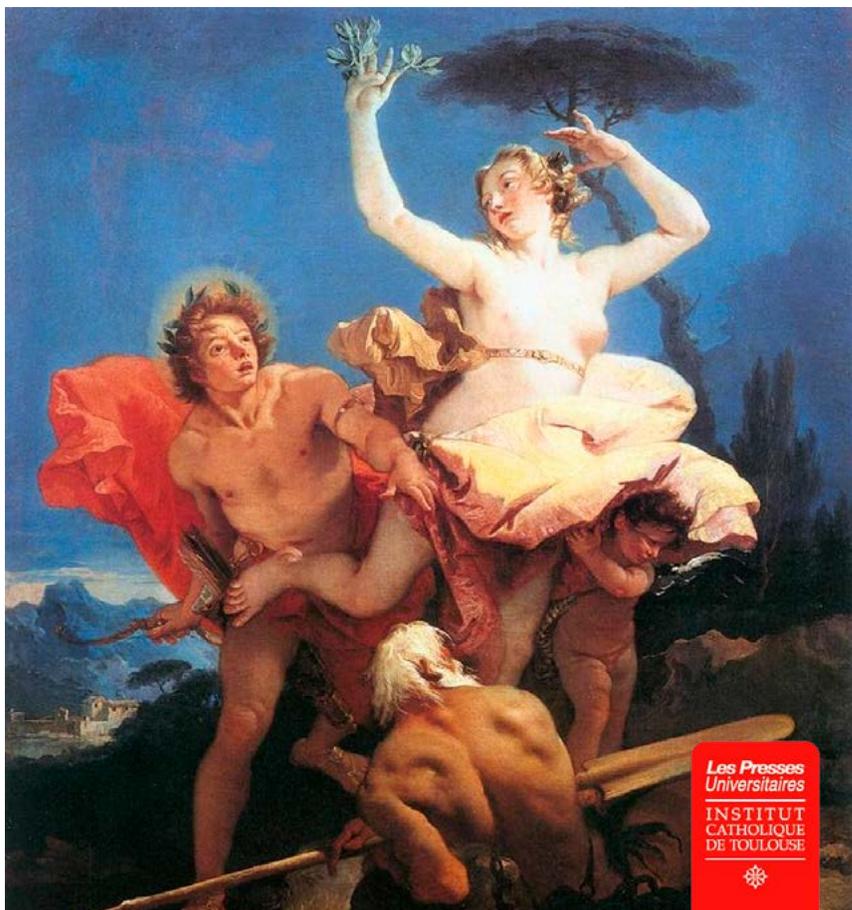


INTER LIGNES

PRINTEMPS 2020 #24

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Les métamorphoses culturelles



UR C.E.R.E.S. Culture, Éthique, Religion Et Société

Les Presses
Universitaires

INSTITUT
CATHOLIQUE
DE TOULOUSE



C.E.R.E.S
CULTURE ÉTHIQUE RELIGION ET SOCIÉTÉ

**Faculté des Lettres
et des Sciences humaines**

Institut Catholique de Toulouse

INTER-LIGNES

Directeur de la publication : Oliver Damourette
Directeur de la rédaction : Karine Wiltord

Printemps 2020

Numéro 24

Couverture

Photo de l'œuvre «Apollon et Daphné»,
peinte en 1744 par Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)

COMITÉ DE LECTURE

CHRISTOPHE BALAGNA, GÉRARD DASTUGUE, CHRISTELLE GUILLIN, ERIC HENDRYCKS,
BERNADETTE MIMOSO-RUIZ, MARIE-CHRISTINE SEGUIN.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

PIERRE BRUNEL (PARIS IV SORBONNE), CHRISTIAN DESPLAT (PAU, PAYS DE L'ADOUR),
ENCARNA MEDINA ARJONA (JAÉN, ESPAGNE) MOUNIR OUSSIKOUM (BENI MELLAL, MAROC)

**LES MÉTAMORPHOSES
CULTURELLES**

S O M M A I R E

LES MÉTAMORPHOSES CULTURELLES

INTRODUCTION 5

DOSSIER

La métamorphose comme outil transgressif et identitaire
dans *Mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart
et *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau 8

CLARISSA CHARLES-CHARLERY

Métamorphose culturelle et medias au service de l'Etat.
Construction et déconstruction des attitudes culturelles
guinéennes de 1958 à 2008 20

FODÉ BANGALY KEITA

La transformation comme moteur de la vitalité de l'identité culturelle :
penser l'identité africaine avec Fatou Diome 31

ROLPH RODERICK KOUMBA

De l'histoire à la fiction. Du maintenant, de l'autrefois et de la modernité
dans l'art contemporain 45

ALEXANDRE MELAY

ÉTUDES

Quand la critique se doit d'épouser la posture de l'esthète. Le cas
de la critique de la littérature maghrébine de langue française 66

Wafa Bsaïs Ourari

La métamorphose dans la pensée d'Edgar Morin 83

CHRISTELLE GULLIN

LECTURES

LOUIS-PHILIPPE DALEMBERT

Mur Méditerranée 90

INTRODUCTION

**MARIE-CHRISTINE SEGUIN,
KARINE WILTORD,
OLIVIER DAMOURETTE**

« Changement de forme de nature ou de structure si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable »¹. Cette courte définition du dictionnaire le Robert suffit à cerner l'ampleur de la tâche pour qui souhaite s'engager dans l'étude des métamorphoses, à plus forte raison des métamorphose culturelles.

Omniprésentes dans de nombreuses formes artistiques (littérature, cinéma, peinture, sculpture, musique) les métamorphoses convoquent en effet les notions de mutation, voire d'hybridation. Il s'agit alors de donner à voir ou à entendre les transformations lentes ou fulgurantes de personnages, d'objets.

Les lieux, réels ou imaginés, plus ou moins transfigurés deviennent les épitomés de ces histoires singulières. Représentations des mutations du monde réel, les œuvres peuvent également évoluer, à travers les explorations formelles plébiscitées par l'écriture postmoderne notamment, vers des transfigurations novatrices, parfois anamorphosées, d'œuvres antérieures. En dehors de tout acte de représentation ou d'artéfact, les métamorphoses sont partout et intéressent de ce fait un large spectre de disciplines scientifiques. Les transformations de l'individu trouvent écho dans les mutations sociétales qui elles-mêmes s'inscrivent dans le cadre de transfigurations géographiques et environnementales.

1 Le petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, le Robert, 1992, p. 1190.

Depuis les Métamorphoses de la culture libérale. Ethique, médias, entreprise de Gilles Lipovetsky en 2002 et sous l'impulsion des productions sur la question de la diversité culturelle au Canada qui ont donné lieu en 2005 à la convention de l'Unesco pour la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, de plus en plus d'essais interrogent la question culturelle - la parole et l'expression d'une société - en termes de métamorphoses. Ainsi, en plus de Gilles Lipovetsky pourraient être mentionnés André Gorz¹⁰ ou Jean Beaudrillard qui envisagent les métamorphoses comme éléments essentiels à l'émergence du post-modernisme.

Nombreux autres auteurs discutent sur cette notion de métamorphose, laquelle se traduit dans des débats actuels, comme celui organisé par l'Observatoire des politiques culturelles, en 2014. Ainsi, Ulrich Beck et Anthony Giddens dans *Les Métamorphoses de la souveraineté*, 2006 proposent des analyses sociales : « L'Europe telle qu'elle est : un point de vue cosmopolitique » ainsi que Daniel Innerarity avec l'étude : « Gouverner une société complexe » ou encore Jean-Louis Cohen avec son analyse : « Transformations contemporaines de la souveraineté ». Nous observons que ces auteurs pensent la marche des nations de nos sociétés actuelles à la lumière des métamorphoses.

6 | Principe dynamique en perpétuel devenir, les métamorphoses sont donc une source d'invention et de création qui engageant une certaine vision ou disposition du monde. Elles convoquent par conséquent les notions de subjectivité et d'objectivité. Émerge alors la « partition » (Mallarmé) que réalise la métamorphose, qui, affranchie de la linéarité du langage, invite à modifier la dialectique en coopération. Par ailleurs, Giorgio Agamben rappelle que la transformation opérée par la métamorphose, permet plus d'échapper à l'état initial que d'atteindre l'état final. Cette nouvelle forme confine à l'insaisissable *Facticia* ou *Factum* (De Brosse) qui peut devenir cet objet fétiche dans nos sociétés contemporaines (Barthes).

Comme le révèle l'ambiguïté de toute métamorphose, l'état - ou la forme - de référence se trouve négativé en même temps qu'évoqué dans son substitut et le rapport plus ou moins substantiel des deux donne le potentiel, la grandeur ou beauté du résultat.

Étudier le concept de métamorphose, en analyser les ressorts et les conséquences participe finalement de la compréhension de la réalité sensible et intellectuelle du Monde.

DOSSIER

LA MÉTAMORPHOSE COMME OUTIL TRANSGRESSIF ET IDENTITAIRE DANS MULÂTRESSE SOLITUDE D'ANDRÉ SCHWARZ- BART ET L'ESCLAVE VIEIL HOMME ET LE MOLOSSE DE PATRICK CHAMOISEAU

CLARISSA CHARLES-CHARLERY

Docteure en Littérature générale et comparée

8

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'étudier les enjeux politiques, idéologiques, identitaires et littéraires de la métamorphose mise en œuvre dans *Mulâtresse Solitude* (1972) d'André Schwarz-Bart et *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) de Patrick Chamoiseau. Il s'agit d'une réflexion sur la question de la métamorphose comme moteur de la quête identitaire avant de l'étudier sous l'aspect générique (étude des genres littéraires) ; une réflexion ancrée dans la perspective de l'hybridité et de la transgression des frontières.

