souvent à « une conversation à distance » qui (cette oralité), dans ce roman, demeure l'une des composantes des civilisations africaines.

L'exemple suivant est emprunté à la littérature maghrébine : il s'agit d'un « récit épistolaire » (précision fournie sur la couverture et la page de titre), intitulé *Lettres à moi-même*, publié en 2010 par l'écrivain et journaliste marocain Edmond Amran El Maleh (1917–2010). Ce qui caractérise l'emploi de la forme épistolaire, c'est justement l'épanchement poétique du scripteur. Dans son « Avant-Propos », l'auteur explique qu'il ne s'agit pas d'une manière plus ou moins habile pour faire passer un texte. C'est le sentiment d'être double, voire étranger sinon étrange à soi-même, signe même de la complexité de la nature humaine, qui est à l'origine de ce texte (El Maleh, 2013, p. 5). Selon Lotz (2020), le paratexte en question « établit donc un pacte de lecture, un pacte *autobiographique* pour reprendre la formule de Philippe Lejeune, en ce sens que l'auteur, le narrateur et le personnage constitueraient une seule et même personne » (paragr. 1). Cependant, ce n'est pas une autobiographie proprement dite, car l'auteur se concentre sur un épisode de sa vie : son séjour à Paris dans les années soixante et le célèbre Mai 68. L'auteur dialogue avec son double pour découvrir les diverses facettes de l'un et de l'autre ; c'est un jeu de voilement-dévoilement qui conduit à l'esquisse du portrait d'un personnage qui ne serait finalement ni l'un ni l'autre ou bien qui serait peut-être l'un et l'autre.

L'auteur n'hésite pas à souligner que l'événement en soi importe peu et que tout intérêt réside dans la manière de le relater. C'est pourquoi il tient avant tout à la valeur, à la qualité littéraire du texte. Au début, le narrateur évoque la rencontre avec son ami qui lui transmet le manuscrit d'une correspondance qu'il a entretenue avec un ami, plutôt un échange inégal de lettres. Il s'agit à la fois du *topos* des retrouvailles et celui du « manuscrit transmis ».

D'un rapide coup d'œil je constatais que les lettres ou du moins ce qu'il présentait comme telles ne comportaient ni signature, ni dates, ni non plus la mention d'un lieu quelconque. Je commençais à soupçonner là un de ces subterfuges épistolaires dont la littérature foisonne, mais aussitôt il me jura qu'il n'en était absolument rien. (El Maleh, 2013, p. 13–14)

Ici, la lettre côtoie le journal, comme dans la tradition française du début du XIX<sup>e</sup> siècle, même si le narrateur déprécie l'écriture diariste : « l'enflure narcissique, je ne le sais que trop, le nombrilisme, les fausses confidences, l'exhibitionnisme se donnant pour révélations intimes, voilà ce qui tient lieu maintenant de journal et donne la recette du succès » (El Maleh, 2013, p. 18). Cette explication traduit le choix de la forme épistolaire qui devient pour l'auteur de ce récit un moyen de repli sur soi.

La littérature francophone du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle, à l'instar des romans de Mariama Bâ et d'Édmond Amran El Maleh, présente des tendances diverses d'emploi de la lettre, notamment celle de la lettre-confiance, de la lettre-aveu ou de la lettre de repli sur soi dont la forme et certains thèmes étaient déjà d'actualité dans le roman français de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le dernier exemple, géographiquement détaché de ceux qui le précèdent, est emprunté à la littérature belge d'expression française, l'histoire de cette dernière connaît des exemples illustres des romans épistolaires, pour ne citer que l'œuvre de Margueritte Yourcenar (*Alexis ou le Traité du vain combat*, 1929, qui se présente comme une longue lettre adressée par le personnage éponyme à son épouse ; les *Mémoires d'Hadrien*, paru chez Plon en 1951, constituent une autobiographie apocryphe sous forme d'une lettre adressée par l'empereur Hadrien à Marc Aurèle). Cependant, dans le contexte de notre étude, il semble intéressant de se pencher sur la romancière belge Amélie Nothomb, une autrice contemporaine de nombreux best-sellers. Il est regrettable que ses écrits n'intéressent que très peu les études littéraires. En tout cas, parmi ses romans à succès, *Une forme de vie* retient tout particulièrement notre attention parce qu'il recourt à des techniques narratives originales.

Dans ce roman, paru en 2010 chez Albin Michel, la romancière présente une correspondance fictive avec un soldat américain — Melvin Mapple qui réside à Bagdad. Le choix de la forme du roman épistolaire n'est pas une surprise pour ceux qui s'intéressent à l'œuvre d'Amélie Nothomb car il traduit sa passion pour l'art épistolaire en général, ses liens avec l'écriture et aussi ceux qu'elle entretient avec son lectorat<sup>2</sup>.

Le roman se présente comme un récit à la première personne où la narratrice insère les lettres échangées avec son correspondant. Même si les lettres l'emportent sur le récit à la première personne, elles ne jouent pas sur la division du texte.

---

<sup>2</sup> L'autrice entretient une correspondance régulière avec ses lecteurs, en répondant personnellement à toutes les lettres.

L'histoire commence un matin lorsque la romancière reçoit « une lettre d'un genre nouveau » :

Chère Amélie Nothomb,

Je suis soldat de 2<sup>e</sup> classe dans l'armée américaine, mon nom est Melvin Mapple, vous pouvez m'appeler Mel. Je suis posté à Bagdad depuis le début de cette fichue guerre, il y a plus de six ans. Je vous écris parce que je souffre comme un chien. J'ai besoin d'un peu de compréhension et vous, vous me comprendrez, je le sais.

Melvin Mapple

Bagdad, le 18/12/2008. (Nothomb, 2010, p. 7)

Dans cette correspondance fictive qui dure environ quinze mois, l'autrice devient l'un des personnages tout en gardant son statut d'auteur et du narrateur apte à faire des commentaires nécessaires. L'identité onomastique de ses trois instances est celle d'Amélie Nothomb, et cela répond exactement à l'idée du pacte autobiographique, tel qu'il a été défini par Philippe Lejeune. Cependant, l'autrice précise sur la couverture et la page de titre qu'il s'agit d'un roman. Le texte se présente alors comme une combinaison d'autobiographie et de fiction où cette dernière l'emporte sur la première. De plus, le contexte géopolitique, c'est-à-dire la seconde guerre du Golfe, est signalé dès la première page. Selon Dufrenoy (2015), « cet effet de réalité dépasse le strict cadre spatio-temporel puisque nous sommes dans la sphère autofictionnelle » (paragr. 4).

La suite de cette correspondance censée authentique entre Amélie Nothomb et Melvin Mapple semble attendue et n'a rien de surprenant. La romancière commence par douter de l'authenticité de la lettre qu'elle reçoit, en croyant à un canular. Une fois résolue qu'il s'agit d'une vraie lettre, la romancière se lance dans une autoanalyse de son statut d'écrivaine et de ses capacités psychologiques. Finalement, au lieu de lui répondre, elle décide de dédicacer ses livres traduits en anglais et de les lui envoyer. Suite à un malentendu, la réponse de Melvin rend la romancière perplexe, avant que leur correspondance ne prenne un rythme d'un échange régulier.

À travers ces deux personnages, Amélie Nothomb se lance dans une réflexion sur sa propre écriture et la comparaison qui en fait son correspondant avec son obésité. L'autrice examine également les rapports avec son lectorat.

Selon Dufrenoy (2015), les choses se compliquent au moment où l'on atteint à un autre niveau dans la fictionnalisation de soi. Il s'avère que Melvin Mapple dans ses propres lettres joue son propre jeu. Il avoue à Amélie Nothomb avoir menti depuis le début, n'être jamais allé en Irak, n'avoir jamais été soldat. Il lui explique enfin toute cette mystification dans laquelle il l'a engagée.

Il est légitime de croire que Melvin entre à son tour dans le rôle d'auteur, en inventant son histoire, tout en gardant son statut du personnage. D'après Dufre-

noy (2015), on se trouve là face à quelque chose d'encore plus complexe : une autofiction dans l'autofiction. À travers ses lettres en effet, Melvin Mapple fait plus que raconter une histoire. Il réinvente la sienne propre, « l'histoire de sa vie ».

Les exemples précités montrent que le roman épistolaire francophone tout en renouant avec la tradition française, y compris celle de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par le mélange des formes — épistolaire et diariste ou bien par le thème de la vie conjugale —, trace des voies nouvelles dans l'évolution du genre, à définir comme l'autofiction épistolaire. Il tire sa force de la réalité contemporaine à laquelle il est ancré, se rapprochant ainsi du lecteur. En revanche, la forme de la lettre traditionnelle, aujourd'hui presque désuète, sert de prétexte à une écriture de soi.

## Bibliographie

- Bâ, M. (2005). *Une si longue lettre*. Groupe Privat ; Le Rocher.
- Balzac, H. (de). (1979). *Mémoires de deux jeunes mariées*. Garnier-Flammarion.
- Bochenek-Franczakowa, R. (2002). Jak czytać dawną powieść w listach (rozważania czytelnika przełomu XX i XXI wieku) / Comment lire le roman par lettres des Lumières (Réflexions d'un lecteur du tournant du XX<sup>e</sup> siècle). In M. Abramowicz & P. Matyaszeński (Red.), *Dawne literatury romańskie. Specyfika — związki — dziedzictwo* (s. 300–309). Wydawnictwo KUL.
- Bray, B. (1977). Transformation du roman épistolaire au XX<sup>e</sup> siècle en France. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1, 23–39.
- Dufrenoy, A. (2015). « Une forme de vie » : l'autofiction épistolaire d'Amélie Nothomb. autofiction.org <http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/11/06/Une-forme-de-vie-%3A-lautofiction-epistolaire-dAmelie-Nothomb>
- El Maleh, E. A. (2013). *Lettres à moi-même*. Fennec Poche.
- Hugo, V. (1967). Quentin d'Urward ou l'Écossais. *La Muse française*, 1(2), 433–435. (Texte original publié 1823)
- Lahbabi, A. B. M. A. (2003). *Politique et écriture féminines en Afrique Noire, le rapport mère-fille dans « Une si longue lettre » de Mariama Bâ*. L'Harmattan ; Rabat, A. A. T. E.
- Lotz, C. (2020). *Lettres à moi-même. Explication linéaire de l'extrait p. 8–9, de « Amicales et chaleureuses retrouvailles » à « toujours habité »*. Edmond Amran El Maleh. <https://elmaleh.hypotheses.org/850>
- Michel, A. (1979). Introduction. In H. de Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées* (p. 19–47) Garnier-Flammarion.
- Nothomb, A. (2010). *Une forme de vie*. Albin Michel.
- Omacini, L. (2003). *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*. Honoré Champion.
- Rousset, J. (1962). *Une forme littéraire : le roman par lettres*. In J. Rousset, *Forme et signification : Essais sur les structures littéraires de Corneille et Claudel* (p. 65–103). José Corti.
- Saint-Beuve, C.-A. (1886). *Portraits de femmes*. Garnier Frères.
- Versini, L. (1978). *Le roman épistolaire*. Presses universitaires de France.

---

### Notice bio-bibliographique

**Andrzej Rabsztyń** est professeur de l'Université de Silésie à Katowice. Comparatiste, auteur de deux monographies : *L'écriture et le langage dans le roman épistolaire français et polonais de 1760 à 1820* (2005) et *L'hybridité du roman français à la première personne (1789–1820)* (2017), codirecteur avec Buata B. Malela et Linda Rasoamanana de l'ouvrage : *Les représentations sociales des îles dans les discours littéraires francophones* (2018) et corédacteur de deux autres : *Beyond Borders: Transgressions in European Literatures* (2021) — avec Agnieszka Maria Pośpiech et Renata Dampc-Jarosz, *Dualizm w dawnych literaturach romańskich* (2021) — avec Aneta Chmiel ; auteur de nombreux articles qui portent notamment sur le roman épistolaire français et polonais, sur le roman français à la première personne du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que sur la correspondance des écrivains.



ANNA SZKONTER-BOCHNIAK

Université de Technologie de Gliwice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0001-6867-4982>

## Le fantastique dans les romans d'Ananda Devi

### Fantasy in Ananda Devi's Novels

#### Abstract

In the article, the author analyses the fantasy elements noticeable in some of Ananda Devi's novels. In her first novels as well as in her recent ones, the writer resorts to solutions from the fantasy genre. In *L'Arbre fouet*, *Moi, l'interdite*, *La Vie de Joséphin le Fou*, *Pagli*, *Soupir*, *Indian tango*, *Les Jours vivants*, *Manger l'autre* and in *Le Jour des caméléons*, the Mauritian novelist presents mysterious incipits and open-ended, dreamlike endings, introduces hybridised, often insane characters half animal half human, describes metamorphoses and transformations of man into animal, mentions imaginary sobriquets, ghosts. The aim of the analysis is also to try to explain for what purpose the writer uses fantasy in her work. In the analysis, the author also draws on the research of T. Todorov, P.-G. Castex, L. Vax and V. Tritten.