Mots clés : métamorphose, hybridité, identité, conte, transgression

Abstract : This article proposes to study the political, ideological, identity and literary stakes of the metamorphosis implemented in *Mulâtresse Solitude* (1972) by André Schwarz-Bart and *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) by Patrick Chamoiseau. It is a reflection on the question of metamorphosis as the driving force behind the quest for identity before studying it from a generic point of view (study literary genres) ; a reflection rooted in the perspective of hybridity and the transgression of frontiers.

Key words : metamorphosis, hybridity, identity, storytelling, transgression

RESUMEN

El presente artículo propone estudiar las apuestas políticas, ideológicas, identitarias y literarias de la metamorfosis puesta en marcha en *Mulâtresse Solitude* (1972) por André Schwarz-Bart y *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) por Patrick Chamoiseau. Se trata de una reflexión sobre la cuestión de la metamorfosis como motor de la búsqueda de la identidad antes de estudiarla desde un punto de vista genérico (estudios de género literario); una reflexión enraizada en la perspectiva de la hibridación y la transgresión de las fronteras.

Palabras clave : metamorfosis, hibridación, identidad, cuento, transgresión

Dans la littérature caribéenne francophone postcoloniale, la métamorphose se manifesterait comme une forme de transgression, la déconstruction des frontières, la traversée des barrières. Transformés en animal, en élément de la nature ou encore en êtres surnaturels, les personnages, qui représentent la communauté colonisée, entreprennent une difficile quête identitaire marquée par l'expérience du merveilleux. D'ailleurs, la littérature, est elle-même métamorphosée, passant d'une écriture normative coloniale à celle de la transgression, de l'éclatement. Dans ce cas, l'on pourrait observer la question de la métamorphose comme stratégie politique et littéraire où l'ambivalence des personnages serait une arme pour échapper au contrôle du dominant. Il s'agirait dans ce cas d'une transformation salutaire qui remet en cause le système binaire, socle de l'oppression. Les valeurs initiales sont renversées et de nouvelles conceptions sont mises en place. Ainsi, la métamorphose, mise en œuvre dans *Mulâtresse Solitude* (1972) d'André Schwarz-Bart et *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997) de Patrick Chamoiseau, serait-elle au service de l'hybridité ? Comment réactualiserait-elle l'esthétique de la transgression de la linéarité ? Le centre d'intérêt des deux œuvres soumises à cette étude est la transformation intérieure déclenchée par le voyage errant et par le rapport à l'altérité dans un cadre insulaire propice à l'évasion, au dépassement de soi. Cet article propose une réflexion sur la question de la métamorphose comme moteur de la quête identitaire avant de l'intégrer dans l'étude des genres ; une réflexion ancrée dans la perspective de l'hybridité.

LA QUÊTE IDENTITAIRE TRADUITE PAR L'EXPÉRIENCE DE LA MÉTAMORPHOSE

La littérature caribéenne francophone convoque la métamorphose dans une perspective de transcendance de la rationalité occidentale et de réhabilitation des manifestations culturelles créoles enracinées dans l'imaginaire collectif panaméricain. L'écrivain réinvestit l'esthétique des

réalismes merveilleux et magique dans la trame narrative des romans de l'espace Caraïbe et d'Amérique latine singulièrement, par l'intégration d'apparitions, de métamorphoses issues de leurs pratiques culturelles. Comprendons qu'il s'agit d'évoquer « la possibilité humaine de circuler librement entre les différents règnes de la nature témoignant d'une conception unitaire de la vie de l'univers, selon laquelle l'ensemble du réel constitue un corps homogène, dont les composantes participent du même principe vital »¹. La métamorphose, telle qu'elle sera considérée dans cette partie, désigne le passage, durable ou transitoire, d'une forme à une autre, d'un corps à un autre, soit qu'il représente un changement de l'apparence extérieure, soit qu'il rende visible les caractères de l'essence propre au corps. Le but étant donc de repenser l'existence de l'Homme dans son rapport avec le monde en tant qu'être multiple. Cette littérature rend compte en effet du brassage des identités entre la mémoire traumatique de l'esclavage et l'héritage de la culture française, autant de sources qui démultiplient les appartenances et déjouent la stricte dialectique entre dominants et dominés. L'écrivain et philosophe Edouard Glissant enrichit cette dynamique d'hybridité, nécessaire à la quête identitaire en pays dominé, par le concept du Tout-Monde qu'il définit comme un espace mouvant où les identités, les langues et les cultures se créolisent et disparaissent :

10

J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la «vision» que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité.²

Dans la vision postcoloniale de la Caraïbe francophone, le choc des rencontres est approché par un verbe et un imaginaire, ancrés dans le merveilleux et qui expriment la diversité culturelle. Cette complexité de la relation interne et externe, continentale et périphérique, a nourri une pensée de l'hybridation qui est définie en termes de mélange, croisement, couplage ou métissage. De cette complexité naissent l'expression et la formulation de l'imaginaire antillais dans un langage et dans une narrativité qui se soustraient à la domination du discours officiel et établi, et qui remettent en question l'universalité de l'imaginaire occidental. Cette résistance narrative emploie la tactique de l'hybridation parce qu'elle garde les concepts et les notions du discours établi tout en leur donnant d'autres significations. Dans

1 Cristina NOACCO, *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 11.

2 Edouard GLISSANT, *Traité du Tout-monde, Poétique IV*, Gallimard, 1997, p. 176.

ce cas, l'identité peut se définir à partir de l'hybride et de l'hétérogène afin de créer une relation entre les cultures et les sociétés. Et en ce sens, cela suppose chez les écrivains franco-caribéens, en quête de renouveau, de refondation, un processus de renouvellement par le biais de métamorphoses auxquelles ils soumettent leurs protagonistes.

Le héros de Patrick Chamoiseau, l'esclave vieil homme, et l'héroïne d'André Schwarz-Bart, la mulâtresse Solitude, font l'expérience de l'hybridation sur fond de métamorphoses transgressives car les deux personnages sont des esclaves qui fuient les conditions mortifères de l'habitation-plantation dans les Antilles françaises. Il s'agit de métamorphoses à la fois physiques et métaphysiques, conditions primordiales pour une véritable reconstruction identitaire. En effet, dans *L'esclave vieil homme et le molosse*, la mémoire ontologique du vieil homme est évacuée par la force du temps et des choses, par les ravages de la colonisation et du système esclavagiste. L'identité est alors évanouie et reste tout de même ancrée sous la forme de brides dans l'inconscience du personnage soumis à quelques images boueuses en arrière-fond de son esprit. Durant sa fuite, le vieil homme subit plusieurs transformations dans cette nature enchanteresse avec laquelle il entame sa quête identitaire libératrice. Au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans les bois, il devient un être nouveau qui co-naît à la nature : « Principe des os, minéral et vivant, opaque mais organisateur »³. Les grands-bois sont présentés tel le jardin d'Eden où l'homme attend sa promise pour donner naissance aux générations futures, à une nouvelle humanité. Le protagoniste fait corps avec les bois et expérimente une nouvelle vie, à la fois libre et régénératrice : « Reflets des os, seules images sans images des gestations et agonies »⁴. Le narrateur organise un microcosme englobant l'Homme, les choses et les plantes. Chaque arbre, chaque espèce a son rôle à jouer dans la progression de l'existence des individus. On assiste donc à un ancrage dans la forêt vierge à la périphérie du monde colonial de l'Habitation, lieu immunisé comme marquage entre le passé et le nouveau monde : « j'écarquillai les yeux pour mieux voir, et le monde naquit sans un voile de pudeur. Un total végétal d'un serein impérieux. Je. »⁵. Enfin le dernier chapitre est celui du jaillissement, de l'accomplissement de soi, de la plénitude identitaire :

Ni territoire à moi, ni langue à moi, ni histoire à moi, ni vérité à moi, mais à moi tout cela en même temps, à l'extrême de chaque terme irréductible, à l'extrême des mélodies de leurs concerts. Je suis un homme.⁶

3 Patrick CHAMOISEAU, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997, p. 33.

4 *Ibid.*, p. 59.

5 *Ibid.*, p. 89.

6 Patrick CHAMOISEAU, *L'esclave vieil homme et le molosse*, p. 135.

Du côté de la mulâtresse Solitude, la métamorphose est intérieure et s'observe à travers les différents noms qui lui sont attribués. Les différentes étapes de la reconstruction identitaire se révèlent par la signification des noms qui sont eux-mêmes à la mesure de la situation socio-culturelle et psychologique de l'héroïne. Solitude est une mulâtresse, née du viol subi par sa mère africaine sur le bateau négrier qui l'emmène en Guadeloupe. Elle est alors issue d'une origine « bâtarde » qui l'empêche de jouir d'une véritable identité. Dans toute société colonisée, l'individu mulâtre est réduit à l'étreinte clandestine, puisqu'il ne vient pas au monde dans l'espace d'un projet de vie. Par conséquent, en tant qu'être non reconnu, vivant parfois dans le secret de son ascendance paternelle, le Mulâtre se résout à se considérer lui-même comme une négation sociale et ontologique. Sa réaction initiale sera donc de s'approprier les attributs du Blanc et de se démarquer des Noirs, en intériorisant le racisme de la caste blanche. Il souffre de ce que Chantal Maignan appelle le « complexe d'Ariel » qui remplace le complexe d'Oedipe en ce que le père blanc, fantasmé ou rêvé, n'est plus le rival à tuer symboliquement mais l'incontournable référent de l'humanité, de la liberté et de la pureté :

12

Le métis, situé entre les deux mondes occupera une place intermédiaire dans la hiérarchie socio-ethnique, mais se verra condamné à vivre dans les limbes, ayant pour vocation de s'assimiler au maître blanc, sans jamais pouvoir, en réalité, transgresser la ligne infranchissable qui sépare les races.⁷

Dans le cas de Solitude, elle hérite d'abord de deux identités : les Noirs l'appellent « Deux-âmes », en référence à cette dualité raciale fondamentale dont elle fait l'objet en tant qu'archétype de l'ambiguïté, alors que les Blancs l'enregistrent sous le nom de Rosalie, typiquement français et qui fait référence au processus de l'assimilation. Puis, plus tard, la mulâtresse, souffrant d'un profond mal-être existentiel, se donne pour nom Solitude, refusant les noms précédents comme pour témoigner de l'absence de toute filiation. « Elle n'est plus ce que voient les autres, un symbole de métissage défini par l'éternelle nécessité du choix entre deux communautés, celle qui n'a pas de lien »⁸. Pourtant la vie de Solitude est marquée par son étroit rapport d'abord avec les Blancs de l'habitation, puis avec les esclaves et enfin avec les Nègres marrons. Ces derniers vont d'ailleurs la surnommer « petite feuille jaune ». La couleur jaune désignant les mulâtres dont la couleur de peau est proche de celle du père blanc. La feuille jaune, qui renvoie aux feuilles mortes de l'automne, est en fait la

7 Chantal MAIGNAN-CLAVERIE, *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises*, Paris, Karthala, 2005, p. 14.

8 Mireille ROSELLO, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992, p. 155.

métaphore de l'état de zombi de Solitude, errante, qui se laisse emporter par le vent. D'ailleurs, au moment où sa vie bascule dans cette errance, elle se métamorphose en « zombi-corne ». Dans les croyances ancestrales africaines, les zombi-cornes sont « des personnes que leur âme avait abandonnées ; ils demeurent vivants, mais l'âme n'y était plus »⁹ explique Schwarz-Bart. L'identité de Solitude, marquée par des métamorphoses surnaturelles, oscille entre le monde des vivants et celui des morts, lui attribuant ainsi une figure de légende.

Pourtant, à la fin du roman, grâce à ses différentes métamorphoses intérieures qui symbolisent plutôt sa déchéance, grâce à son rapport avec les autres dans leur diversité sociale et culturelle, Solitude parvient au bout d'une douloureuse quête identitaire. En effet, Solitude devient, malgré elle, une guerrière à la tête d'un groupe de Nègres marrons : « De l'aube au soir ils se tournaient vers Solitude qui fermait les yeux, posait les mains sur sa poitrine, afin d'entendre son beau cœur de négresse... Solitude se jetait au-devant des chiens, des hommes, des fusils... »¹⁰. L'héroïne passe de Mulâtresse esclave à zombie, puis de zombie à négresse rebelle, figure de la résistance. Elle assume cette identité, c'est une femme respectée et connue par la population de l'île, de toute race confondue. L'auteur l'arrache du néant pour l'introduire dans la mémoire collective, à l'instar des figures historiques considérées par le peuple comme les symboles de la Résistance. Du fait de son instabilité mentale et émotionnelle, elle acquiert une liberté de pensée, une souplesse d'esprit qui redéfinissent les stratégies qui se situent du côté de la polyvalence et de la métamorphose. En effet, cet état d'âme erratique et zombifié qu'a connu Solitude lui permet d'échapper au carcan mental dont fait l'objet le colonisé fataliste bloqué par la crainte saisissante du colon oppresseur. Elle entre en action à l'instinct, un instinct dépourvu de toute rationalité. Par conséquent, Solitude est imprévisible et échappe au contrôle du maître. Comme l'explique Marcel Détiennie, « La victoire sur une réalité ondoyante, que ses métamorphoses continues rendent insaisissables ne peut être obtenue que par un surcroît de mobilité, une puissance encore plus grande de transformation »¹¹. Chez le Vieil homme comme chez Solitude, la métamorphose, à la fois effrayante et douloureuse, est une voie qui passe par la dépossession de soi et qui mène vers une re-naissance. Elle suppose l'expérience de la créolisation chez celui qui traverse les états, les cultures et qui se dégage de toute forme d'oppression. D'ailleurs, l'écrivain franco-caribéen, engagé

9 André SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, Paris, du Seuil, 1972, p. 74.

10 *Ibid.*, p. 110, 112.

11 Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *Les ruses de l'intelligence : la mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1970, p. 26.

dans cette esthétique de la transformation, libère l'écriture en l'investissant dans le décloisonnement et le mélange des genres.

LA MÉTAMORPHOSE GÉNÉRIQUE OU LA TRANSGRESSION DES FRONTIÈRES

La notion de l'hybride occupe aujourd'hui une place privilégiée dans les productions littéraires, artistiques et linguistiques, ainsi que dans la modernité culturelle et la pensée politique. Elle remet en question la délimitation des genres et des styles ou de la langue, elle permet d'appréhender l'écriture moderne ou même postmoderne et d'être situé dans l'actualité d'un débat portant sur l'esthétique et les théories littéraires. « L'hybridité qui s'inscrit dans la problématique politique de la culture à la faveur de la critique postcolonialiste, se constitue avant tout comme une stratégie discursive »¹² conçoit Wladimir Kryszynski. Certains textes caribéens francophones quant à eux se veulent avant tout lieux propices de paradoxes, visant à transporter subtilement le lectorat du réel à l'irréel et révélant une poétique anticonformiste basée sur la mixité qui accompagne l'effort de changement. Il s'agit d'écrire dans une dimension de diversité, de multiplicité non seulement en mettant en scène des personnages incarnant le sujet hybride en quête identitaire dans un monde créolisé mais aussi en optant pour une errance de l'écriture qui se manifeste, notamment par une mixtion des genres littéraires et la subversion des codes littéraires occidentaux. L'hybridité devient alors une loi révolutionnaire du romanesque. Le roman diversifie les hybridités qui deviennent en même temps de plus en plus fonctionnelles et inventives. Pour Edouard Glissant, la présence du monde se manifeste avant tout par des modalités scripturales d'où le fait de privilégier l'expression « écriture-monde » qui prend davantage en compte la scénographie scripturale. Les procédés de créolisation et de métamorphose des codes génériques participent de cette vision-monde.

Une littérature de l'idée du monde peut être habile, ingénieuse, donner l'impression d'avoir « vu » la totalité [...] elle vaticinera dans des non-lieux et ne sera qu'ingénieuse et hâtive recomposition. L'idée du monde s'autorise de l'imaginaire du monde, des poétiques entremêlées qui me permettent de deviner en quoi mon lieu conjoint à d'autres, en quoi sans bouger il s'aventure ailleurs, et comment il m'emporte dans ce mouvement immobile.¹³

12 Wladimir KRYSZYNSKI, « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle », *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 28.

13 Edouard GLISSANT, *Traité du Tout-Monde*, p. 120.

L'objectif est de transcrire la créolisation qui se révèle être un moyen de caractériser et de favoriser la multiplication des contacts, des échanges et des mélanges dans le monde contemporain. En effet, *La mulâtresse Solitude* et *L'esclave vieil homme et le molosse*, manifestes de cette créolisation, sont des œuvres romanesques qui prennent la forme de contes créoles. Des caractéristiques du conte sont indéniablement présentes dans la narration, un va-et-vient constant qui provoque une mouvance à la fois déconcertante et attrayante à la lecture de ces œuvres. Il s'agit dans ce cas d'emprunter le style du conteur populaire. Enraciné dans l'histoire particulière des sociétés esclavagistes et coloniales et traduisant des phénomènes de relation et des rapports de pouvoir existant entre, d'un côté, les petits, les faibles, les esclaves et, de l'autre, les forts, les maîtres, les Blancs, le conte apparaît pour le conteur comme un acte de création et de performance face au public. On y retrouve l'expression de fantasmes, de récits de transformation du héros permettant d'atteindre une conscience supérieure. Le conteur créole ne se contente pas seulement d'amener son public à garder les traditions ancestrales et les valeurs de l'harmonie sociale, mais il l'encourage aussi à les investir dans la construction d'une nouvelle vision du monde : « le conte créole dit que la peur est là, que chaque brin du monde est terrifiant, et qu'il faut savoir vivre avec »¹⁴. Le conte donne le pouvoir d'assumer le réel et contribue à son élaboration par l'imaginaire et l'oralité constituant la base.

De ce fait, l'écrivain se transforme lui-même en « Marqueur de paroles »¹⁵. Une métamorphose qui s'opère au niveau du statut de l'écrivain. En effet, le marqueur de paroles va recueillir tous les éléments issus de l'imaginaire et de l'oralité, dans le but de les transmettre aux générations futures. Pour ce faire, un travail d'investigation et de reconstruction est essentiellement requis. Le marqueur de paroles doit avant tout se faire ethnographe, écouter les derniers conteurs, s'enrichir de leurs paroles, de leurs rythmes, puis il doit s'inspirer de la langue du conteur pour enfin retrouver le chaos originel, à la fois linguistique et culturel, dans lequel est apparue l'oralité créole. Dès lors, « si l'écrivain réussit cet exploit, s'il parvient à convoquer la parole à ses côtés dans ces conditions-là, il peut alors commencer à écrire »¹⁶. Pour l'être, un travail de remise en question du statut de l'écrivain, des normes de la langue littéraire et de la conception du monde doit se faire en vue de construire une poétique qui emmène le lecteur-public, qui vient de partout dans le monde, à la reconstruction d'un autre monde dans le chaos : le monde de la diversité identitaire, culturelle et littéraire. Le marqueur de paroles est

14 Patrick CHAMOISEAU, *Au temps de l'antan*, Paris, Hatier, 1988, p. 10.

15 Patrick CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18.

16 Patrick CHAMOISEAU, « Que faire de la Parole ? » In *Ecrire la « parole de nuit »* de Ludwig Ralph (textes rassemblés et introduits par), Paris, Gallimard, 1994, p. 157.

donc un modèle de résistance et d'inspiration dont la création se distingue par une totalité ouverte de l'expression qui s'alimente de l'oral et de l'écrit.