*Keywords:* Ananda Devi, francophone novel, woman, fantasy, Mauritius

Ananda Devi, qui est l'une des plus illustres écrivaines mauriciennes d'expression française, est également très appréciée sur la scène littéraire francophone et internationale. L'auteure, qui publie depuis plus de trente ans, a à son compte entre autres quatorze romans, quatre recueils de nouvelles, cinq recueils de poésie, deux textes à caractère autobiographique et quelques essais, traduits en différentes langues.

Notre article s'intéresse à l'élément fantastique qui parcourt l'univers de fiction d'Ananda Devi. Le fantastique est présent dans la majorité de ses écrits, dès le début de sa carrière jusqu'à présent; ce phénomène concerne à la fois les romans ainsi que certaines de ses nouvelles<sup>1</sup>. En effet, l'auteure mêle sou-

---

<sup>1</sup> Le recours au fantastique est également une stratégie utilisée souvent par l'auteure mauricienne dans plusieurs nouvelles, par exemple «Les Immortelles», «L'Araignée» et

vent le fantastique à la présentation du monde réel. L'action de la plupart des textes deviens se passe à la lisière du possible. La présente étude vise à explorer l'univers fictif créé par la romancière pour démontrer et expliquer sa stratégie consistant à mélanger de la réalité avec du fantastique. Nous aimerions analyser les traces fantastiques dans les romans suivants : *L'Arbre fouet* (1997), *Moi, l'interdite* (2000), *Soupir* (2002), *La Vie de Joséphin le Fou* (2003), *Indian tango* (2007), *Les Jours vivants* (2013), *Manger l'autre* (2018) et *Le Jour des caméléons* (2023). Dans les romans mentionnés, l'auteure introduit, à différents degrés, des éléments d'étrangeté et d'inexplicabilité qui interpellent le lecteur. Notre premier objectif est de voir de près les premières pages et les dénouements mystérieux de quelques œuvres deviennes. Quant à ses personnages, ce sont les métamorphoses en animaux, les dédoublements et la folie de certains de ses héros qui attirent notre attention. Ensuite, nous nous concentrerons sur le merveilleux et les fantômes qui apparaissent dans ses ouvrages. Finalement, nous essaierons d'expliquer pourquoi l'écrivaine recourt au fantastique et quel rôle joue cette stratégie dans sa fiction.

Ananda Devi, elle-même, explique à son public que ce mélange d'éléments réels et fantastiques résulte probablement de ses origines mauriciennes, du fait d'appartenir à l'imagerie des habitants du Sud :

cela est dû à l'influence très forte de la pensée magique et de la pensée fantastique qui sont toujours présentes dans le quotidien ; on ne pense jamais que les choses sont seulement ce qu'elles paraissent mais qu'il y a toujours une cause cachée et profonde dans les événements et que peut-être elle est liée à des événements oubliés ou à des esprits. (Devi, citée dans Corio, 2005, p. 162)

En outre, la romancière déclare qu'elle essaie : « en faisant de la littérature, d'écrire à partir d'une situation d'enfermement, de négociation et de transformation, pour aboutir à un état d'être différent, en dehors des normes et des règles » (Devi, citée dans Corio, 2005, p. 161).

En lisant certains textes deviens, le lecteur est amené à s'interroger si un fragment est réaliste ou fantastique. Le lecteur hésite à plusieurs reprises tout au long de la lecture, il ne sait pas si c'est une vérité, un rêve ou des hallucinations ressentis par un personnage. Ce doute du lecteur est l'une des caractéristiques des textes fantastiques postulé par Todorov (1970) qui souligne l'importance de l'hésitation chez le lecteur. Le chercheur écrit que « l'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique » (p. 36). Pour l'auteur de *l'Intro-*

---

« Le Mausolée » du recueil *Solstices* (1997) ou « Déesse » du recueil *L'Ambassadeur triste* (2015). Cela concerne également ses nouvelles du recueil *La Fin des pierres et des âges* (1993) et en particulier « Lézardicide ». Voir l'article d'Anna Szkonter-Bochniak *Obraz świata zwierząt skonfrontowany ze światem ludzi w utworach Anandy Devi* (2021).

*duction à la littérature fantastique*, dans des textes à caractère fantastique, il est question des trois éléments clés : l'étrange, le surnaturel et le doute. Selon le théoricien, un texte fantastique place le lecteur devant deux interprétations : l'une rationnelle et l'autre surnaturelle.

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides ni vampires se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. (Todorov, 1970, p. 29)

Le sentiment de peur, le manque de repères, le doute, le surgissement d'un élément fantastique violent et soudain qui est en désaccord avec les lois naturelles sont évoqués comme les critères du genre fantastique par les autres critiques, tels que Pierre-Georges Castex ou Louis Vax. Dans ce type de textes un élément surnaturel apparaît dans un monde réel. Ce cadre réel et souvent ordinaire est toujours indispensable pour le fantastique. Castex (1951) donne la définition suivante du fantastique :

Le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. (cité dans Tritter, 2001, p. 17)

Dans les œuvres fantastiques, des événements rationnels sont accompagnés d'événements ceux surnaturels. Le fantastique met souvent en scène des fantômes, des vampires, des doubles ou des personnages hybrides qui subissent une transformation. Le lecteur peut soit interpréter ces phénomènes d'une manière rationnelle, soit les considérer comme irréels. Les personnages présents dans ce type de textes sont souvent atteints de la folie, vivent en marge de la société. Les écrivains se penchent sur leur inconscient, leurs rêves, désirs et pulsions. Quant à la folie décrite dans certains textes fantastiques, Tritter (2001) remarque que « tous les auteurs s'accordent à soutenir le même paradoxe : la folie dans l'œuvre fantastique incarne la lucidité du regard porté sur le monde » (p. 32). La théoricienne se pose aussi la question sur la finalité du fantastique dans la littérature et elle conclut que : « le fantastique est à la recherche de la vérité de l'homme, et pour cela explore tout ce que la psyché peut produire de bizarre et de dérangeant.

Le fantastique pourrait se donner à lire comme une tératologie de l'intériorité » (Tritter, 2001, p. 25).

Dans la partie suivante de notre étude, nous voudrions analyser les éléments fantastiques dans la prose d'Ananda Devi. Nous commencerons par l'incipit de quelques romans, pour ensuite passer aux personnages hybrides, aux métamorphoses, aux transformations, aux monstres, puis aux dédoublements, aux fantômes, aux rêves étranges, au merveilleux, à la folie et enfin aux dénouements.

## Incipit

Dans certains textes deviens, le début des romans paraît énigmatique et ambigu. Le premier roman que nous examinerons est *Moi, l'interdite* qui ouvre la voie à plusieurs interprétations. C'est un type de texte qui ne laisse personne indifférent. L'incipit de ce conte est mystérieux et difficile à déchiffrer. Il rend le lecteur perplexe, le met dès les premières lignes devant un dilemme : percevoir l'histoire comme réaliste ou fantastique. Dans les premières phrases, il y a déjà des signes avertisseurs du genre et de l'ambiance de l'histoire.

Cette histoire couleur d'eau croupie n'a peut-être aucune réalité. Laissez-la s'écouler à travers la bonde de l'oubli. N'essayez pas de la saisir. Elle parle de rêves déçus, et aurait un bruit de déchirure si l'on pouvait entendre le bruit secret des cœurs. Ne prenez pas mal ce songe d'épines que je vous offre. (Devi, 2000, p. 7)

Voici comment l'auteure explique elle-même le début de ce texte :

il s'agit au départ d'une histoire réaliste qui bascule très vite dans une atmosphère surnaturelle où tout est en décalage. L'héroïne est en porte-à-faux avec le monde réel. Ce qui est pour elle, une façon de sortir de son enfermement, parce qu'elle est toujours cloisonnée, cloîtrée même dans son cœur. Finalement, elle abandonne l'humanité et devient une sorte de personne hybride mi-humain mi-animal. Ce qui lui permet de se découvrir, de savoir qui elle est. (Devi, citée dans Mongo-Mboussa, 2001, p. 40)

L'incipit de *Manger l'autre* peut également surprendre le lecteur qui ne sait pas comment comprendre l'histoire. Dans ce fragment, il est question du suicide de la protagoniste, une jeune femme obèse, qui décide de se manger et de tuer ainsi sa présumée sœur jumelle cachée dans son corps. Elle filme sa mort et la transmet sur les réseaux sociaux.

Je me dévore dans une exquise absence de souffrance. Autour de moi se fige un lac de sang. Toute ma courte vie, j'ai défié la biologie du corps. Maintenant, je défie la biologie de la mort. L'œil braqué sur moi, qui me relie à des millions — peut-être des milliards d'autres yeux, ne fait que renforcer ma détermination à aller jusqu'au bout de mon sacrifice. (Devi, 2018, p. 9)

Dans *Le Jour des caméléons*, dans le premier chapitre, le lecteur est étonné par l'apparition des caméléons, venus de Madagascar qui veulent envahir l'Île Maurice. Ces animaux pensants et intelligents, à l'instar des humains, déclarent : « les hommes sont une espèce entropique. . . . Donnez-leur le temps et ils se détruisent. Le temps des hommes est compté » (Devi, 2023, p. 10). Ananda Devi explique que ce texte est dédié à son île natale, divisée entre quelques communautés ethniques et détruite par le tourisme de masse. Le choix des caméléons est important aux yeux de l'écrivaine, car la faculté de ces animaux de s'adapter parfaitement à leur entourage symbolise l'abolissement des barrières entre les Mauriciens. En outre, la transmission de ce territoire aux animaux marque le retour à la quiétude et à la vie au sein de la nature luxuriante comme c'était il y a quatre siècles, avant l'arrivée des humains sur l'île (Éditions Grasset, 2023). Dans une interview, l'auteure donne plus d'éclaircissements à propos de l'apparition et du symbolisme des caméléons dans son dernier ouvrage.

Parce qu'ils changent de couleur, ils représentent d'abord, sur cette Île Maurice qui contient tant de races et de castes, la possibilité d'identités multiples. Ensuite, parce qu'ils sont arrivés chez nous depuis Madagascar, comme des clandestins, ils nous parlent de cette obsession qu'ont toutes les sociétés pour ceux qui soi-disant les envahissent. Je les envisage aussi comme des créatures qui respectent la nature et qui, comme un chœur antique, annoncent la tragédie à venir. (Jean, 2023, paragr. 4)

Bref, après la lecture des extraits mentionnés, le lecteur est perplexe et commence à douter si la suite des textes sera réaliste. Il est légitime ici de rappeler que selon Todorov (1970) « le fantastique occupe le temps de cette incertitude » (p. 29). La lecture et la compréhension des textes d'Ananda Devi exigent toujours de la part du lecteur une grande attention et de l'engagement. L'écrivaine avoue qu'elle demande au lecteur et surtout au lecteur étranger :

de faire un pas vers moi. Je lui demande d'entrer dans le pacte de lecture, de pénétrer dans mon texte selon mes règles, d'accepter que certains aspects lui seront étrangers, mais cela ne l'empêchera pas de suivre le parcours du roman et de le comprendre. (Devi, citée dans Corio, 2005, p. 154)

## Personnages-hybrides, métamorphoses, transformations, monstres

Dans *Moi, l'interdite* et *La Vie de Joséphin le Fou*, Ananda Devi décrit les personnages qui subissent une transformation à la suite de laquelle ils deviennent mi-humain, mi animal. Quant au premier roman, l'auteure y raconte l'histoire d'une jeune fille indienne, Mouna, maltraitée par sa famille. Le corps mutilé de la fille marque son destin. Elle est née avec une malformation de la bouche, le bec-de-lièvre, qui l'empêche de prononcer et de s'exprimer clairement. Dans certaines familles indiennes la naissance d'une fille est déjà considérée comme malédiction. Voici comment Mouna se sent considérée par son entourage du fait de son sexe et de sa différence : « Une sorte de monstre. Une fille » (Devi, 2000, p. 30). Elle n'est pas aimée de ses parents. Dès son plus jeune âge, de ses proches, elle ne reçoit aucun intérêt sinon de la haine et du mépris. Le seul être qui s'intéresse à la fillette et qui l'aime est sa grand-mère. Celle-ci est paralysée et vit à la merci de la famille qui la considère comme « une bouche inutile à nourrir » (Devi, 2000, p. 35). Cependant, c'est elle qui essaie de s'occuper de la petite et réussit même miraculeusement à l'allaiter : « Et alors, ma grand-mère grenier m'a fait un don suprême. Elle m'a fait téter son sein à elle, où il lui est venu, par un miracle que je ne me suis jamais expliqué, quelques gouttes de lait » (Devi, 2000, p. 38). Un jour, Mouna, la « prisonnière » s'enfuit de sa maison familiale avec un chien qui la trouve dans le four à chaux. L'animal lui sauve la vie en la libérant des insectes. Le chien, amoureux de Mouna, devient son meilleur ami et son compagnon. Désormais, la fille vit dans une meute de chiens sauvages, se transforme en chien, se déplace à quatre pattes, ayant le corps tout nu et couvert de poils. Une fois, l'héroïne se rappelle avoir été poursuivie par des campagnards qui voyaient en elle, transformée alors en chienne, un loup-garou. Ces deux figures (monstre, loup-garou) constituent les figures de prédilection du fantastique classique. En ce qui concerne la métamorphose de Mouna, il s'agit de la lycanthropie. En faisant partie du groupe de chiens, elle se décrit tout simplement : « devenue comme lui une créature sauvage et hurlante à la lune de notre détresse commune » (Devi, 2000, p. 109). Elle devient un être hybride mi-humain, mi-animal.