Dans *L'Esclave vieil homme et le molosse*, Chamoiseau s'érige en marqueur de paroles, au détour de l'oralité et tout particulièrement du conte, démarche nécessaire pour l'édification de son récit, ne pouvant s'appuyer sur une genèse légitimée ni sur un quelconque mythe fondateur. Il est contraint de puiser dans cette oralité, puisque ce qui lui reste comme images et informations n'est qu'un agrégat de débris laissés par la colonisation. Il lui est impossible de recadrer son histoire et de raccorder l'écrit aux éléments fondateurs de cette Histoire. Ainsi, dès le départ, le narrateur pose en préambule les conditions de sa narration en tenant un discours métadiégétique tel que le conteur antillais le fait de coutume pour poser la parole comme précurseur de l'écriture.

... Il y a là, devant la case, un vieil homme qui ne sait rien de « poésie », et dont la voix seule s'oppose. Les cheveux gris sur la tête noire, il porte dans la mêlée de terres, dans les deux histoires, pays d'avant et pays-ci, le pur et rétif pouvoir racine. Il dure, il piète dans la friche qui ne procure. (À lui les profonds, les possibles de la voix !) J'ai vu ses yeux, j'ai vu ses yeux égarés chercher l'espace du monde.¹⁷

16

L'oralité se pose alors comme l'essence du peuple et la parole porte en elle la vérité d'une genèse inexistante. C'est dans cette vacuité historique que se déroule l'existence de l'être et dans cette démarche émerge la quête identitaire, l'invention de la filiation qui permettrait l'affirmation de soi.

Je nous savais maintenant projetés vers la vie, en plein cœur de nos os, confrontés aux Grands-Bois du monde en train de se relier. Grands-Bois des peuples qui font frères, Territoires qui font Terre, des langues qui hèlent concerts. [...] le vieil esclave m'avait laissé ses os, c'est dire : charroi d'histoires-mémoires et de temps rassemblés.¹⁸

Il s'agit donc, pour le narrateur, d'aboutir à un dépassement du néant en passant par l'écriture du conte et par la langue créole et à tout ce qu'elle véhicule, puisqu'elle secrète tous les éléments synthétiques culturels permettant de saisir le monde créole dans sa totalité. Pour ce faire, l'écrivain utilise la langue vernaculaire comme discours romanesque. On relève des expressions comme : « *au démarrage de* » (au commencement de)¹⁹,

17 Patrick CHAMOISEAU, *L'esclave vieil homme et le molosse*, p. 16.

18 Patrick CHAMOISEAU, *L'esclave vieil homme et le molosse*, p. 146.

19 *Ibid.*, p. 18.

« *djok* » (vigoureux)²⁰, « *zayonn* » (paradis)²¹, « *dans la foufoune de* » (à l'intérieur de)²², « *balan* » (élan)²³. Il recourt à l'usage d'un vocabulaire tiré des pratiques de cette langue et des images que transmet chaque expression qui renvoie au lecteur créolophone des concepts difficiles à traduire dans la langue standard. Il y a donc une volonté de transmettre au lecteur des images de son environnement culturel dans cette langue créole métaphorique, multiforme, et qui autorise une perception diffractée et hétérogène du monde. Jean-Georges Chali définit l'écriture chamoisienne comme une volonté de libérer la langue comme force d'appui de cette nouvelle genèse : « Patrick Chamoiseau tente dans son projet, de se référer à la langue créole et à tout ce qu'elle véhicule, puisque celle-ci sécrète des éléments synthétiques culturels permettant de saisir le monde créole dans sa totalité et en tant que totalité elle-même »²⁴.

S'agissant du roman d'André Schwarz-Bart, il s'inscrit dans le même cas de figure en intégrant des spécificités du conte créole et de la tradition orale qui transportent le lecteur-auditoire dans un monde imaginaire et l'invitent à mener une réflexion sur la condition humaine. Le conte étant défini comme « un récit de faits réels ou imaginés, long ou court, pour distraire... faire prendre conscience... le conte est en relation avec la société vivante... récit d'origine populaire à transmission orale »²⁵. Le statut de marqueur de paroles de l'auteur se vérifie par les premiers mots qui placent d'emblée le roman dans la lignée des contes populaires : « Il était une fois, sur une planète étrange, une petite négresse nommée Bayangumay »²⁶. Le lecteur est plongé dans un univers merveilleux où l'ancrage de l'imaginaire est plus que jamais indispensable pour faire écho à la mixité culturelle. Le récit transgresse les frontières avec la présence d'images oniriques et le jeu savant des mots : la mère de Solitude naît « dans un paysage calme... en une contrée où se mêlaient les eaux claires... les eaux vertes... les eaux noires... et où l'âme était encore immortelle »²⁷. L'auteur intervient implicitement dans l'histoire en se faisant transmetteur de l'oralité puisqu'il rapporte une histoire réelle qui fut racontée de bouche à oreille au sein même de la population guadeloupéenne : « selon la tradition orale, ils atteignirent les hauts de Matouba dans la matinée du 28, à quelques heures seulement

20 *Ibid.*, p. 18.

21 *Ibid.*, p. 59.

22 *Ibid.*, p. 60.

23 *Ibid.*, p. 71.

24 Jean-Georges CHALI, *Traditions et modernité dans les littératures des sociétés postcoloniales et panaméricaines*. Thèse HDR : Littérature comparée. Paris, Université Paris-Est, 2014, p. 426.

25 JALA, *Majolay ou l'art du conte créole*, Lafontaine, Case-Pilote, 2006, p. 11.

26 André SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, p. 11.

27 *Ibid.*, p. 11.

de la fin »²⁸. Le mythe de la Mulâtresse dans cette œuvre est construit et relaté à partir d'une histoire qui a réellement existé ; celle d'une mulâtresse esclave guadeloupéenne qui marronne et qui lutte pour sa liberté jusqu'à son arrestation et son exécution en 1802. Il s'agit d'un personnage à la fois mythique et historique dont l'histoire racontée par le narrateur-conteur se mêle aux croyances ancestrales. Schwarz-Bart fait coïncider le monde des vivants et le monde des ancêtres, faits réels et fiction narrative.

A l'instar du conte héroïque où le héros/héroïne doit surmonter trois épreuves²⁹, Solitude y est également confrontée : enfant, elle doit rejeter cette identité de l'entre-deux à cause de sa condition de mulâtresse : « Les esclaves voyaient dans cette graine bâtarde une Sapotille, du nom d'un fruit indien à l'épiderme rougeâtre, à la chair amère, comme tissée d'ambiguïtés »³⁰. Ensuite, elle doit survivre suite à l'abandon de sa mère qui fuit l'habitation sans elle : « ...le chevalier découvrit... le sibyllin visage d'une enfant morte »³¹. Animée par un vide existentiel et par un sentiment de rejet, elle doit lutter pour sortir de cet état de zombi, de mort intérieure, avant d'entamer sa reconstruction identitaire. Enfin, lorsqu'elle rejoint le peuple marron, ces derniers la rejettent, considérant la « race » mulâtre comme celle de la trahison puisque le sang blanc y coule : « Mais les hommes de l'arrière-garde étendirent leurs bras, l'un d'eux lui signifia avec froideur : Qu'est-ce que tu viens faire par ici, espèce de fiente jaune ? »³². Mais faisant preuve de ténacité et de résistance face à la violence du colon, elle finit par être acceptée et respectée par cette communauté constamment traquée. Dans ce flot de péripéties et de rebondissements qui tiennent en haleine le lecteur-auditoire, le narrateur-conteur fait des pauses qui se manifestent notamment par la présence de chants qui lui permettent en quelque sorte de calmer la tension qui se fait forte en lui. Il lui faut maîtriser la parole trop puissante qui jaillit et ce n'est que par le chant qu'il peut évacuer cette pression. C'est le cas de la chanson *Zulma*, signifiant paix, chantée par les esclaves de la canne et qui s'accorde avec leurs mouvements fatigués :

Tuez-moi mais rendez-moi Zulma
Rendez-moi ma Zulma
Pour vivre sans elle
Je n'ai pas les moyens.³³

28 *Ibid.*, p. 127.

29 JALA, *Majolay ou l'art du conte créole*, p. 40.

30 André SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, p. 45.

31 *Ibid.*, p. 78.

32 André SCHWARZ-BART, *La mulâtresse Solitude*, p. 88.

33 *Ibid.*, p. 70.

En conclusion, la métamorphose comme inhérente à la refondation poétique et esthétique au détour du mélange des genres, surprend le lecteur habitué à un style académique mais enrichit l'œuvre en tant que production composite représentative de l'identité. En effet, que ce soit dans l'expérience transformatrice des personnages ou dans le domaine de l'esthétique littéraire, la métamorphose dans l'œuvre franco-caribéenne est utilisée comme outil à la fois de refondation, de transgression des frontières et de remise en question de la pensée hégémonique issue du monde colonial. L'exploration de soi, à travers un état mouvant, force l'introspection dans un but de métamorphose, symbole de liberté et d'hybridation, comme en écho aux mutations du monde contemporain.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Docteure en Littérature générale et comparée à l'Université des Antilles, Clarissa Charles-Charlery est l'auteure d'une thèse intitulée *L'anthropophagie littéraire : un cas concret de formation et de transformation de la littérature caribéenne francophone*. Elle étudie le concept d'anthropophagie littéraire dans le processus de création esthétique et poétique de l'espace américano-caribéen par le biais de l'analyse comparée et de la pratique intertextuelle. Elle s'intéresse aux concepts d'intertextualité, de transculturalité, de mutations, d'altérité dans la littérature francophone.

MÉTAMORPHOSE CULTURELLE ET MEDIAS AU SERVICE DE L'ÉTAT. CONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION DES ATTITUDES CULTURELLES GUINÉENNES DE 1958 À 2008

FODÉ BANGALY KEITA

Enseignant-chercheur à l'Université de Kindia-Guinée

20

RÉSUMÉ

L'école était vue comme l'une des causes des transformations culturelles en Guinée. Mais, l'idéologie du Parti Démocratique en 1958 et le libéralisme économique en 1984 ont eu leur marque. Les transformations culturelles guinéennes sont aussi amputables au petit écran, à travers sa force de persuasion. Cependant, les médias ne conditionnent pas l'évolution systématiquement, si les populations n'y sont pas prédisposées.

Mots clés : Histoire, Guinée, Culture, Métamorphose, Modernité

Abstract : The school was seen as the cause of cultural transformations in Guinea. However, the ideology of the Democratic Party in 1958 and economic liberalism in 1984 had their mark. Guinean cultural transformations are also amputated on the small screen, through its power of persuasion. However, the media do not systematically condition evolution if the populations are not predisposed to it.

Keywords : History, Guinea, Culture, Metamorphosis, Modernity

RESUMEN

La escuela fue vista como la causa de las transformaciones culturales en Guinea. Sin embargo, la ideología del Partido Demócrata en 1958 y el liberalismo económico en 1984 tuvieron su marca. Las transformaciones

culturales guineanas también se amputan en la pantalla pequeña, a través de su poder de persuasión. Sin embargo, los medios no condicionan sistemáticamente la evolución si las poblaciones no están predispuestas a ella.

Palabras clave : Historia, Guinea, Cultura, Metamorfosis, Modernidad.

En Guinée, l'implantation coloniale a favorisé la construction d'une identité culturelle fédératrice des différentes composantes ethniques et le transfert de certains éléments de la culture française¹. Pendant la décolonisation de la Guinée de 1954 à 1958, l'école a été utilisée par les élites comme une richesse, en vue de construire une identité culturelle nationale endogène². De 1958 à 1984, la politique culturelle guinéenne s'est inspirée de l'idéologie nationaliste du Parti Démocratique de Guinée (PDG), à connotation socialiste, puis de 1984 à 2008, le pays a opté pour une nouvelle politique culturelle d'inspiration libérale³. Mais à chaque transition culturelle citée, on assistait à une délégitimation des pratiques existantes, au profit de modèles soucieux de prendre en compte les aspirations idéologiques et les composantes doctrinales des classes dominantes du pays. Ceci nous permet d'ouvrir de nouvelles perspectives de débat où deux thèses peuvent être évoquées. D'abord, en étant la première voie d'accès à la culture française, l'école a été à l'origine de certaines transformations de la culture guinéenne, en ce sens qu'à travers elle, on a pu répandre les connaissances et éveiller l'intérêt pour la lecture. Ensuite, dans la forme et dans les pratiques culturelles observées, l'idéologie politique et le développement des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC) ont eu des marques dans certaines évolutions de la culture guinéenne.

Dans cet article, nous nous proposons d'examiner la possibilité de trouver une voie d'accès qui mène à ce débat. Notre approche est d'analyser historiquement les impacts de l'école, des politiques et des idéologies sur certaines pratiques culturelles en Guinée de 1958 à 2008. Elle consiste aussi à expliquer les éléments de transformations propres à la métamorphose dans le champ culturel de la société guinéenne actuelle. Cela dit, nous nous posons les questions suivantes: D'abord, comment expliquer les impacts possibles de l'école française sur les attitudes culturelles des guinéens? Et ensuite, comment expliquer l'évolution de la culture guinéenne à partir des éléments de transformation sous les républiques successives ? Pour trouver des réponses à ces questions, nous analyserons premièrement les impacts de l'école française sur l'évolution des attitudes culturelles des guinéens

1 Djibril Tamsir NIANE, *la République de Guinée*, SAEC, Tunisie, 1998, p. 123

2 *Ibid.*, p. 150

3 *Ibid.*, p. 152.

de 1958 à 2008. Et deuxièmement, nous montrerons les mouvements de transformation de la culture guinéenne, intervenues sous les régimes sociopolitiques successifs de 1958 à 2008, en mettant un accent particulier sur quelques éléments de transformation.

L'IMPACT DE L'ÉCOLE FRANÇAISE SUR L'ÉVOLUTION DES ATTITUDES CULTURELLES EN GUINÉE

Par culture guinéenne, on entend l'ensemble de la superstructure, c'est-à-dire, les éléments immatériels qui ont caractérisé l'existence et l'évolution des composantes ethniques guinéennes de 1958 à 2008. En effet, en procédant au découpage territorial colonial français, la société guinéenne a été tranchée dans le vif de ses liens socioculturels⁴. Au sud de la Guinée, l'ethnie⁵ Kissi se trouve divisée entre le Libéria et la Guinée. L'ethnie Mano se retrouve dans la même situation. Au nord, les Malinkés sont divisés entre la Guinée, le Mali et la Côte d'Ivoire. À l'ouest, les Temnés, les Bagas et les Soussous sont divisés entre la Sierra-Léone et la Guinée⁶. Ainsi en 1958, la construction de l'identité nationale guinéenne a reposé sur la prise en compte des éléments culturels de ces ethnies divisées, et d'autres, installées à l'intérieur du pays⁷. Deux causes motivent et justifient ce choix. D'abord, suite à l'interaction prolongée entre les différentes composantes ethniques guinéennes et l'administration coloniale française, les croyances autochtones, les mythes et les idéologies qui avaient libre-cours ont subi de profondes mutations⁸. Ensuite, en plaçant les différentes ethnies guinéennes sous la même autorité française, la colonisation a favorisé le brassage culturel et l'émergence d'une nouvelle composante culturelle hybride, d'inspiration française.

Ainsi, d'une culture traditionnelle transmise oralement de génération en génération, bien que des formes d'écriture ne fussent pas absentes, l'école française a contribué à l'introduction de nouvelles valeurs, des formes et des modèles de pratiques radicalement différents. Et, en étant le principal lieu d'importation de nouvelles valeurs, de rencontre et de brassage

4 Voir Odile GOERG, « Couper la Guinée en quatre ou comment la colonisation a imaginé l'Afrique », *Revue d'histoire du vingtième siècle*, n°111, 2011/3, pp. 73 à 88.

5 Le mot ethnie, utilisé ici, désigne les composantes sociales de culture et de pratiques socioculturelles différentes, mais, qui se trouvent modifiés de nos jours, suite au brassage culturel encouru, en raison de la longue cohabitation avec les différentes populations guinéennes et des pays voisins ouest-africains.

6 Moïse SANDOUNO, « Une histoire des frontières guinéennes (années 1880-2010): héritage colonial, négociation et conflictualité », Thèse de Doctorat, Université Toulouse, 2014, p. 115

7 Moïse SANDOUNO, 2014, *Idem*.

8 Voir Caroline DERVAULT, « les danses animalières des malinké de haute guinée », Thèse de Doctorat, PMNHN, Paris, 2008, p. 365.

culturel, l'école française a été le médium de certaines évolutions. En effet, l'introduction de manuels modernes dans le domaine de l'éducation et l'enseignement prolongé de nouvelles valeurs de civilisations étrangères ont eu des conséquences certaines sur les attitudes culturelles des guinéens, depuis la décolonisation du pays en 1958. Par exemples, les usages et les habitudes de vie des jeunes ont subi de profondes mutations, car dans la majorité des cas, ils étaient friands de distraction pendant les veillées villageoises⁹.

On peut considérer que les programmes pédagogiques hérités de la décolonisation, enseignés dans un langage clair et accessible, ont eu des effets formateurs du goût d'adaptation des guinéens, surtout dans les domaines de la poésie et de la prose, qui ont servi de voie d'expression pour l'élite, dans sa lutte anticoloniale¹⁰. L'urbanisation rapide a ensuite encouragé la lecture et l'écriture, qui ont favorisé la naissance de la presse écrite¹¹. En plus, le cinéma, le théâtre, la musique moderne et d'autres formes d'art ont été aussi des voies d'accès à la culture française, ainsi qu'aux mouvements de transformation qu'elle a subi, du fait de l'expansion des nouvelles techniques industrielles et des transformations sociales et culturelles qui ont suivi¹².

Cependant, il faut reconnaître que certains contenus de programmes enseignés dans les écoles guinéennes ne s'éloignaient pas des réalités socioculturelles des populations autochtones, inculqués oralement, c'est le cas de la littérature¹³. Les programmes pédagogiques hérités de la décolonisation et ceux qui ont été élaborés après, diffusaient une culture presque similaire, dans laquelle entraient les chansons, l'histoire des héros, des tyrans et des mythes modernes¹⁴, même si de nos jours, les sociologues ont tendance à renoncer à cette forme de culture jugée décosue, émanant de l'oralité. «Elle est, en effet, artificiellement isolée de l'ensemble des influences qui s'exercent sur la société moderne¹⁵.»

9 Caroline DERVAULT, 2008, Idem.

10 Jacques CHEVRIER, *littérature africaine : histoire et grands thèmes*, France, Hatier, 1987, pp. 13-17.

11 Mamadou Dindé DIALLO, «Un siècle de journaux en Guinée: histoire de la presse écrite de la période coloniale à nos jours». Thèse de Doctorat, Université Toulouse le Mirail, 2013, pp. 81-211.

12 Charles Didier GONDOLA, «O. kisasa MAKAMBO ! Métamorphose et représentations urbaines de Kinshasa à travers le discours musical des années 1950-1960», *le mouvement social, sociétés et espaces urbains en Afrique*, n° 204, Paris, éditions de l'atelier, 2003, pp : 109-129.

13 *Ibid.*, p. 13.

14 *Ibid.*, p. 27.

15 Paul F. LASARFELD, *rôle des relations interpersonnelles dans le processus de communication médiatique*, (Consulté sur publictionnaire.huma-num.fr/wp-content/uploads/2016/10/lazarsfeld.pdf).