Pour ce qui est du héros principal de *La Vie de Joséphin le Fou*, le jeune homme, délaissé par sa mère, choisit le monde maritime et devient « Zozéfin-zangui » (Joséphin-anguille), « zom zangui » (homme-anguille) (Devi, 2003, p. 11). Joséphin admire et respecte les anguilles, son rêve est de leur ressembler.

Joséphin, pareil, disait-on, à une anguille, qui se transforme, coule s'enfile suinte dans les trous des rochers, à l'envers des cailloux dans les trombes

du soleil, court en faisant balancer sa tête, traverse les crevasses noires des hommes la méfiance des cœurs d'homme les pitons des yeux d'homme. (Devi, 2003, p. 15)

Il quitte sa mère, vit dans une grotte sous-marine et passe la majorité de son temps dans l'eau. Son corps s'adapte à ce nouveau mode de vie. Une fois, il décrit ainsi ses mains et ses ongles : « j'ai des crocs, des griffes, des ongles pareils comme les pinces des crabes, mes ongles à moi ils cassent pas, ils plient pas, ils sont polis par le sable, ils sont, ils sont poncés par les galets, effilés par la marée » (Devi, 2003, p. 15).

À propos de ces deux métamorphoses, Meitinger (2008) remarque avec pertinence :

quand le monde végétal ou le monde animal glissent au premier plan en l'une de ses fictions, c'est pour Ananda Devi, grâce à un étrange flux de conscience qui se donne en bonne part pour extrahumain, mettre allégoriquement en cause et en perspective l'humaine condition dans ses habituelles limites psychologiques et morales, familiales et sociales, physiques et métaphysiques. (p. 162)

De son côté, Vallée-Jest (2016) signale que : « la métamorphose en animal renvoie au sens originel du mot et permet de se débarrasser de tous les masques, d'atteindre l'universalité, la vraie, celle du corps, ce que l'auteure nomme la "carnalité" » (p. 365). Nous avons déjà évoqué l'opinion de Valérie Tritter selon laquelle la transformation en animal permet à l'écrivain de présenter la vraie nature de l'homme. En effet, la métamorphose libère les personnages devenus et les rend heureux. Dans la plupart de ses textes, Ananda Devi insiste aussi sur les liens entre l'homme et la nature. Ses personnages, rejetés par leurs proches, trouvent de la compréhension de la part des animaux et ne vivent pleinement qu'au sein de la nature. L'auteure réhabilite le règne animal, végétal et minéral. Ses héros régressent souvent vers les trois règnes.

## Dédoublement, fantômes, rêves étranges

Dans les romans *Moi, l'interdite*, *L'Arbre fouet*, *Manger l'autre*, *Soupir*, *Indian tango* et *Les Jours vivants*, Ananda Devi introduit le thème du double. Dans ces textes, il est aussi question des fantômes et des rêves étranges, donc des éléments qui appartiennent au répertoire fantastique.

Une fois, Mouna de *Moi, l'interdite* fait allusion à son dédoublement. Le lecteur hésite si le texte a un caractère fantastique ou si ce symptôme peut résulter

d'une éventuelle maladie psychique de la jeune femme, qui dit : « parfois, lorsque je retrouvais mon humaine duplicité, il [le chien] me frappait et me punissait » (Devi, 2000, p. 95). Une fois, la protagoniste se demande : « qu'étais-je donc ? Quelle créature étais-je devenue ? Un bec-de-lièvre m'avait-il excisée de toute humanité ? » (Devi, 2000, p. 102).

Aeena de *L'Arbre fouet*, découvre aussi son double, Dévika, de sa vie antérieure, qui comme elle commet le parricide. La protagoniste emménage dans la demeure de Souffleur où plane une étrange ambiance de mystère. L'héroïne a l'impression que la maison est hantée, elle pressent une présence à côté d'elle. Un jour, Aeena découvre les photos des anciens propriétaires de la maison et apprend l'histoire de Dévika dont elle est la réincarnation. Plus tard, grâce à ses visions, elle trouve dans l'étang le cadavre du père de cette dernière. Dévika n'ayant pas voulu accepter le mariage arrangé par ses parents, commet un acte impardonnable, choisit un Intouchable comme son amant, ensuite, pendant une dispute elle tue son père. Le parricide a aussi lieu dans la vie d'Aeena qui dans un acte de vengeance contre son père tyrannique ne l'aide pas à la mer et par conséquent celui-ci se noie.

J'étais double. Ma culpabilité était double. Il y avait deux meurtres imprimés sur mes mains, scellés par le feu et le soufre. Je me séparais de moi-même, voyant deux visages suspendus dans leur lit de nénuphars, deux accusations, deux vengeances. Au fond de moi, une adolescente s'était mise à hurler. Au fond de moi, une adulte s'était mise à rire. (Devi, 1997, p. 55)

Le lecteur a la possibilité de découvrir l'inconscient de l'héroïne, car celle-ci est souvent plongée dans une sorte de léthargie ou se trouve en demi-sommeil.

En décrivant certaines héroïnes deviennes, Mohar Daschaudhuri constate qu'« envahies par les sentiments contradictoires, les protagonistes vivent dans un espace "l'entre-deux" qui dissout les binarités hiérarchiques du bien et du mal, du présent et du passé, du réel et de l'imaginaire » (Devi, 2020, p. 103).

Dans *Manger l'autre*, il s'agit d'un dédoublement spécial. La protagoniste est convaincue par son père d'avoir dévoré dans la vie fœtale sa présumée sœur jumelle : « papa engendre un mythe. Tel Dieu le Père, il décide de repeupler le ventre de ma mère. Il m'affuble d'une jumelle disparue » (Devi, 2018, p. 23). L'héroïne du roman présente ainsi son existence avec sa sœur :

elle [sa sœur] devient une présence permanente dans ma vie, comme si je ne me suffisais pas, comme s'il n'y avait pas assez de moi et qu'il ne serait pas préférable que ce soit moi qui disparaisse pour laisser place à ce double invisible — mon autre et mon contraire. Dans mon univers comestible, elle est l'indispensable intruse. Que mon père ait voulu trouver une explication à mon amplification, qu'il ait souhaité m'offrir un prétexte et une consolation partait d'un noble sentiment. Mais il a aussi instillé en moi un doute affreux : celui

d'avoir dévoré ma sœur intra-utérine et d'en être ressortie à la fois rassasiée et éternellement affamée. (Devi, 2018, p. 24)

La jeune fille très obèse accuse sa sœur fictive de son surpoids. La présence de cette dernière se manifeste chez la protagoniste comme une sorte de voix intérieure qui l'épie et la critique tout le temps.

Dans *Soupir*, le héros principal, Patrice l'Éclairé, voit le fantôme de Constance, la précédente habitante de la colline où il vit avec ses amis. De son vivant, la femme était reconnue comme folle, vivant toute seule avec ses lapins.

Elle est apparue, pas très loin, une silhouette aussi grise et brune que les arbres, mais bien plus souple. Elle était vêtue d'une ample jupe de couleur claire et de corsage fleuri. Elle allait pieds nus. Ses cheveux n'étaient pas serrés dans des bigoudis mais laissés libres, frisant autour de sa tête. Elle m'a aperçu et elle est venue vers moi, ses pas ressemblaient à une danse lente. (Devi, 2002, p. 113)

Dans le texte, il est aussi question d'un autre fantôme, appelé la femme de la charrette. Dans un fragment, l'auteure mentionne l'époque coloniale et des fantômes des marrons c'est-à-dire des esclaves qui ont réussi à s'enfuir et à se réfugier dans la forêt : « je les ai vus. Je les entends tous les soirs. Il y en a eu vingt, exactement. Mais les chaînes, le fouet, tout ça, n'ont pas réussi à les dompter » (Devi, 2002, p. 115). Dans le roman, il y a beaucoup d'ambiguïté et le lecteur peut même risquer une hypothèse selon laquelle le personnage principal est également le fantôme qui raconte tous les événements après sa mort suicidaire, devenant ainsi un autre fantôme à *Soupir*. L'ambiance surnaturelle, les esprits errants permettent à l'écrivaine de suggérer que la violence et le sort tragique des personnages peuvent être interprétés comme la malédiction ayant ses sources à l'esclavage. C'est une sorte de triste héritage transmis par leurs ancêtres-esclaves. Patrice l'Éclairé pense que : « peut-être nous sentions-nous plus proche des fantômes — celui de la charrette et celui de *Soupir* — que des gens de chair et d'os qui persistaient à se battre pour cette île de son propre avenir. Nous étions pris entre deux époques » (Devi, 2002, p. 139).

L'ambiance surnaturelle et l'angoisse chez le lecteur sont aussi suscitées par les rêves étranges et violents du protagoniste qui concernent la folle avec ses lapins :

Je rêvais du massacre des lapins. Mes mains tordaient leur cou fragile, casaient net les pattes qui tentaient de se dérober, broyaient leur chair palpitante. À nouveau, je percevais leur frémissement, l'huile de peur qui coulait de leur corps, leurs coups de dents, leurs yeux, leur duvet dans nos narines. Et à la fin, *Soupir* dévasté comme un champ de bataille. (Devi, 2002, p. 19)

Dans le roman *Indian tango*, il y a également un fragment fantastique. Il est question de la rencontre de la protagoniste, Subhadra, avec le moine des époques précédentes, Satch-Ananda.

Dans les bas-reliefs hindous Subha découvre les femmes érotiques sculptées sur les murs des caves de Khajuraho. Elle s'étonne de tant d'ampleur et d'abandon. Une telle plénitude de dons charnels. L'abondance et la pléthore. Elle voit l'homme chétif et maigre qui les sculpte, usé de faim et de fatigue, mais faisant jaillir une énergie innombrable de ses mains laborieuses, de ses yeux fous. L'homme la regarde avec une avidité qui la fait frémir. Il tend la main et lui caresse la bouche. « Je m'appelle Satch-Ananda, dit-il. La vérité de l'éblouissement. Je t'attends et te désire depuis si longtemps ». (Devi, 2007, p. 242)

Cet événement fantastique sert probablement à l'écrivaine à signaler l'état d'esprit de l'héroïne, en particulier son excitation et son inquiétude avant l'acte de transgression.

Par contre, Mary des *Jours vivants* est persuadée d'être observée par Howard, son amant mort pendant la guerre. Elle croit que ce mort-vivant vit caché dans son grenier : « chaque soir l'œil apparaissait dans le trou. Il se contentait de la regarder ; que pouvait-il faire d'autre après tout ? Elle finit par s'habituer à lui, et même par être flattée d'une telle attention » (Devi, 2013, p. 96). En inventant le fantôme de Howard, Ananda Devi met en relief la grande solitude de son héroïne. Mary, une pauvre femme âgée, sans famille, vit seule dans la capitale anglaise. Par l'intermédiaire de ce texte, l'écrivaine dénonce l'exclusion sociale causée par l'âge et la pauvreté.

## Merveilleux

Dans *Moi, l'interdite*, l'auteure introduit un élément merveilleux. C'est un récit présentant une relation amoureuse et tragique entre le prince Bahadour et la princesse Housna raconté par la grand-mère de la protagoniste. Devi (2011) explique que cette histoire ressemble aux contes *Laila Majnu* ou *Heer Ranjha* (p. 276).

Plus tard, Mouna est parfois persuadée d'être la princesse Housna ce qui peut la consoler un peu. Elle constate : « ma mémoire est si fausse. Cette incertitude est terrible. Je ne sais pas si je m'appelle Housna, née sur un tapis d'Orient » (Devi, 2000, p. 107). Quand elle rencontre un clochard, dont elle tombe amoureuse, elle croit que celui-ci incarne le prince Bahadour.

## Folie

Quant aux protagonistes de *Moi, l'interdite*, de *Manger l'autre* et des *Jours vivants*, il est possible de les percevoir comme des personnes folles. Mouna de *Moi, l'interdite* a des visions et des hallucinations, vit des situations-limites. Les deux meurtres commis par elle (l'infanticide et le présumé homicide de l'infirmière Lisa) peuvent trouver l'explication logique dans sa folie. La maladie est en même temps une forme d'autoprotection de la fille vis-à-vis du monde malveillant qui l'entoure. Cela la rend invulnérable. Mouna en est consciente, un jour, elle avoue :

je ne veux pas rentrer en moi. Je veux encore écouter ses contes, ses histoires, ses rêves [de la grand-mère] . . . C'est la seule façon de poursuivre. S'échapper, se diluer dans des songes incohérents et fous. C'est ce que nous faisons tous. Sans cela, les murs capitonnés ne cesseraient pas de se renfermer sur nous. (Devi, 2000, p. 21)

Par le biais de la protagoniste de *Moi l'interdite*, Ananda Devi transmet un autre message et avertissement concernant la mauvaise condition du monde. Elle conclut : « Vous ne croirez peut-être pas à ce conte étrange et angoissé. Regardez autour de vous. Un monde qui n'est qu'apparence se désagrège autour de corps lourds d'incertitudes » (Devi, 2000, p. 8).