Dans les années 1960, l'école a été utilisée par la classe politique comme un cadre de formation idéologique des citoyens guinéens. Ceci a joué un rôle important dans le processus de la construction identitaire nationale de 1959 à 1984. Parmi les élites, formées dans les grandes écoles et des universités et familières des idées comme l'autodétermination, on voit émerger des leaders nationalistes et militants pour l'affirmation d'une identité culturelle nationale¹⁶. La politique culturelle initiée par le PDG (Parti-Etat) a permis de bannir non seulement les frontières anthropogéographiques, mais également les différences tenant aux particularismes ethniques et linguistiques des populations. Cette approche a été initiée par Sékou TOURE¹⁷, inspirée par Kwamé Nkrumah¹⁸ qui, dans son œuvre «l'Afrique doit s'unir»¹⁹ a mis en avant l'interdépendance des peuples comme la garantie de sa théorie du «conscientisme». «Le conscientisme est l'ensemble en termes intellectuels, de l'organisation des forces qui permettront à la société africaine d'assimiler les éléments occidentaux, musulmans, euro-chrétiens présents en Afrique et de les transformer dans la personnalité africaine²⁰.» En 1960, Sékou TOURE évoque l'indivisibilité des peuples. Selon lui, ce qui doit unir les peuples «c'est la volonté commune de détruire le système colonial²¹.»

24

Il serait donc exagéré de dire que l'école française a été responsable de toutes les évolutions et de tous les mouvements de transformation de la culture guinéenne après la décolonisation. Les contenus de messages véhiculés lors des veillées villageoises peuvent être plus profitables à l'esprit humain que ceux de l'imprimé. Certains sociologues ont d'ailleurs estimé que l'imprimé entretient l'abstraction et dépouille les rapports socioculturels de leur élan naturel. Mais, ce qui est plus exact et qui pourrait susciter une discussion intéressante, c'est la distinction à faire entre les connaissances structurées et organisées reçues, qui émanent de l'école, et

16 Voir le modèle européen décrit par Anne-Marie THIESSE, *la Création des identités nationales: Europe VIII^e-XIX^e Siècle*, France, Seuil, octobre 2001, p. 307.

17 Ahmed Sékou TOURE, né le 9 janvier 1922 à Faranah en Guinée française et mort le 26 mars 1984 à Cleveland, est le premier président de la République de Guinée, en poste depuis l'indépendance obtenue de la France en 1958 jusqu'en 1984.

18 Nkrumah KWAME, né le 21 septembre 1909 à Nkroful et mort le 27 avril 1972 à Bucarest, est un homme d'État indépendantiste et panafricaniste qui dirigea le Ghana indépendant, d'abord comme Premier ministre de 1957 à 1960, puis en qualité de président de la République de 1960 à 1966.

19 Nkrumah KWAME, *L'Afrique doit s'unir*, Paris, 1994, cité par Pierre François GONIDEC, *les Organisations Internationales Africaines : étude comparative*, Paris, l'harmattan, 2004, p. 8. Voir aussi : L. KABA, *N'Nkrumah et le rêve de l'Unité Africaine*, Collection Afrique Contemporaine, vol. 11, édition Chaka, Paris, 1991.

20 Pierre François GONIDEC, *Les Organisations Internationales Africaines : Etude comparative*, Paris, l'harmattan, 2004, p. 8.

21 Pierre François GONIDEC, 2004, Idem.

d'autre part, la culture mosaïque, propre à l'oralité. Ceci dit, l'école française n'est pas totalement innocente dans certaines évolutions. C'est le cas de l'introduction des valeurs féminines, des rapports intergénérationnels, des libertés sexuelles, de la démocratie et des valeurs universelles, qui sont amputables aux évolutions de la civilisation mondiale. Le paradigme politique ou idéologique est aussi l'une des causes qui expliquent le mouvement de transformation des pratiques culturelles en Guinée de 1958 à 2008.

L'ÉVOLUTION DES POLITIQUES ET PRATIQUES CULTURELLES GUINÉENNES DE 1958 À 2008

SOUS LA PREMIÈRE RÉPUBLIQUE, UNE CONSTRUCTION DANS UN MOULE COMMUN (1958-1984)

Selon les conclusions de plusieurs recherches menées sur l'histoire de Guinée²², il ressort que l'école a été utilisée comme «une richesse pour développer une politique culturelle visant l'affirmation de la personnalité, de l'identité et la construction d'une nation guinéenne dans le moule du PDG, sous la première république²³.» En 1961, le PDG a initié les quinzaines artistiques et introduit l'enseignement des langues nationales dans les écoles guinéennes. Les quinzaines artistiques qui culminaient tous les deux ans étaient l'occasion de grandes manifestations artistiques et culturelles. Elles offraient aussi un cadre unique d'expression interculturelle des différentes ethnies guinéennes. Les amazones de Guinée²⁴, les ballets africains de Guinée²⁵, les ensembles instrumentaux²⁶ et les orchestres régionales et préfectorales participaient à toutes les compétitions culturelles sur le plan national, africain et mondial. Au service de l'idéologie du PDG, les artistes étaient dans l'obligation de montrer des valeurs ancestrales et la réhabilitation des héros de la lutte anticoloniale. Ceci était fortement encouragé et financé par le Parti-Etat. Mais, les intellectuels lui ont fait des griefs, à cause des méthodes répressives, souvent utilisées par les responsables de cette politique culturelle à l'encontre des contrevenants. L'introduction des langues nationales dans les programmes scolaires était une tentative de décolonisation des contenus des apprentissages

22 Djibril Tamsir NIANE, *la République de Guinée*, SAEC, Tunisie, 1998, pp. 73-77.

23 Mamadou Dindé DIALLO, «Un siècle de journaux en Guinée: histoire de la presse écrite de la période coloniale à nos jours». Thèse de Doctorat, Université Toulouse le Mirail, 2013, pp. 81-211.

24 Orchestre national des femmes du corps de la gendarmerie.

25 Orchestre national formé par les musiciens, au service de l'idéologie du Parti-Etat de Guinée (PDG).

26 Troupe théâtrale nationale formée par des jeunes artistes en vue de faire rayonner le spectacle, notamment le théâtre sous la première république.

et une stratégie du PDG qui visait à atteindre une grande proportion de la « population lettrée », faisant face au vide documentaire laissé, suite au divorce entre la Guinée et la France de 1959 à 1974. On a constaté que la diffusion des manuels scolaires en langues nationales guinéennes avait rencontré un grand succès notamment, chez les jeunes militants du PDG et chez les populations acquises par la cause du nationalisme. Mais cette culture répandue dans les langues nationales et à travers l'idéologie du PDG ne saurait se substituer à celle plus rationnelle, donnée dans le cadre scientifique. Elle était mêlée à des enseignements qui préparaient les apprenants à l'utilisation des savoirs locaux en vue de leur application immédiate dans les Fermes Agropastorales (FAPA). On pourrait ainsi se demander si cette forme d'école, au service de l'idéologie nationaliste du PDG, a été l'une des causes de l'évolution des attitudes culturelles des guinéens de 1958 à 1984.

26

En effet, l'abandon des veillées villageoises par les jeunes guinéens au profit des loisirs modernes comme la soirée dansante, le cinéma, le changement des modes vestimentaires et des habitudes culinaires sont amputables à l'évolution de la société dans son ensemble. Aucun programme d'enseignement en vigueur ne conditionnait cette évolution. Au contraire, du fait de l'existence de quelques infrastructures de loisirs, les populations étaient prédisposés à leur utilisation et, du coup, à choisir les programmes qui répondaient au mieux à leur satisfaction personnelle. Mais, une certaine influence de l'idéologie du PDG encadrait certains loisirs comme le théâtre, la musique et les arts. L'imprégnation de l'idéologie du PDG dans le domaine de certaines formes de culture était synonyme de réussite et d'émancipation, à bien des égards. Cependant, deux thèses peuvent être évoquées à ce niveau : l'une qui attribue à la culture sous la première république, un effet cathartique, c'est-à-dire permettant à la pulsion distractive de se dévouer sur le plan imaginaire et non dans le réel, et l'autre qui voit plutôt dans les programmes de loisirs sous le régime du PDG, une réponse au besoin de formatage des esprits. Les effets sociaux et moraux des programmes culturels sous la première république ont été, à bien des égards, causes du changement des attitudes culturelles des guinéens. Mais, sa tolérance va en augmentant, car les programmes culturels étaient complexes et dynamiques, le contexte politique changeait et les responsabilités de certains acteurs culturels pouvaient avoir des effets sur l'exécution du contenu des programmes d'apprentissage.

SOUS LA DEUXIÈME RÉPUBLIQUE, UNE MÉTAMORPHOSE LIBÉRALE (1984-2008)

En 1984, la Guinée a opté pour un régime libéral et pluraliste, à la suite d'un coup d'Etat militaire. Le changement de la ligne de conduite politique

a influencé la culture guinéenne de 1984 à 2008²⁷. Ainsi, le gouvernement militaire a procédé à la suppression systématique des structures du PDG, notamment les quinzaines artistiques, les troupes théâtrales, les salles de cinéma comme Syli Film et Syli Cinéma. De même, les quelques industries culturelles existantes ont été supprimées comme Syli Photo pour la photographie, Syli Phone pour la musique, les imprimeries Patrice Lumumba pour les éditions et Libraport pour l'importation des livres²⁸. Surtout, l'idéologie qui encadrait les loisirs a été supprimée, sans une proposition de politique culturelle de substitution. Ceci a créé un vide institutionnel, juridique et organisationnel qui ne sera comblé que progressivement²⁹. Dans les années 1990, un nouveau champ culturel commence à se dessiner, inspiré du libéralisme économique et stimulé par l'utilisation des NTIC. Sur la base des principes libéraux, le gouvernement guinéen a procédé à la privatisation du peu de patrimoines culturels publics existant, ainsi qu'à la constitution d'un secteur privé dans le domaine de la culture³⁰.