La protagoniste de *Manger l'autre* devient peu à peu folle et décide de se suicider pour se débarrasser à jamais de sa sœur jumelle : « Persuadée que cette sœur impossible était la cause de ma corpulence, je me disais que se je me débarrassais d'elle — pour de bon cette fois — je retrouverais les proportions d'elfes gracieux des autres filles de mon âge » (Devi, 2018, p. 25).

Mary des *Jours vivants* vit déchirée entre la réalité et le monde fictif où elle côtoie le fantôme de Howard, son premier amour. Elle entretient une relation amoureuse avec un adolescent, Cub, et parfois elle ne sait plus si celui-ci est son amant ou l'enfant d'elle et de Howard.

## Dénouements : fins en suspens, fins oniriques

Pour Todorov (1970), c'est le dénouement qui est une partie importante dans un texte, car il permet de différencier les genres. Le dénouement heureux termine toujours un récit merveilleux tandis que le récit fantastique amène ses personnages vers une fin tragique (p. 35). Dans le cas d'Ananda Devi, la fin de

ses romans est souvent surprenante et déroutante, ce qui complique la compréhension du texte car le lecteur ne sait pas comment interpréter toute l'œuvre. La fin de *Moi, l'interdite*, de *Pagli*, de *Soupir*, des *Jours vivants* et de *Manger l'autre* appartient à cette catégorie.

À la fin de *Moi, l'interdite*, on voit Mouna s'envoler avec les ailes que lui a données un souffle de vent. Dans cet envol, elle remet toute la perception de sa vie en question : « me serais-je trompée, tout ce temps ? » (Devi, 2000, p. 123). Cette partie finale avec la question : « serais-je un ange ? » (Devi, 2000, p. 125), étant en même temps le seul contenu du dernier chapitre du récit, n'éclaircit point l'énigme. La fin du texte en question ouverte et mystérieuse laisse le lecteur dans le doute et dans l'hésitation. D'après la classification des textes de Tritter (2001), il est question du récit fantastique de type régressif (p. 36–52). Dans ce type de textes, l'ordre initial ne revient pas et le lecteur grâce à la fin ouverte a l'impression que l'élément perturbateur peut surgir de nouveau. L'écrivaine profite du fantastique pour donner une leçon morale.

En revanche, dans le dénouement de *Pagli*, il est possible de voir au moment du déluge dans le village un rapprochement entre la protagoniste avec la déesse Kali et Durga (Devi, 2011, p. 276). En effet, *Pagli* est persuadée d'être à l'origine d'une grande inondation qui détruit son village. Par le biais de la catastrophe naturelle, elle veut secouer les gens, les changer : « je n'arrive pas à faire cesser la pluie. Ce que j'ai déclenché n'a pas de fin. Ces eaux d'apocalypse doivent faire acte de destruction pour que l'on puisse commencer à reconstruire » (Devi, 2001, p. 138).

Pour ce qui est de la fin de *Soupir*, l'avant dernier chapitre du roman, elle est consacrée à Constance, fantôme, qui apparaît pour s'occuper du corps de Noëlla assassinée par Patrice l'Éclairé et ses amis. Peu après, celui-ci et ses deux copains décident de se suicider. (Devi, 2002, p. 217–220). Par contre, le dernier chapitre est encore plus irréel. Le lecteur y découvre Royal Palm, un autre personnage du roman, en train d'exploiter une caverne située sur l'île. Le jeune homme descend toujours plus bas se dirigeant vers le noyau de la Terre et passant par différentes ères géologiques (Devi, 2002, p. 221–224).

Un grand froid arctique est décrit dans la partie finale des *Jours vivants*. Après la mort tragique de Cub, Mary reste enfermée quelques jours avec le cadavre du jeune homme, persuadée que ce dernier est toujours vivant. Ensuite, la femme se trouve au jardin londonien Hyde Park où le fantôme de l'adolescent, la retrouve : « Cub s'agenouille devant elle et pose la main sur ce corps de glace. Il n'a aucune substance, aucune matérialité » (Devi, 2013, p. 182).

Enfin, le dénouement de *Manger l'autre* paraît aussi invraisemblable. La protagoniste, à l'instar de l'ouroboros, se dévore en présence des milliers d'internautes qui suivent la transmission sur Internet.

Puisque j'ai passé ma vie à tout engloutir, ce que je vais faire, ce que j'ai décidé, c'est de me dévorer . . . Goût de moi en moi. Glissant, tiède, visqueux, odeur fade de gras. Au début, cette viande semble n'avoir aucune saveur. Mais aussitôt après se manifeste, juste derrière, quelque chose d'autre, un goût amer, riche, organique, comme infusé de tout ce qui me constitue, ma personnalité, mes pensées, ma conscience, ma haine, mon amour, ma peur, mon rire, ma honte, mon histoire — je suis tout entière contenue dans cette bouchée de ma viande, habillée de l'épice secrète qui m'est propre. (Devi, 2018, p. 213–214)

Bref, les dénouements de quelques textes deviens sont surprenants. Ils sont ouverts, en suspens et un peu oniriques. En brouillant les frontières entre le monde réel et fantastique et en présentant un mélange de réalité et de fantaisie, l'auteure heurte le lecteur.

## Conclusion

Pour conclure, Ananda Devi, dans ses œuvres, recourt très souvent au fantastique. Cette stratégie est employée par l'écrivaine dès son début littéraire jusqu'à ses derniers textes ; le fantastique apparaît dans neuf romans sur quatorze.

Le fantastique sert souvent à la romancière à souligner le sort particulier de ses personnages qui transgressent les règles établies ou rompent les tabous. Le fantastique met aussi en relief l'aliénation, la solitude et l'exclusion de ses héros. Mouna de *Moi, l'interdite*, Joséphin de *La Vie de Joséphin le Fou*, Mary Grimes des *Jours vivants*, Pagli du roman éponyme, la protagoniste de *Manger l'autre* sont des figures tragiques rejetées par la société, traitées en monstres, condamnées ou maudites. Mouna et Joséphin, enfants mal aimés, s'évadent dans le monde de leurs rêves. Mary Grimes, une vieille Anglaise, esseulée et totalement oubliée, vit grâce à son imagination, elle fait revivre son amant, Howard. Mouna et Joséphin commettent d'affreux crimes (infanticide, homicide, enlèvement et meurtre des mineures). En ayant une liaison amoureuse avec un adolescent Cub, Mary rompt un grand tabou social. L'obèse jeune femme de *Manger l'autre* se suicide après la publication de ses photos érotiques sur Internet.

Dans la prose devienne, ce qui intrigue et interpelle le lecteur ce sont le plus souvent un incipit surprenant ainsi qu'un dénouement mystérieux. Dans la partie finale de certains de ses textes, l'écrivaine présente des catastrophes naturelles ou elle évoque la régression de ses personnages vers les trois règnes.

Ses héros à l'instar de Mouna ou de Joséphin subissent les métamorphoses et les transformations en animaux. L'auteure décrit souvent le dédoublement ou

la folie de certains de ses personnages, c'est le cas de Mouna, d'Aeena et de l'héroïne principale de *Manger l'autre*.

Dans ses œuvres, il y a des éléments merveilleux comme l'histoire du prince Bahadour et la princesse Housna. En outre, la romancière met en scène les fantômes de la folle de Soupir, de Howard, du moine Satch-Ananda rencontré par Subhadra. Ses héros souffrent souvent des troubles psychiques, sont atteints de la folie. L'ambiance fantastique est signalée aussi par des rêves étranges de ses personnages.

Même si l'auteure est une cosmopolite par excellence, néanmoins, elle reste toujours très proche de l'Île Maurice. Elle est empreinte de sa culture multiethnique, de ses mythes et de ses croyances dont les origines sont africaines, asiatiques et hindoues. Par conséquent, les éléments fantastiques ont souvent leurs racines ou sont inspirés par la riche culture mauricienne.

Remarquons aussi que la réticence auctoriale affichée par l'écrivaine dans ses textes, n'aide pas le lecteur à résoudre le problème si un événement doit être perçu comme naturel ou surnaturel. Bref, les romans d'Ananda Devi invitent le lecteur à réfléchir et ouvrent la voie à plusieurs interprétations.

## Bibliographie

- Castex, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Corti.
- Corio, A. (2005). Entretien avec Ananda Devi. In M. Ch. Gnocchi & F. Torchi (Dir.), *Francofonìa. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese. La littérature mauricienne de langue française* (p. 145–167). Olschi Editore.
- Daschauthuri, M. (2020). L'exil et le fantastique dans l'œuvre de Ying Chen et d'Ananda Devi. *Synergies Inde*, 9, 103–120. <https://gerflint.fr/synergies-inde>
- Devi, A. (1997). *L'Arbre fouet*. L'Harmattan.
- Devi, A. (2000). *Moi, l'interdite*. Dapper.
- Devi, A. (2001). *Pagli*. Gallimard.
- Devi, A. (2002). *Soupir*. Gallimard.
- Devi, A. (2003). *La Vie de Joséphine le Fou*. Gallimard.
- Devi, A. (2007). *Indian tango*. Gallimard.
- Devi, A. (2011). *Les hommes qui me parlent*. Gallimard.
- Devi, A. (2013). *Les Jours vivants*. Gallimard.
- Devi, A. (2018). *Manger l'autre*. Gallimard.
- Devi, A. (2023). *Le Jour des caméléons*. Gallimard.
- Éditions Grasset. (2023, juillet 3). *La rentrée littéraire 2023 : Ananda Devi. Le Jour des caméléons* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Kx237zjOJHE>
- Jean, Th. (2023, août 16). «Le Jour des caméléons» d'Ananda Devi : Critique poétique d'un monde antipathique. *Marie Claire*. <https://www.marieclaire.fr/ananda-devi-le-jour-des-cameleons,1457642.asp>
- Meitinger, S. (2008). L'innocence meurtrière : humanité et animalité dans quelques récits d'Ananda Devi. *Francofonìa*, 17, 161–178.

- Mongo-Mboussa, B. (2001). *Contre le culte de la différence. Entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Ananda Devi*. In : « Africultures ». [www.africultures.com/php/?nav=article&no=1734](http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1734)
- Todorov, Tz. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.
- Tritter, V. (2001). *Le fantastique*. Ellipses.
- Vallée-Jest, C. (2016). *Poétique du roman féminin : Écrivaines mauriciennes francophones Nathacha Appanah, Ananda Devi, Shenaz Patel* [Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise]. Theses.fr.
- Vax, L. (1965). *La séduction de l'étrange*. Presses universitaires de France.

### Notice bio-bibliographique

**Anna Szkonter-Bochniak** — maîtresse de conférences à l'Université de Technologie de Gliwice (Politechnika Śląska) à la Chaire de Linguistique appliquée. Elle est l'auteure d'une monographie (*L'analyse de l'« effet-personnage » dans les romans d'Ananda Devi*, 2020) et de plusieurs articles sur la littérature mauricienne et francophone. Dans ses recherches, elle s'intéresse à la littérature francophone, à la culture et à la traduction notamment dans le domaine littéraire.





MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie à Katowice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-4777-4041>

## Langue, texte, corps. La représentation de l'exil dans *Comment peut-on être français ?* de Chahdortt Djavann

Language, Text, Body. The Representation of Exile in *Comment peut-on être français ?*  
by Chahdortt Djavann

### Abstract

Published in 2006, *Comment peut-on être français ?* by Chahdortt Djavann, a partly epistolary novel, evokes the figure of Montesquieu's Roxane. This article proposes an analysis of the representation of exile inscribed in three symbolic spaces: that of language, that of the female body and that of text. It is around these three concepts that this work is organized to study the alienation of the female subject in a Franco-Iranian intercultural position.

*Keywords:* exile, body, intertextuality, autobiography

À l'origine de l'écriture de Chahdortt Djavann, il y a la nécessité de raconter l'expérience exilique. La vocation littéraire de l'autrice est inséparable du désir de recommencer une nouvelle vie qu'elle a éprouvé au moment de quitter son pays d'origine en 1993. Djavann a choisi la France non seulement comme sa terre d'asile, mais surtout comme un territoire propice à sa reconstruction identitaire. Ainsi, créer veut dire dans son cas se recréer, le livre servant d'espace à une reconfiguration identitaire qui se réalise sur plusieurs plans : linguistique, interculturel, intertextuel et psychologique.

La lutte contre l'intégrisme est le thème central des romans de Djavann. Nous précisons encore que sa biographie est marquée par le refus de vivre sous la dictature politique et religieuse en Iran, l'admiration pour la culture et la littérature française envisagée comme source des valeurs civiques et démocratiques,

l'acquisition du français déjà dans le contexte immigré et finalement le choix de cette langue pour son expression littéraire.

Comme l'indique déjà le titre (qui renvoie à la fameuse interrogation « Comment peut-on être persan ? » de la lettre XXX des *Lettres persanes* (Montesquieu, 1721/1998, p. 73)), *Comment peut-on être français ?* repose sur l'intertextualité. Publié en 2006, ce roman en partie épistolaire, qui « ressuscite » la figure de Roxane de Montesquieu, raconte l'exil en l'inscrivant dans trois espaces symboliques : celui de la langue, celui du corps féminin et celui du texte. C'est autour de ces trois concepts que s'organise la présente étude.

Pour ce qui est du cadre méthodologique : du côté de l'intertextualité et des études sur l'autobiographie, nous nous appuyons sur les théories déjà classiques de Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) et de Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1975), ce qui est justifié par les choix formels de l'écrivaine qui opte pour l'expression bien ancrée dans la tradition littéraire française. Quant aux aspects interculturels, nous nous référons aux *Identités meurtrières* (1998) d'Amin Maalouf qui illustrent le mieux les conflictualités identitaires du personnage en question.

Chahdortt Djavann aborde la problématique de l'exil avec des moyens qu'offre le paradigme traditionnel du roman autobiographique, tel que l'a défini Lejeune (1975, p. 26–39). Rappelons que d'après ce théoricien, le roman autobiographique, qui maintient la différence entre le nom de l'auteur et le nom du personnage, se distingue de l'autobiographie par l'absence de l'identité des trois instances : l'aspect autobiographique y relève donc surtout de la catégorie de *ressemblance*. Djavann se sert d'ailleurs de ce paradigme dans la plupart de ses œuvres. C'est seulement en 2021 que la matière autobiographique apparaît sans masque dans le premier chapitre du roman *Et ces êtres sans pénis !* où l'autrice évoque ouvertement les épisodes les plus marquants de sa vie. Suite à cette prise de la parole « en direct », il se dévoile donc l'espace autobiographique (Lejeune, 1975) qui relie le texte explicitement référentiel de 2021 aux romans antérieurs. Précisons à ce propos qu'en se penchant sur la problématique de la vérité, contestée d'ailleurs dans l'autobiographie, Lejeune (1975) étudie la relation entre le roman et l'autobiographie (à l'exemple de l'œuvre d'André Gide) et définit l'espace autobiographique comme « l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est réductible à aucune des deux » (p. 42).

*Comment peut-on être français ?* constitue donc un important jalon autobiographique et identitaire dans la mesure où l'histoire de la protagoniste, Roxane, sera en partie reprise et complétée à travers les expériences de Donya, héroïne principale de *Je ne suis pas celle que je suis* (2011) et *La Dernière Séance* (2013). Les histoires de ces deux jeunes personnages tellement semblables s'inspirent de nombreux éléments de la biographie de l'écrivaine. Plusieurs analogies, confirmées d'ailleurs par l'autrice dans les paratextes audiovisuels (Radio-Canada

Info, 2022), sont présentes au niveau de l'histoire racontée : l'oppression et la violence subies en Iran (lors d'un séjour en prison), l'extrême détermination à fuir le régime de Khomeini, enfin — lors de « l'étape parisienne » — une tentative de suicide (racontée à travers l'histoire de Roxane) suivie d'une psychanalyse (narrée en tant qu'expérience de Donya qui a, elle aussi, derrière elle une tentative de suicide ratée).

De manière globale, dans presque tous ses romans, Chahdortt Djavann mène un jeu avec le lecteur, en oscillant entre l'aveu personnel et la discrétion. L'histoire repose sur l'ambiguïté, ce que l'écrivaine explique dans l'« Épilogue » de *Je ne suis pas celle que je suis* :

Je ne crois pas à l'autobiographie. Nul ne se voit comme il voit les autres et comme les autres le voient. Nul ne se décrit ni ne se juge comme les autres le décrivent et le jugent. En outre, la vérité de la fiction, n'est pas celle de la réalité. Flaubert n'était pas plus Madame Bovary que Tolstoï n'était Anne Karénine, mais la phrase de Flaubert « Madame Bovary, c'est moi » possède sa vérité, même irréaliste. (Djavann, 2011, p. 520)

Ainsi, l'identité entre l'autrice et la protagoniste ne sera jamais tout à fait confirmée, d'après la phrase de Djavann (2011) « Je suis mon personnage et je ne le suis pas » (p. 520) qui, par un jeu d'homonymie, peut prendre plusieurs sens différents. Jusqu'au bout, la romancière laisse le lecteur dans le doute sur le statut des événements racontés : « Je confesse cependant que certaines de ses expériences me sont familières, mais vous me reconnaîtrez le droit de ne pas dire lesquels » (Djavann, 2011, p. 520).

L'expérience exilique racontée par Djavann repose sur l'appropriation de la langue française, ce qui va de pair avec la redéfinition du rapport du sujet à son corps. La langue de l'Autre attire par la promesse de révéler à travers les mots cette Autre rêvée, « désaliénée », c'est-à-dire apte à être elle-même. Or, dans le roman en question, le rapport entre la langue et le corps est marquée par une forte conflictualité. Car l'histoire de Roxane qui se cherche, mais encore davantage qui se dissimule dans le personnage de Roxane de Montesquieu, c'est surtout l'histoire du corps féminin d'abord condamné à l'inexistence dans la sphère publique iranienne, humilié et meurtri, et qui retrouve ses contours en exil. Ce corps devient un territoire où se confrontent les aspirations contradictoires : se dire pour s'affirmer ou bien se taire pour s'annihiler ; rester invisible ou bien exposer ses cicatrices jusqu'alors soigneusement refoulées.

Ces tensions se canalisent dans la trame de la textualisation de l'héroïne : à savoir, Roxane cherche sa nouvelle identité à travers la lecture et la réécriture des *Lettres persanes*. Elle finit par s'identifier à la Roxane de Montesquieu et, en continuant à écrire la missive de celle-ci, s'imagine vivre à l'intérieur du roman :

Dans la dernière lettre de Roxane, celle par laquelle les *Lettres persanes* s'achevaient, dans cet esprit révolté dont la plume de Montesquieu avait doté le personnage de Roxane, dans cet esprit-là Roxane se reconnaissait, si bien qu'on aurait pu croire que les deux Roxane ne faisaient qu'une, mais vivant à trois siècles d'intervalle dans des conditions différentes. La première, dans la tête, sous la plume de Montesquieu en 1720, la Roxane imaginaire, et la deuxième en 2000, la Roxane réelle ». (Djavann, 2006, p. 130)

Réincarnée de la sorte, Roxane prend pour destinataire de sa correspondance, « son créateur », Montesquieu lui-même. Nous voyons donc que ce procédé de réécriture s'inscrit en même temps dans la logique de la métalepse définie par Genette (1972) comme « le passage d'un niveau narratif à l'autre » (p. 244) et permet à Djavann d'entamer le dialogue avec Montesquieu. Dans l'hypertexte (Genette, 1982, p. 16)<sup>1</sup> des *Lettres persanes*, l'écrivaine actualise plusieurs réflexions sociologiques, politiques, interculturelles proposées par le philosophe des Lumières. À l'instar de Rica et d'Usbek, Roxane djavannienne, femme orientale qui a débarqué presque par miracle à Paris en fuyant le despotisme, porte un regard nouveau, à la fois émerveillé et déçu, sur l'Occident dont elle avait tant rêvé. Devenue cette « Roxane rebelle, indépendante, empoisonnée en 1720, ressuscitée en 2000, à Paris » (Djavann, 2006, p. 130), l'héroïne analyse et compare les deux réalités pour clamer sa colère contre le régime iranien et dénoncer la violation des droits des femmes. Ce qui est aussi intéressant, c'est un jeu de correspondances entre les parcours des deux Roxane : le motif de la révolte et le thème du suicide, étant deux piliers diégétiques sur lesquels se greffe l'hypertexte de Djavann.

Sans nous attarder au contenu sociopolitique du discours de Roxane, déjà suffisamment commenté (Álvares, 2006, 2007 ; Moreels, 2014), si nous mettons en relief le motif de la transformation de la femme en un « être de papier », ramenée aux dimensions « intellectuelle », « livresque » ou si l'on veut « littérale » (au sens de « construite » à partir des lettres), c'est parce qu'il constitue un jalon important dans le parcours identitaire et existentiel du sujet djavannien. Nombreuses sont en effet les raisons pour lesquelles l'héroïne abandonne la réalité pour se réfugier au milieu des mots.

D'abord, c'est par la langue française que la protagoniste espère se donner une nouvelle vie : « Roxane voulait devenir une autre en français » (Djavann, 2006, p. 108). Quand elle avoue à son destinataire « j'apprends votre langue en vous écrivant » (Djavann, 2006, p. 152), cela signifie qu'elle cherche à retrouver dans le français, qui se refuse obstinément à elle, sa nouvelle terre : « L'étrangeté d'une langue étrangère qui se refusait à elle lui firent sentir ce qu'était l'exil, ce que c'était d'être exilée. L'exil, c'était la langue. . . . Puisque la langue est un exil, elle sera un jour ma patrie » (Djavann, 2006, p. 64). L'exil n'est donc

<sup>1</sup> L'hypertexte : « tout texte dérivé d'un antérieur » (Genette, 1982, p. 16).

aucunement associé au mal du pays, à la nostalgie pour le pays d'origine, c'est plutôt un dépaysement qui vient de l'incapacité de « s'installer » dans la langue, en l'occurrence le français.

Or, cette idée de s'enraciner dans la langue par le biais du roman de Montesquieu résulte également de la nécessité de trouver une appartenance afin de remédier à « cette affreuse solitude que les gens contractent en Occident » (Djavann, 2006, p. 280). C'est une réaction désespérée et fantaisiste de cette exilée timide, complexée et solitaire qui n'en peut plus de son invisibilité, son « inexistence sociale », qui ne supporte plus sa claustration dans une chambre de bonne avec quelques livres, manuels et dictionnaires pour compagnons.

En même temps, si Roxane décide d'endosser le costume de la Persane de Montesquieu, c'est parce que le rôle de l'Autre, de l'Étrangère lui est attribué par la société française : « elle allait le devenir, cette Iranienne. Alors qu'elle voulait faire peau neuve » (Djavann, 2006, p. 65). Djavann s'arrête sur cette problématique largement étudiée par Amin Maalouf (1998) qui dénonce « la conception qui réduit l'identité à une seule appartenance, installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire » (p. 39). Comme Maalouf, Djavann montre comment la société d'accueil piège l'exilé dans une identité stéréotypée. Elle prône, par contre, à travers ses personnages la conception dynamique de l'identité conforme à l'idée de Maalouf (1998) : « L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence » (p. 31). Roxane, ayant d'abord fui l'insupportable identité de femme iranienne, continue de souffrir à Paris de « l'identité meurtrière » qui la condamne à l'altérité, l'étrangeté, la différence et finalement à l'exclusion sociale. D'une part, être persane, c'est donc, pour Roxane, endosser ce costume trop étroit et inconfortable, que lui a choisi la société d'accueil. Mais, d'autre part, être persane, la rebelle, l'insoumise, c'est aussi, par la prise de la parole, devenir elle-même, montrer la complexité de sa réflexion et de son identité, en dépit des étiquettes stéréotypées.

Par-delà ces motivations « socioculturelles », la fuite de Roxane dans le livre s'origine aussi dans son enfance et reste liée à une trame qui parcourt tous les romans de Djavann et occupe une place considérable dans *Comment peut-on être français ?* : celui de la relation de la protagoniste à son père. Figure d'absence, ce père inaccessible, taciturne et irritable qui n'arrive même pas à retenir en mémoire les prénoms de sa vaste progéniture, ne remarque sa fille qu'accessoirement et toujours de manière distraite, lorsqu'elle se distingue de la foule de ses sœurs et frères par ses qualités intellectuelles. Ce qui explique pourquoi Roxane trouve dans le philosophe des Lumières un père adoptif, c'est la formule d'appel de la première missive : « À mon cher géniteur, Monsieur de Montesquieu » (Djavann, 2006, p. 133). Idéal et attentionné (« Je suis heureuse d'imaginer que vous pensez à moi » (Djavann, 2006, p. 215)), ce père de substitution n'existe pour elle que sur le plan purement livresque et intellectuel.