On assistait ainsi au recul de l'imprimé, sauf pour l'écriture poétique et romanesque qui ont connu un grand dynamisme par le nombre d'ouvrages édités à l'extérieur, au profit du développement extraordinaire de l'audiovisuel, de la musique urbaine (Hip-hop) et des spectacles. Avec la diminution drastique des subventions de l'Etat, des entrepreneurs privés étrangers et des guinéens expatriés ont commencé à racheter des domaines considérés comme peu «rentables», c'est le cas de la conservation et de la valorisation des patrimoines matériel et immatériel des communautés³¹. De 1984 à 2008, on pourrait donc se demander si la prolifération des médias et la liberté d'entreprendre dans le domaine de la culture ont eu des effets transformateurs de la société guinéenne dans son ensemble. Nous retenons l'audiovisuel comme un indicateur de cette analyse. En effet, si nous pouvons évoquer une certaine renaissance culturelle en Guinée de 1990 à 2008, en raison du gain d'intérêt pour les entrepreneurs culturels privés, cependant, il est peu probable qu'une métamorphose ait eu lieu dans le champ pratique de la culture et dans les attitudes de la société guinéenne, amputable uniquement à l'audiovisuel. Les changements d'opinion, d'attitude et de pratique culturelle sont plutôt le fait des contacts interindividuels. «Les guides d'opinion jouent un rôle important dans ce genre d'évolution. Ils ne sont pas nécessairement des notables, mais des

27 Djibril Tamsir NIANE, *la République de Guinée*, SAEC, Tunisie, 1998, pp. 153-172.

28 *Ibid.*,

29 *Ibid.*,

30 *Ibid.*,

31 Mamadou Dindé DIALLO, «Un siècle de journaux en Guinée: histoire de la presse écrite de la période coloniale à nos jours». Thèse de Doctorat, Université Toulouse le Mirail, 2013, pp. 81-211.

gens qui sont très attentifs aux messages des médias et plus particulièrement ceux de la télévision³².»

Certes, la Radio Télévision Guinéenne (RTG) a pu exercer une grande influence sur les attitudes des guinéens, mais de façon indirecte, en pesant d'abord sur les attitudes des guides d'opinion qui, ensuite, influencent leurs relations. Selon Lazarsfeld, «C'est ce processus qu'on appelle la diffusion en deux temps des opinions³³.» En réalité, la RTG n'a guère eu le pouvoir de retourner complètement les esprits des populations guinéennes. D'ailleurs, beaucoup de témoignages indiquent que les téléspectateurs guinéens ont été peu attentifs à certains messages de la RTG, qui sont souvent contraires à leurs convictions ou bien, qu'ils les retiennent mal. «C'est donc plutôt en faisant dévier les croyances, sans les attaquer de front, ou même par des émissions dialoguées que les médias touchent aux sensibilités de la population. Les médias exercent une action plus évidente sur ce qu'on appelle l'image des hommes politiques et ceux-ci s'évertuent à paraître sous leur meilleur aspect³⁴.»

C'est ainsi qu'en 2008, suite à la prise du pouvoir par le Conseil National pour la Démocratie et le Développement (CNDD), le «Dadis Show»³⁵, retransmis en direct à la RTG, a pu exercer une grande fascination dans les milieux urbains guinéens. D'abord, parce que la nouvelle junte militaire s'était engagée dans la lutte contre la corruption, le grand banditisme et contre les narcotrafiquants. Ensuite, parce que les guinéens avaient trouvé juste de réprimer la violence de ces criminels par le même moyen. Ainsi, le «Dadis Show» a beaucoup intégré le milieu culturel national et, y a même fait pénétrer le phénomène de la vedettisation. Car, en deux ans (2008-2009), le chef de la junte, méconnu du public, a pu acquérir une grande légitimité populaire, surtout au sein des couches juvéniles. Et pourtant, quelques années avant, beaucoup de guinéens reprochaient à la RTG d'être conformiste, c'est à dire de s'aligner sur les goûts du gouvernement corrompu de Lansana CONTE³⁶. De 1984 à 2008, la plupart des émissions de la RTG tachaient de montrer quelques réalisations concrètes de ce régime, alors que les populations croulaient sous le poids de la pauvreté.

32 Paul F. LASARSELD, *rôle des relations interpersonnelles dans le processus de communication médiatique*, consulté sur publicationnaire. huma-num.fr/wp-content/uploads/2016/10/lazarsfeld.pdf.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 Une émission de la Radio Télévision Guinéenne, retransmise tous les soirs vers 20h00. Elle consistait à auditionner les cadres corrompus et les narcotrafiquants.

36 Né vers 1934 à Moussaya, dans la région de Dubréka et mort le 22 décembre 2008 à onakry, Lansana CONTE est un homme d'Etat guinéen, Président de la république de 1984 à sa mort. D'origine Soussou, il intègre l'armée française en 1955 et participe à la guerre d'Algérie. Promu lieutenant, il défend le régime de Sékou TOURE, dix ans plus tard, il est élu député du PDG.

Ce genre de programmes étaient contestés par les téléspectateurs, ou même conduisaient à les choquer ou à les déranger. Ceci revient à dire que c'est plutôt les programmes diffusés qui impactent la culture et non la télévision elle-même. Si les programmes sont ennuyeux ou inintéressants, les populations ne s'y trouvent aucun intérêt. C'est le cas des longs spots publicitaires qui occupent la moitié du temps des émissions sur la RTG.

L'école, l'audiovisuel ou d'autres supports de média peuvent exercer un grand pouvoir sur les esprits, au point d'affecter la culture, notamment, en orientant les mœurs dans tel ou tel sens. Il est exact que ce genre d'effet existe, mais il a été souvent exagéré. Les formations idéologiques, les politiques publiques et les éducations civiques ne sont pas aussi innocentes dans certaines évolutions. La société guinéenne a été marquée par le contexte sociopolitique changeant et la prédisposition des populations à s'adapter ou à s'opposer à certaines situations changeantes. Aussi, il est important de signaler que les contacts interethniques et interculturels ont surtout contribué à modifier les attitudes culturelles des guinéens. De 1958 à 2008, la construction de l'identité culturelle nationale s'est faite à travers l'apport des différentes composantes ethniques. Les alliances sociales et culturelles comme les mariages et les échanges ont contribué à modifier le contexte identitaire initial, car de nos jours, chaque ethnie guinéenne s'est approprié des éléments nouveaux, empruntés à d'autres ethnies voisines. Ceci fait que les mœurs, les rites, les coutumes et d'autres pratiques culturelles nationales guinéennes sont modifiés ou se trouvent en profonde mutation.

BIBLIOGRAPHIE

- GONDOLA Charles Didier, «O. kisasa MAKAMBO ! Métamorphose et représentations urbaines de Kinshasa à travers le discours musical des années 1950-1960», *le mouvement social, sociétés et espaces urbains en Afrique*, n° 204, Paris, éditions de l'atelier, 2003, pp : 109-129.
- DERVAULT Caroline, «les danses animalières des malinké de haute guinée», Thèse de Doctorat, PMNHN, Paris, 2008, p. 365.
- DIALLO Mamadou Dindé, «Un siècle de journaux en Guinée : histoire de la presse écrite de la période coloniale à nos jours». Thèse de Doctorat, Université Toulouse le Mirail, 2013, p. 510.
- DUBOIS Vincent, *la politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, 1999.
- GOERG Odile, «Couper la Guinée en quatre ou comment la colonisation a imaginé l'Afrique», *Revue d'histoire du vingtième siècle*, n° 111, 2011/3, pp. 73 à 88.

Institut d'Histoire du Temps Présent, «Images et imaginaire dans les relations internationales depuis 1938», *numéro spécial des Cahiers de l'IHTP*, n° 28, juin 1994.

CHEVRIER Jacques, *littérature africaine: histoire et grands thèmes*, France, Hatier, 1987, p. 447.

KITWANA Bakari, «De la transformation du mouvement culturel Hip-hop en pouvoir politique», *PUF*, n° 203, 2003/3, pp. 139-145.

MILZA Pierre, «Culture et Relations Internationales», *Relations internationales*, n° 24, Paris, hiver, 1980, p. 379.

NIANE Djibil Tamsir, *la République de Guinée*, SAEC, Tunisie, 1998, p. 195.

NOUAILHAT Yves-Henri, «Aspects de la politique culturelle des Etats-Unis à l'égard de la France de 1945-1950», *Relations internationales*, n° 25, Paris, printemps 1981.

ORY Pascal, «Plus dure sera la chute: les pavillons français aux expositions internationales de 1939», *Relations internationales*, n° 33, Paris, printemps 1983, p. 90.

RIOT Thomas, «Une culture du mouvement. De quelques conceptions anciennes du corps au Rwanda», *CNRS éditions*, n°9, pp. 309-307.

ROCHE François, «La Culture dans les Relations Internationales», *Ecole Française de Rome*, Rome, 2002.

ROLLAND Denis, «Histoire culturelle des relations internationales», *Carrefour Méthodologique*, Paris, l'Harmattan, 2004.

SANDOUNO Moïse, «Une histoire des frontières guinéennes (années 1880-2010): héritage colonial, négociation et conflictualité», Thèse de Doctorat, Université Toulouse, 2014, p. 435.

THIESSE Anne-Marie, *la création des identités nationales: Europe XVIII^e-XIX^e Siècle*, France, Seuil, octobre 2001, p. 307.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Docteur en Histoire de l'Afrique et diplômé de l'Université Paris Diderot Paris 7, Fodé Bangaly KEITA est aussi titulaire d'un Master 2 en Etudes Pluridisciplinaires des Sciences Sociales (Université de Kankan) et d'une Maîtrise en Histoire des relations Internationales (Université de Conakry). Depuis 2010, il est Enseignant-chercheur à l'Université de Kindia. BP : 212 Kindia, Guinée. Email : keitafodebangaly@ymail.com
Tel: (00224) 625 112 810.