La question de la paternité symbolique de Montesquieu apparaît d'ailleurs explicitement dans une intéressante conversation de l'héroïne avec elle-même, qui constitue une sorte d'introduction à la partie épistolaire du roman :

Comment commencer ? C'était si difficile de s'adresser à quelqu'un qui vous avait imaginée bien des siècles avant votre venue au monde, comme s'il vous avait faite. Vous étiez en quelque sorte sa création ; le fruit de son imagination. Vous étiez en quelque sorte sa progéniture. Sa progéniture, oui, c'est ça, sa progéniture. (Djavann, 2006, p. 132)

Comment nous le voyons, la textualisation de Roxane est un carrefour où convergent plusieurs idées de Djavann et qui dévoile les dimensions intertextuelle, interculturelle, politique et autobiographique de sa prose. Ce que nous tenons pourtant à mettre en relief au terme de notre analyse, c'est la portée psychologique et intimiste de cette trame, qui constitue sans doute une dominante compositionnelle de l'écriture djavanienne et qui reste indissociable des problématiques déjà mentionnées. Il faut insister sur le fait que si Roxane trouve le refuge dans le roman de 1721, c'est certes pour fuir la langue persane associée à la souffrance : « trop de souvenirs douloureux étaient intimement liés au persan » (Djavann, 2006, p. 101). Ce qui plus est, par cette plongée dans la littérature, elle cherche à se libérer de son propre corps chargé d'un lourd fardeau du passé. Il en résulte que la négation de la corporalité est un thème récurrent et d'extrême importance dans l'histoire de Roxane, souligné par le narrateur (« Elle se sentait partout l'intruse, l'étrangère, même dans sa propre peau, surtout dans sa propre peau » (Djavann, 2006, p. 64)) et verbalisé par l'héroïne (« Je me suis toujours sentie plus à l'aise dans la peau des personnages de romans que dans la mienne » (Djavann, 2006, p. 209)).

Or, c'est seulement au terme de l'histoire racontée que le lecteur découvre la cause, « amorcée » d'ailleurs plusieurs fois (au sens du terme proposé par Genette<sup>2</sup>), de ce refus omniprésent du corps ; il s'agit du viol que Roxane avait subi dans une prison d'Ispahan, événement traumatisant qu'elle avait longtemps cherché à refouler :

Dans la cellule, elle était restée absente d'elle-même. Son corps, lui, avait subi un traumatisme et la conséquence était là : la grossesse. Roxane n'était pas présente à son corps ; son corps l'avait subi sans qu'elle le vécût. Et c'était cette absence qui lui donnait la force de continuer. . . . C'était ce refus qui lui donnait la rage de vivre. (Djavann, 2006, p. 272)

---

<sup>2</sup> Pour Genette (1972), les amorces narratives sont, à côté des annonces, des prolepses répétitives et fonctionnent comme de « simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la "préparation" » (p. 112).

Dédoulement de la personnalité, réduction de son moi à la sphère mentale, déni du passé, refus du persan, ces stratégies marquées par une forte négativité, pour sortir du traumatisme, s'avèrent pourtant inefficaces et conduisent jusqu'à l'échec final du parcours de l'héroïne. Celle-ci reste désespérément étrangère aussi bien au monde du passé qu'au monde qui l'encoure, aux autres et à elle-même :

J'ai atteint ma limite. Je n'ai plus de force, plus de vie. Cette terre m'est étrangère, je suis étrangère aux autres et à moi-même, à vous aussi sans doute. Je ne vois qu'un champ de désespoir. (Djavann, 2006, p. 283)

Sur le plan existentiel, son état rappelle l'aliénation du sujet décrite par Kristeva (1988) : « Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas "moi" — "moi" est ailleurs, "moi" n'appartient à personne, "moi" n'appartient pas à "moi", . . . "moi" existe-t-il ? » (p. 19). Sur le plan intertextuel, l'histoire qui s'achève sur la tentative de suicide de Roxane, fait converger sa destinée à l'histoire de la Persane de Montesquieu, dont la fin se résume dans la fameuse phrase « je me meurs » ouvrant et clôturant la lettre CLXI.

La Roxane de Djavann, tout comme celle de Montesquieu, est une femme éclairée, ambitieuse, forte, prête à tout pour être libre. Notre analyse ciblée sur la problématique du corps et de l'exil prouve que si son histoire aboutit à l'échec, c'est parce que l'héroïne n'a pas été capable de s'intégrer à son corps, tout comme il lui a été impossible de s'intégrer à la société française qui l'a rejetée à plusieurs reprises. Dans cette histoire, le refus est donc multiple : par-delà le refus social dont souffre Roxane, elle connaît une chute finale à cause de son désir d'annihiler le passé et d'oublier les affres de son corps. Pourtant, il ne faut pas oublier que la destinée de Roxane n'est qu'une étape dans le parcours identitaire de l'héroïne djavannienne. Dans *Je ne suis pas celle que je suis* et *La Dernière Séance*, à l'instar de l'écrivaine elle-même, Donya (qui est une Roxane plus mûre et plus forte), suivra une longue psychothérapie et, pour reconstruire sa personnalité éclatée, se confrontera de manière plus consciente mais non moins douloureuse, aux traumatismes de son histoire iranienne.

## Bibliographie

- Álvares, Cr. (2006). *Comment peut-on être français ?* Les nouvelles *Lettres persanes* de Chahdortt Djavann. *Mondes Francophones*. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/12171/1/djavann.pdf>
- Álvares, Cr. (2007). La réécriture des *Lettres persanes* de Montesquieu par Chahdortt Djavann et l'émergence d'un nouveau discours féministe. *Mondes Francophones*. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/12136/1/djavann3%5B1%5D.pdf>

- Djavann, Ch. (2006). *Comment peut-on être français ?* Flammarion.
- Djavann, Ch. (2011). *Je ne suis pas celle que je suis*. Flammarion.
- Djavann, Ch. (2013). *La Dernière Séance*. Fayard.
- Djavann, Ch. (2021). *Et ces êtres sans pénis !* Grasset.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Grasset & Fasquelle.
- Moreels, I. (2014). «Comment peut-on être français?». Le rôle de l'ironie dans la mise en scène de l'étranger chez C. de Montesquieu, P. Daninos et C. Djavann. *Carnets*, 2(1). <https://journals.openedition.org/carnets/1166>
- Montesquieu, Ch. (de). (1998). *Lettres persanes*. Pocket. (Texte original publié 1721)
- Radio-Canada Info. (2022, novembre 29). *Entrevue avec l'auteure iranienne Chahdortt Djavann* [Vidéo]. YouTube. <https://youtu.be/uaA5r9PfTOU>

### Notice bio-bibliographique

**Magdalena Zdrada-Cok**, docteure habilitée à diriger les recherches, professeure de l'Université de Silésie mène ses recherches à l'Institut d'Études littéraires et enseigne dans le Département de Philologie romane à l'Université de Silésie à Katowice. Elle est spécialiste de littérature post-coloniale francophone et s'intéresse particulièrement aux littératures actuelles du Maghreb, du Machrek et de l'Afrique subsaharienne d'expression française. Autrice de deux monographies : *Les Figures de (Anti-)Narcisse dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Katowice, 2006) et *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000* (Katowice, 2015), ainsi que de nombreux articles et chapitres d'ouvrage sur, entre autres, Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi, Abdelkébir Khatibi, Assia Djebar, Leïla Sebbar, Kamel Daoud, Rafik Ben Salah, Mohamed Kacimi, Ahmed Sefroui, Boualem Sansal, Atiq Rahimi, Fouad Laroui, Ahmed Kalouaz, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Georges Perec, Jean-Marie Gustave Le Clézio.

[magdalena.zdrada-cok@us.edu.pl](mailto:magdalena.zdrada-cok@us.edu.pl)



JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ

Université de Silésie à Katowice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0001-8195-0099>

## Entre le banal et le singulier, entre le local et l'universel. Les enjeux traductologiques à l'exemple de *La nuit des morts-vivants* de François Blais

Between Banal and Singular, Between Local and Universal. Translation Issues on the Example of *La nuit des morts-vivants* by François Blais

### Abstract

François Blais, one of the most interesting writers of the new generation in Quebec, most often places the action of his novels in Mauricie where he was born. What is more, his texts are rich in cultural elements, especially intertextual, that are the part of the author's game with a reader. All in all, Blais is interested in the banality, the everyday life, often illustrated with the adventures of universal and banal characters, who could come from anywhere. The reader is therefore dealing on the one hand with the novel deeply inscribed in contemporary Quebec culture, on the other hand, the daily life of Blais's characters seems to be common for all people. The paper focuses on the possibilities of translating François Blais's novels, in particular on a possible transfer of the specificity of the literature that plays with the universal and the local.

*Keywords:* literary translation, François Blais, everyday, banal

François Blais (1973–2022), un des écrivains les plus intéressants de la génération post-Révolution tranquille au Québec, se caractérisait ainsi : « J'ai peu vécu, peu voyagé. Je vis entre Québec, où je réside, et Grand-Mère, en Mauricie, où j'ai mes racines. Je fais de la traduction alimentaire » (cité dans Duchatel, 2008, p. 7). À son compte, il a une dizaine de romans, très bien accueillis par le public, quelques-uns d'entre eux étant finalistes des prix littéraires (notamment du Prix des libraires du Québec). Selon Bujnowska (2014), « les critiques

soulignent surtout la qualité de la langue de François Blais, son ironie et son humour» (p. 60). Pourtant, l'auteur lui-même prétend que cette étiquette d'un écrivain comique entraîne le manque de considération pour son œuvre : « Quand j'essaie d'être profond, je deviens insignifiant. Mais ça doit être pour ça que je ne gagne jamais de prix, on ne me prend pas au sérieux. Je veux gagner le prix Ringuet » (Lapointe, 2013, Des histoires de non-rencontre, paragr. 2). Ce qui l'intéresse particulièrement, c'est le banal, « le quotidien d'individus déterminés à ne rien faire de leur vie » (Berek, 2018, p. 92).

Le cinquième roman de François Blais, intitulé *La nuit des morts-vivants* (2011), s'inscrit dans cette veine même si, aux dires de l'écrivain, « le quotidien est une matière assez ingrate à travailler » (Blais, cité dans Arsenault, 2010, p. 32). L'action du roman se passe à Grand-Mère, mais — comme le fait remarquer Greif (2011) — il faudrait mettre le mot « l'action » entre guillemets, puisqu'il ne se passe rien, et pourtant, on n'est pas capable de fermer le livre (p. 9). Les deux narrateurs racontent, respectivement sous le pseudonyme de Pavel et Molie, leur quotidien banal et morne. Pavel nettoie les planchers de grands magasins chez Maintenance des Chutes, et quant à Molie, en tant que cliniquement associable, elle est « une assistée sociale pas trop brillante et légèrement dépressive » (Blais, 2011, p. 107). Ils passent leurs journées à dormir, à lire, à jouer aux jeux vidéo, à regarder des films (d'où le titre du roman témoignant de leur engouement pour les films d'horreur) et à ne rien faire. La nuit, Pavel travaille, et pendant les weekends, il rencontre ses amis, Anna et Henrik. Molie, pour sa part, préfère sortir à la nuit tombée et déambuler dans les rues désertes. Ces deux personnages noctambules se donnent pour tâche de décrire leur vie sur commande d'une personne non pas spécifiée. Tardif (2012) résume le roman ainsi :

Que se sera-t-il produit entre le début et la fin de *La nuit des morts-vivants*, cinquième roman de François Blais ? Pas grand-chose. On sera passé à travers Noël — ce qui n'est jamais joué d'avance —, on aura éclusé nombre de bières, on aura visionné plusieurs films d'horreur débiles, on sera tombé amoureux (en se gardant bien de l'avouer à la personne concernée). La minceur et l'épaisseur du quotidien quoi, rendues avec le moins d'apprêt possible. . . . Ils vivent, c'est tout. C'est déjà beaucoup. (paragr. 1)

Or, malgré leur existence apparemment insignifiante, les deux personnages donnent preuve d'un esprit vif et d'une sensibilité hors pair. Qui plus est, Pavel et Molie s'avèrent bien instruits (dont témoignent les allusions à Nietzsche, à Schopenhauer, à Brecht, à George Eliot et à beaucoup d'autres) et doués dans l'art d'écrire. Pourtant, même s'ils semblent être faits l'un pour l'autre, ils ne se croiseront jamais. Ainsi,

entre les jeux de rôle électroniques (Phantasy Star II, Fire Emblem IV), les bijoux du club vidéo local (Toxic Avenger, Torso, La montagne du dieu cannibale) et les lectures (Schopenhauer, George Eliot), les personnages de François Blais évoluent dans un univers parallèle, dans lequel les codes de la vie quotidienne sont évacués au profit de nouvelles règles. S'ils ne sont pas morts au sens médical du terme, Molie et Pavel naviguent dans les eaux troubles de la non-existence ; sans amour, sans avenir ou sans histoire, peut-on réellement prétendre être ? (*L'instant même*, 2011, paragr. 2)

## Entre le banal et le singulier

Le roman de François Blais est l'éloge de la banalité même. Selon les dires de Laurin (2011), « il ne se passe à peu près rien, il n'y a pas vraiment d'histoire, dans *La nuit des morts-vivants*. Justement. C'est le propos du roman : à quoi se résume la vie quand il ne se produit rien d'extraordinaire, quand on erre sans but ? » (paragr. 1). Par ailleurs, les personnages principaux en sont parfaitement conscients. Pavel avoue :

Rien ne ressemble davantage à une de mes journées qu'une autre de mes journées, et il est indubitable que je n'ai jamais eu une pensée en propre depuis ma naissance, événement remontant tout de même à près de douze mille jours. Vous me rétorquerez qu'on peut en dire autant de quatre-vingt-dix-neuf pour cent de mes semblables, soit, mais pourquoi ne pas avoir pigé dans le un pour cent qui reste ? (Blais, 2011, p. 6)

Et pourtant, le lecteur lit fasciné les propos des deux narrateurs, composés d'histoires sans importance, de souvenirs mêlés aux anecdotes et aux allusions littéraires, et de descriptions fascinantes des heures passées à regarder des vieux films de peur et à jouer aux jeux vidéos. Au fur et à mesure, les propos des deux personnages se chevauchent en ce sens qu'ils se réfèrent à des événements concrets (quoiqu'assez banals) de la vie quotidienne de Grand-Mère et qu'ils lisent les mêmes ouvrages littéraires, comme *Middlemarch* de George Eliot qui, à son tour, traite du quotidien des habitants d'une petite ville de l'Angleterre victorienne.

## Entre le soutenu et le populaire

Il va sans dire que ce qui rend le banal à la Blais tellement attirant, c'est le style. En effet, le roman se compose de chapitres successivement rédigés soit par Pavel — en troisième personne, dans un style étonnamment soutenu vu la thématique qu'il touche —, soit par Molie qui rédige ses observations en imitant son personnage éponyme, Molly Bloom d'*Ulysse*, donc en « escamot[ant] les virgules et . . . fuir la ponctuation » (Laurin, 2011). Pavel inaugure son récit avec la phrase la plus célèbre de la littérature française qui contraste avec la thématique des plus triviales :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Mais ce n'est plus possible depuis que je travaille de nuit pour Maintenance des Chutes à titre d'employé d'entretien (classe 2). Il y a quelques jours, les hautes instances du magasin à grande surface où j'œuvre décrétèrent que dorénavant les planchers devaient être cirés quotidiennement, même dans les endroits où les clients ne vont point, là où cela ne changerait rien, au fond, que les planchers fussent cirés ou pas. (Blais, 2011, p. 5)

Quant à Molie, elle se hasarde tout d'abord à imiter la technique du monologue intérieur :

j'ai également demandé si je pouvais écrire sans ponctuation comme l'autre Molly avec ses deux l et son y de toute façon je ne sais jamais où mettre les virgules je les sème au petit bonheur j'admets que ça n'est pas l'idéal question lisibilité mais l'avantage c'est que si ce machin est destiné à la publication il se trouvera deux ou trois ploucs pour estimer que ça fait artistique. (Blais, 2011, p. 13)

pour diversifier par la suite le ton, en changeant aisément des styles :

Encore une fois aucun événement digne de mention n'est survenu dans mon existence ces derniers jours et ça me va très bien comme ça c'est juste pour vous que ça me chagrine des fois j'ai presque envie de me mettre à faire de quoi de ma vie juste pour ne pas que vous périissiez d'ennui presque étant le mot-clé dans cette phrase je me contenterai comme d'habitude de relater les événements indignes de mention. (Blais, 2011, p. 85)

C'est là que réside donc l'originalité et la virtuoserie de *La nuit des morts-vivants* : à travers des styles différents l'auteur dépeint la banalité et la misère de l'existence, et ceci avec de l'humour et un clin d'œil aux lecteurs. Comme le fait remarquer Bergeron (2011), « les romanciers pouvant passer du subjonctif imparfait au joul ou citer Schopenhauer et Hanna Montana dans la même

page sont des oiseaux rares. François Blais est de ceux-là. Il pratique ce qu'il appelle le "métissage de tons", et il le fait avec intelligence et brio» (p. 19). À en croire Greif (2012),

avec *La nuit des morts-vivants*, nous sommes devant une écriture parfaitement maîtrisée, en pleine maturité : les scènes drôles, présentées avec une aisance qui fait oublier le travail de l'écrivain, tant celles de Molie que celles de Pavel, sont disséminées dans le texte avec une précision qui ferait l'envie de n'importe quel auteur accompli, alors que le message de tolérance et de respect, aux tonalités graves, devient un murmure continu, gravant tout doucement ses traces dans la mémoire du lecteur sans que celui-ci s'en aperçoive. (p. 179–180)

Dans une traduction éventuelle, il faudrait avant tout redoubler ses efforts pour rendre le concept de Blais consistant à dépeindre le quotidien et le banal à travers des styles différents, ce qui est tout à fait réalisable mais exige du traducteur de la sensibilité, voire de la créativité. Dans le fragment cité ci-dessus, étant un exemple du style particulier de Molie, nous trouvons la banalité du quotidien confrontée à un mélange de styles : au niveau lexical l'auteur utilise des expressions plus soutenues, comme : « aucun événement digne de mention n'est survenu dans mon existence », « événements indignes de mention ». Il utilise aussi des québécoïsmes, par exemple « faire de quoi » qui est une « expression prisée au Québec pour montrer que l'on a été atteint par quelque chose, sans avoir recours à de grandes formules » (L'oreille tendue, s. d.). De plus, il abaisse le registre en ayant recours à des expressions du type : « ça me va très bien comme ça », ce que l'on pourrait rendre facilement en polonais à travers des choix lexicaux appropriés.

À propos du français québécois déjà évoqué, il est présent surtout dans les dialogues. Et, comme le fait remarquer Greif (2011), « ce sont justement les monologues, les dialogues, la langue minutieusement reproduite des personnages qui les rendent plus vrais que les modèles que l'on peut supposer » (p. 9). Étudions le fragment suivant :

On avait marché sur des œufs durant le reste du quart. Quand Sébas est de mauvais poil, la foudre peut tomber n'importe où, il l'admet lui-même avec une franchise qui lui fait honneur : « *J'ai la mèche longue, mais quand ça pète, ça pète !* ». Et quand ça pète, pour reprendre son image, il profite de l'occasion pour vider toutes les vieilles querelles, sortir au grand jour les griefs accumulés, remettre sur le nez de chacun les moindres vétilles, la fois où un tel avait omis de verrouiller le locker, la fois où un autre avait négligé de traiter les serpillières à l'Aero-Kill avant de partir, etc. Heureusement, le magasin à grande surface où Pavel travaille dispose réellement d'une grande surface, et il lui est possible, avec un peu d'ingéniosité, d'accomplir ses tâches sans croiser le chef d'équipe. (Blais, 2011, p. 17) (c'est nous qui soulignons)

Le narrateur continue dans un style qui lui est propre, c'est-à-dire en général neutre, mais en même temps très soigné, ce avec quoi contraste la phrase émise par le personnage : « J'ai la mèche longue, mais quand ça pète, ça pète ! ». Il s'agit ici de l'antonyme de l'expression québécoise : « avoir la mèche courte » qui signifie « se mettre facilement en colère, perdre patience pour un rien » (Studio Quipo, s. d.). « Ça pète », qui suit, est une expression familière française. Le mélange des registres enrichi d'un contraste entre la langue du narrateur, très soigné, et la phrase du personnage formulée non seulement en langage populaire mais également imprégnée du québécois, donne un effet comique d'une part, mais, d'autre part, s'inscrit fortement dans la culture locale.

La tâche du traducteur se compliquera davantage si l'on ajoute à cette virtuoserie des styles dépeignant des activités banales tout un éventail de références et allusions culturelles dont abonde le roman de Blais. Selon les dires de Jarosz (2018), « s'il fallait un exemple de roman postmoderne qui renvoie tant aux produits artistiques et culturels de haute que de basse culture, le livre de François Blais bat tous les records » (p. 364). Laurin (2011) caractérise les personnages principaux, Pavel et Molie, d'une manière suivante :

Ils partagent une passion pour les jeux vidéo et les films d'horreur. Ils pourraient facilement passer pour deux ados attardés. Mais attention, ils lisent, ils ont des lettres. Schopenhauer, mais aussi Proust, Joyce, Ducharme, Nietzsche, Cioran. . . . On ne compte plus le nombre de références, directes ou indirectes, qu'ils font à leurs écrivains préférés dans leurs chroniques de vie respectives. (Le hérisson, paragr. 3)

Sur chaque page, le lecteur trouvera donc plusieurs noms à partir de ceux mondialement connus jusqu'aux personnes liées strictement au Québec, comme dans la citation qui suit :

on ne peut pas dire que les hydrolats lacrymaux de monsieur *Rimbaud*, que le spleen de monsieur *Baudelaire* et que les jardins de givre de monsieur *Nelligan* m'amuse beaucoup plus. Et les sanglots longs des violons de l'automne peuvent bien, si ça leur chante, blesser le cœur de monsieur *Verlaine* d'une langueur monotone, peu me chaut. Cela dit, je ne suis pas entièrement réfractaire. Prenez *Molière* : je ne lirais que cela. Et *Racine*. Tenez, regardez : « Mais si de vos flatteurs vous suivez la maxime / Il vous faudra, Seigneur, courir de crime en crime / Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés / Et laver dans le sang vos bras ensanglantés. » C'est beau, hein ? Surtout, ça mène quelque part, ça raconte une histoire, ça ne fait pas juste des bruits avec sa bouche comme *Lucien Francœur* ou *Jean-Paul Daoust* (oui, je les mets tous dans le même panier). (Blais, 2011, p. 70–71) (c'est nous qui soulignons)

À côté de Rimbaud, Racine ou Molière, nous avons donc Émile Nelligan (1879–1941), poète très influencé par le mouvement symboliste, personnage phare de la poésie québécoise dont la légende est toujours vive au Québec ; puis Lucien Francœur (né en 1948), poète, chroniqueur à la radio et chanteur du groupe Aut'Chose, récompensé du Prix Émile-Nelligan, et finalement Jean-Paul Daoust (né en 1946), poète et essayiste québécois, chroniqueur de poésie pour Radio-Canada, lauréat du prix du Gouverneur général pour son recueil *Les Cendres bleues*.

À cela s'ajoutent des citations non marquées (Majkiewicz, 2008, p. 111), qui ne seront détectables qu'aux initiés. Bien sûr, la citation qui ouvre le roman (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure »)<sup>1</sup> est assez évidente. L'écrivain aide parfois le lecteur en soufflant le nom de l'auteur des paroles citées, comme dans le cas de la phrase de Nietzsche : « Rien n'est vrai, tout est permis » (Blais, 2011, p. 60). Or, le roman est imprégné aussi des citations à travers lesquelles l'auteur entretient le jeu avec le lecteur, comme la description de l'incendie par les deux narrateurs, dans deux styles complètement différents, ce qui fait penser à Raymond Queneau et à ses *Exercices de style*.

## Entre le local et l'universel

Nous avons beaucoup insisté sur la banalité de la vie, « la petite vie au quotidien dans une petite ville qui est mise de l'avant. Dans ce que cette vie a de plus anodin. De plus répétitif et vain » (Laurin, 2011, paragr. 4), qui constitue le noyau du roman. Or, suivant les propos d'Isabelle Daunais et Pierre Vadeboncoeur, Krzysztof Jarosz constate que le roman de Blais s'inscrit dans le courant de pensée identitaire québécoise résumée dans l'expression de « permanence tranquille » qui est, selon les propos de Livernois, l'« impression d'être un peuple de tout repos et de toute éternité, un peuple qui flotte sur l'Histoire et qui n'a pas besoin de se presser pour devenir ce qu'il est » (Livernois, 2014, p. 146). Dans la littérature, ce manque d'action se donne à voir, selon Isabelle Daunais, à travers la présence des héros qui surprennent par leur passivité. En tenant compte de ce qui précède, Jarosz (2018) constate :

---

<sup>1</sup> Comme le fait remarquer Jarosz (2018), la première phrase du roman, reprise fidèle de l'incipit du somme proustien, thématise d'emblée l'insignifiance des événements adroitement filés, tout en inaugurant un long chapelet de références intertextuelles dont le nombre et l'étendue contredit aisément la prétendue ingénuité des narrateurs qui se révèlent être, au cours de leurs récits successifs, de fins connaisseurs de la grande littérature mondiale (p. 364).

Cette réflexion vient à l'esprit du lecteur de *La nuit des morts-vivants* et à vrai dire de tous les romans de Blais chez qui les protagonistes évoluent toujours dans la sphère privée, sans jamais dépasser les limites de leur monde intime que branchés sur Internet, collés à leurs livres, films et jeux vidéo, qu'ils partagent avec leurs amis les plus proches, sans trop s'aventurer sur le terrain même des réseaux de socialisation, comme Facebook, bien qu'ils y soient présents. (p. 370–371)

Les personnages de Blais sont donc passifs et tapis dans leur monde intime. Or, ce monde s'avère être intrinsèquement et inséparablement québécois. Déjà le choix du pseudonyme par l'un des narrateurs va éveiller beaucoup de connotations chez le lecteur de *La nuit des morts-vivants*: «Tiens, Pavel Datsuyk a marqué trois buts hier soir contre les Flames. Va pour Pavel» (Blais, 2011, p. 6). L'usage du prénom d'un joueur de hockey dans le roman québécois n'est pas anodin, qui plus est, le choix d'un joueur concret d'une équipe concrète est doté des sens implicites propre à chaque supporteur du hockey.

De plus, le cadre géographique est bien établi. Ainsi, les personnages errent à Grand-Mère, une petite ville sans importance et consomment avidement la culture populaire, ce qui contribue par ailleurs à la mise en relief de la banalité de leur existence. Le roman abonde en références de différents types. Nous avons donc des toponymes locaux qui ne sont connus qu'aux habitants de Grand-Mère mais auront une sonorité tout à fait familière à un lecteur moyen québécois :

je me souviens qu'elle habitait au *lac Lafontaine* et qu'elle faisait rire d'elle à cause de ça c'est vrai que c'est nulle part le lac Lafontaine c'est une sorte de faubourg du *Lac-à-la-Tortue* et le *Lac-à-la-Tortue* n'est qu'une excroissance de *Saint Georges-de-Champlain* qui n'est elle-même qu'une banlieue de *Grand-Mère* qui est un furoncle sur la fesse de *Shawinigan* et *Shawinigan* n'est rien du tout juste un bunch de maisons laides bâties à la va-vite pour loger les travailleurs de la *Shawinigan Water and Power* et de la *Belgo* et aujourd'hui qu'il n'y a plus ni *Shawinigan Water and Power* ni *Belgo* c'est juste un bunch de maisons laides. (Blais, 2011, p. 169) (c'est nous qui soulignons)

La couleur locale incluse dans la géographie minutieusement énumérée s'accompagne aussi de la description d'un plat typique québécois, à savoir de la poutine :

Ils se vantent d'offrir cent variétés de poutines ce qui impressionne considérablement Jaja mais je lui dégonfle sa balloune en lui expliquant que ça n'a rien de sorcier il suffit de proposer le choix entre mettons deux coupes de patates trois sortes de sauces et une dizaine de garnitures et avec toutes les combinaisons on arrive facilement à cent par exemple ils comptent pour deux poutines distinctes une poutine sauce BBQ avec saucisses poivrons et bacon et une poutine sauce BBQ avec saucisses et poivrons mais pas de bacon alors que ça revient un peu au même. (Blais, 2011, p. 86)

Il en est de même avec des références à la culture populaire canadienne puisant en abondance au folklore :

— *Les loups-garous*, alors? On prend, mettons, *An American Werewolf in London*, *Wolfen* et *Silver Bullet*.

— C'est une idée. Ou encore un hommage au talent canadien : *Ghostkeeper*, *My Bloody Valentine* et *Terror Train*.

— *Ghostkeeper!* Je l'avais oublié, celui-là. Des motos neigistes s'abritent pour la nuit dans un vieil hôtel abandonné et se font attaquer par un monstre, c'est ça ?

— Pas n'importe quel monstre : *le Wendigo*. (Blais, 2011, p. 97) (c'est nous qui soulignons)

Quant aux loups-garous, ils ne sont pas caractéristiques uniquement du folklore canadien-français, mais ils peuplent les contes en Europe, mais aussi aux États-Unis : c'est par ailleurs dans ce contexte-là, qu'ils apparaissent dans le fragment cité ci-dessus. Toutefois, il est à noter que dans les contes populaires canadiens-français ou québécois le personnage de l'homme-loup apparaît souvent. Par contre, le Wendigo, une créature anthropophage, est issu de la mythologie des Amérindiens du Canada (des Algonquiens), et s'inscrit profondément dans l'imaginaire, aussi actuel, des Canadiens.

Le mélange constant des noms de personnes, de lieux, de jeux vidéo, des titres et autres, est censé accentuer la banalité de la vie et la banalité du récit rédigé par les deux narrateurs, comme dans l'exemple suivant :

Les deux amis passèrent au salon, descendirent quelques bières en déblatérant contre divers individus (leurs chefs d'équipe, *Jean Pagé*, le type dans les commerciaux d'*Ameublement Tanguay*, les amateurs de rassemblements médiévaux, André Perrault, etc.) et en jouant quelques parties (*NHL 2010*, *Need for Speed*). Ensuite, l'on se sustenta (une large all dressed et une moyenne poutine de chez *Stratos*) et l'on mit le cap sur le *Vidéotron*. (Blais, 2011, p. 51) (c'est nous qui soulignons)

Voici l'explication des éléments soulignés dans la citation :

Jean Pagé	Journaliste québécois
Ameublement Tanguay	Magasin de chaîne avec les produits pour la maison
André Perrault	Spécialiste de sons (série télévisée <i>The Vampires Diaries</i> )
Need for Speed	Série de jeux vidéo de courses de voitures
NHL 2010	Ligue nationale de Hockey
Stratos	Stratos Pizzeria : Le roi de la poutine
Vidéotron	Une des principales compagnies de télécommunications du Canada

Dans la traduction, quelle que soit la stratégie globale du traducteur envers le texte et les procédés de traduction qu'il choisira, les accents seront mis autrement : ainsi, c'est le local inconnu et étranger qui va dominer. Or, comme le montre la pratique traductionnelle de tous les jours, le transfert de ce type d'éléments n'est pas voué à l'échec.

### Au lieu d'une conclusion

Il semble que ce n'est pas tant la présence des noms propres ou des éléments culturels qui peut rendre la traduction difficile, voire impossible. Ce qui est plus problématique, c'est la spécificité de la société québécoise reflétée dans le roman de Blais, un vrai représentant de sa génération. Daunais (2015) prétend que :

si le roman québécois est sans valeur pour le grand contexte, s'il ne constitue un repère pour personne sauf ses lecteurs natifs, c'est parce que l'expérience du monde dont il rend compte est étrangère aux autres lecteurs, qu'elle ne correspond pour eux à rien de connu et, surtout, à rien de ce qui leur est possible ni même désirable de connaître. (p. 15)

Vu l'immersion du roman de Blais dans la culture source et le fait que, à en croire Berek (2014), « ses romans présentent une radiographie de la réalité du Québec actuel et nous transportent dans un monde imaginaire qui ressemble à l'univers quotidien des Québécois » (p. 77), une traduction éventuelle va être problématique plutôt en ce qui concerne le degré de compréhension des lecteurs de la culture cible. Or, tout concourt à espérer que même avec la perte de cette spécificité québécoise, de la québécoité et de la québécoitude du roman, *La nuit des morts-vivants* a toutes les chances de maintenir dans une traduction ce qui lui est propre, donc rester :

un livre où l'on rit (jaune), où l'on cache ses larmes, où l'on ne veut ni ne peut regarder l'avenir qui se dessine pour ces éternels adolescents, enfermés dans leur bulle respective. Impossible de ne pas s'arrêter pour réfléchir sur ces « presque riens » qui reflètent l'aveuglement de tout un pan de notre société. (Greif, 2011, p. 9)

Jarosz (2018), pour sa part, constate :

grâce à sa vision du monde sans aucune complaisance pour la sensiblerie, ce roman dépasse l'horizon d'une optique actuelle du monde, ou tout simplement

celle de la génération de monades connectées à un univers factice. L'avenir montrera si cette constatation restera valable au-delà de cette frontière générationnelle. (p. 371)

Toujours dans le contexte traductionnel, n'oublions pas que déjà la lecture de l'original peut s'effectuer à des niveaux différents. Il y en a ceux qui se limitent au côté moqueur et ironique, il y en a d'autres parmi les lecteurs qui vont savourer l'érudition de l'auteur. Il va sans dire que François Blais a un penchant pour les jeux de références qui pourtant risquent de devenir illisibles et indéchiffrables, aussi bien dans la culture source. Or, l'écrivain lui-même remarque comme suit :

Pour ce qui est des références à l'actualité ou à des souvenirs d'enfance communs à une toute petite tranche d'âge, je ne me pose jamais de questions, et je pense que ça tient au fait que la plupart des auteurs que j'ai lus et aimés n'écrivaient pas pour la postérité, avaient parfois même l'impression que ce qu'ils racontaient ne pouvait intéresser qu'une poignée de personnes (dont je ne faisais pas partie). (Blais, cité dans Arsenault, 2008, p. 30)

Il est à noter que l'œuvre de Blais en général, et *La nuit des morts-vivants* en particulier, a avant tout une portée universelle, car — comme le fait remarquer Mottet (2009) — l'écrivain invite son lecteur avec qui il partage les joies et les douleurs, à « communier dans et par la littérature » (p. 254). Pour que l'on puisse répondre à la question concernant un succès ou un échec éventuel de la traduction du roman de François Blais, il ne reste qu'une solution : la traduire !

## Bibliographie

- Arsenault, M. (2010). François Blais entre Dostoïevski et Phantasy II. *OVNI Magazine*, 4, 28–33.
- Berek, E. (2018). Les petits riens quotidiens ou l'univers de François Blais. *Romanica Silesiana*, 13(1), 91–100.
- Bergeron, P. (2011). François Blais. *La nuit des morts-vivants*. *Nuit blanche, le magazine du livre*, 124, 19.
- Blais, Fr. (2011). *La nuit des morts-vivants*. Instant même.
- Bujnowska, E. (2014). La radiographie de la société québécoise contemporaine : *losers*, BS et voyageurs *Google Maps*. *Document 1* de François Blais. In A. Czarnowus & J. Warmuzińska-Rogóż (Dir.), *Traverser les frontières. Mélanges offerts au Professeur Krzysztof Jarosz* (p. 59–79). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Daunais, I. (2015). *Le roman sans aventure*. Boréal.
- Duchatel, A. (2008). Génération bof, prise deux. *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, 4(4), 7.

- Gamache, R. (2011). Zombies modernes. *La nuit des morts-vivants* de François Blais. *Dans mon livre*. <http://dansmonlivre.bangbangblog.com/>
- Greif, H.-J. (2011). Compte rendu de *Nouveautés*. *Québec français*, 162, 4–15.
- Greif, H.-J. (2012). Les yeux fertiles : François Blais, *La nuit des morts-vivants*, roman. L'instant même, p. 172. *Mæbius : écritures / littérature*, 132, 173–180.
- Jarosz, K. (2018). Des monades fictiotropes. *La nuit des morts-vivants* de François Blais. *Kwartalnik Neofilologiczny*, 65(3), 363–371.
- Lapointe, J. (2013, février 10). François Blais : les petits riens. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201202/10/01-4494675-francois-blais-les-petits-riens.php>
- Laurin, D. (2011, avril 2). La vacuité comme mode de vie. *Le Devoir*. <http://www.ledevoir.com/culture/livres/320193/la-vacuite-comme-mode-de-vie/>
- L'instant même. (2011). *La nuit des morts-vivants*. <http://www.instantmeme.com/ebi-addins/im/ViewBooks.aspx?id=2791>
- Livernois, J. (2014). *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec*. Boréal.
- L'oreille tendue. (2017, mars 7). *Intégration linguistique*. <https://oreilletendue.com/2017/03/07/integration-linguistique/>
- Majkiewicz, A. (2008). *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. PWN.
- Mottet, Ph. (2009). Communion et communication dans Iphigénie en haute-ville. In K. Jarosz, Z. Szatanik & J. Warmuzińska-Rogóż (Dir.), *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608–2008) : Rétrospectives, parcours et défis* (p. 246–254). Agencja Artystyczna PARA.
- Studio Quipo. (s. d.). Avoir la mèche courte. In *FF. Traduction du français au français. Un guide linguistique franco-québécois*. Consulté le 15 octobre 2019 sur <https://www.dufraancaisaufrancais.com/avoir-la-meche-courte/>
- Tardif, D. (2012, mars 1). François Blais : les perdants magnifiques. *Voir Montréal*. <http://voir.ca/livres/2012/03/01/francois-blais-les-perdants-magnifiques/>

## Notice bio-bibliographique

**Joanna Warmuzińska-Rogóż** est docteure habilitée à diriger les recherches, professeure à l'Institut d'Études littéraires de l'Université de Silésie à Katowice. L'auteure de deux monographies (*De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono*, 2009 ; *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*, 2016 — Prix Pierre-Savard), co-rédactrice du 3<sup>e</sup> numéro de *TransCanadiana* (2010) et du 13<sup>e</sup> numéro de *Romanica Silesiana* (2018), co-auteure, avec Krzysztof Jarosz, de *Antologia współczesnej noweli quebeckiej* (2011) et auteure de nombreux articles sur la littérature québécoise et la traduction littéraire.

joanna.warmuzinska-rogoz@us.edu.pl



Redakcja i korekta  
PAWEŁ KAMIŃSKI

Projekt okładki i stron działowych  
PAULINA DUBIEL

Łamanie  
MAREK ZAGNIŃSKI

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

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0  
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



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

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

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

---

Ark. druk. 7,25. Ark. wyd. 8,5.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887



9 772353 988304

Więcej o książce