LA TRANSFORMATION COMME MOTEUR DE LA VITALITÉ DE L'IDENTITÉ CULTURELLE : PENSER L'IDENTITÉ AFRICAINE AVEC FATOU DIOME

ROLPH RODERICK KOUMBA

Laboratoire Alithila (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue)

Université Lille 3

RÉSUMÉ

La transformation est pour la culture et l'identité culturelle, ce qu'est la sève pour un arbre : son principe vital. La théorie identitaire de l'écrivaine franco-sénégalaise Fatou Diome illustre parfaitement cette opinion, notamment en montrant que toute identité culturelle est une identité composite, fruit de nombreuses mutations culturelles continues. Son point de vue souligne implicitement que la transformation et la mutation constituent le « propre » du culturel.

Mots-clés : Transformation, culture, identité culturelle, africanité, hybridité.

Abstract : Transformation is for culture and cultural identity, what sap is for a tree : its vital principle. The identity theory of the French-Senegalese writer Fatou Diome illustrates this opinion perfectly, in particular by showing that all cultural identity is a composite identity, the fruit of many continuous cultural changes. His view implicitly emphasizes that transformation and change are the “proper” of culture.

Keywords : Transformation, culture, cultural identity, Africanity, hybridity.

RESUMEN

La transformación es para la cultura y la identidad cultural, lo que es la savia para un árbol: su principio vital. La teoría de la identidad de la escritora franco-senegalesa Fatou Diome ilustra perfectamente esta opinión, en particular mostrando que toda identidad cultural es una identidad compuesta, fruto de numerosos cambios culturales continuos. Su punto de vista subraya implícitamente que la transformación y la mutación constituyen el «propio» de lo cultural.

Palabras claves : Transformación, cultura, identidad cultural, africanidad, híbrido.

La notion de transformation s'entend, selon le *Dictionnaire Encyclopédique Auzou*, comme l'« Action de transformer ; fait de se transformer [c'est-à-dire « Donner une forme, un aspect, une nature différente à » quelque chose, par exemple] »¹. Cette définition montre que la transformation est vectrice de progrès et d'innovation. En cela, elle est indispensable à tout développement. La sphère culturelle vient à point nommé dans la mesure où le « propre du culturel », précise François Jullien, « C'est bien de se transformer et de muter. [Car] Une culture qui ne se transformerait plus serait une culture morte. Comme on parle de langue morte : une langue morte est une langue qui ne change plus parce qu'on ne la parle plus ; qui s'est figée, fixée, parce qu'elle ne sert plus »². Une telle approche de la culture impose un questionnement :

À quoi renvoie la culture ? Qu'est-ce que l'identité culturelle ? De quoi l'identité africaine ou l'africanité culturelle est-elle le nom ?

Ces interrogations montrent que l'analyse va porter essentiellement sur la place qu'occupe le concept de transformation dans la modalité d'être de la culture, de l'identité culturelle et de l'identité africaine chez Fatou Diome.

APPROCHE DÉFINITIONNELLE DES CONCEPTS DE « CULTURE », D'« IDENTITÉ CULTURELLE » ET D'« AFRICANITÉ »

Notons que notre époque est marquée par le phénomène de la mondialisation qui invite tout individu voire toute société à recourir au « cosmopolitisme vécu »³ pour sortir de l'enclos de l'enfermement culturel, comme le suggère Fatou Diome :

1 Philippe AUZOU (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique Auzou*, Paris, Éditions Philippe Auzou, 2009, p. 2022.

2 François JULLIEN, « L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité », 2012, p. 6 : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00677232/document>

3 Albert MEMMI, *Portrait du décolonisé : arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 109.

L'heure de la mondialisation a sonné dans l'histoire de l'humanité. [...] La mondialisation, c'est un examen dont aucune nation ne sera exemptée et, comme pour tout examen, partir perdant favorise l'échec. Quant aux souches rétractiles, effrayées par la rencontre des peuples, à force de se cramponner à leur talus, elles finiront lichens ; l'hiver de la solitude les confnera loin des sources du monde.⁴

« Le repli identitaire est un rabougrissement culturel »⁵, dans la mesure où il enfermerait ses défenseurs dans la prison du fétichisme identitaire. De nos jours, prétendre vivre en marge de la « civilisation planétaire », selon Albert Memmi, serait une manière de faire abstraction des réalités socio-culturelles postmodernes :

Il n'y a pas, comme on le répète complaisamment, plusieurs civilisations qui s'affrontent, mais une seule, désormais planétaire, qui s'impose à tous, intégristes y compris, qui ne méprisent apparemment pas le téléphone portable, Internet, le système bancaire, les automobiles et les avions, en attendant peut-être un jour les fusées et des armes sophistiquées, qu'ils n'ont tout de même pas inventées.⁶

Ce constat parle de lui-même d'autant plus qu'il s'appuie sur les éléments qui donnent un sens à l'existence dans nos sociétés. Cette brève présentation des enjeux socio-culturels qui se posent en ce début du XXI^e siècle appelle à un éclaircissement des notions de « culture » et d'« identité » afin de saisir l'intérêt que fait naître le concept d'« africanité » chez Fatou Diome. Pour Albert Memmi :

La culture est un bric-à-brac où chacun puise selon ses désirs et ses peurs, où voisinent, souvent enchevêtrés, le meilleur et le pire, les fantasmes et l'esprit critique, les vieilles recettes périmées et le jaillissement du génie individuel, pour proposer des réponses nouvelles, techniques ou rassurantes, au défi de la nature et de l'histoire, aux difficultés de la vie en commun, à l'inconnu qui est en nous et à celui qui nous environne.⁷

Nous retenons de cette définition que la « culture » renvoie à un matériau regroupant un ensemble de pratiques rythmant l'existence de l'Homme et de la Société. En effet, la modalité d'être de ce matériau serait l'invention

4 Fatou DIOME, *Marianne porte plainte !* Paris, Flammarion, 2017, pp. 120-121.

5 *Ibid.*, p. 136.

6 Albert MEMMI, *Portrait du décolonisé : arabo-musulman et de quelques autres*, p. 61.

7 *Ibid.*, p. 58.

de nouvelles pratiques au gré des contingences historiques ou au contact d'autres modes de vie. Rien ne semble foncièrement figé dans la culture. Tout serait dynamique et en perpétuelle mutation, indique Albert Memmi :

La culture vivante est une permanente remise en question des acquis traditionnels pour les éprouver, les adapter à l'inéluctable transformation de toute société. Il est vrai qu'elle est ainsi dangereuse par nature, iconoclaste et hérétique, parce qu'elle a besoin de se débarrasser de tous les carcans, pour respirer librement.⁸

L'un des modes d'existence de la culture serait donc le tri de plusieurs éléments traditionnels qui constitueraient un fardeau. De cette opération découlent l'élimination et la création des nouvelles données culturelles répondant aux exigences du moment. François Jullien abonde dans le même sens, car, selon lui, *Il n'y a pas d'identité culturelle* au sens figé du terme, pour reprendre le titre de son essai :

De même, en aval, traiter du divers des cultures en termes de différence conduira à vouloir isoler et fixer chacune d'elles dans son identité. Or cela est impossible puisque le propre du culturel est de muter et de se transformer – cette raison est massive puisqu'elle tient à l'essence même de la culture. Une culture qui ne se transforme plus est une culture morte (comme on parle d'une langue morte : une langue qui, parce qu'on ne la parle plus, n'évolue plus). La *transformation* est au principe du culturel et c'est pourquoi on ne peut établir des caractéristiques culturelles ou parler de l'identité d'une culture.⁹

Cette approche définitionnelle de la culture élaborée par François Jullien pour répondre à la problématique de l'identité culturelle qui se pose en France mérite une attention particulière dans la mesure où elle tente de transcender les « impasses » qui menacent les débats autour de la notion de « culture », à travers l'idée de la « *transformation* » qui indique la manifestation d'un processus continu comme moteur du « culturel ». Ainsi, la culture serait de l'ordre d'une construction inachevée au même titre que le concept d'« identité » qui a fait l'objet de plusieurs travaux. En effet, cette notion serait un instrument convoqué par l'Homme dans le but de figer une réalité donnée dans le temps, comme le démontre Jean-Claude Kaufmann : « Ni substance, ni transcendantale, ni pure illusion, l'identité

8 *Ibid.*, p. 59.

9 François JULLIEN, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne, 2016, p. 45-46.

serait alors un (nécessaire) instrument de fixation, dans un univers devenu insaisissable »¹⁰. Présentée comme telle, « L'identité est une fiction »¹¹ utile¹², conçue pour conférer un statut donné à un individu. Par voie de conséquence, l'« identité culturelle » renvoie à un panaché de « ressources culturelles » inscrites dans le registre de la construction continue. Une culture donnée, sachant qu'elle s'enrichit souvent des apports culturels extérieurs, laisse penser que toute identité culturelle se situe au carrefour des cultures d'autant plus que les « cultures vivantes » auraient une « nature inévitablement bâtarde et hybride »¹³, précise Kwame Appiah :

Les cultures sont faites de continuités mais aussi de changements, et l'identité d'une société peut survivre à ces changements, de la même manière que tout individu survit aux altérations qui accompagnent les « sept âges de l'homme » dont parle saint Jacques.¹⁴

La survie de « l'identité d'une société » dont parle Kwame Appiah, laquelle est comparée à la survie de l'homme devant les effets des « sept âges » énumérés explicitement par William Shakespeare dans sa pièce de théâtre *Comme il vous plaira*¹⁵, renverrait à un matériau constitué d'un ensemble de ressources culturelles. En ce qui concerne les cultures africaines, ses ressources sont résumées dans la notion d'« africanité » culturelle similaire au concept d'« américanité » de René Depestre :

À l'Haïti des années 1791-1804 et de la fin du XIX^e siècle remonte la filiation peut-être la plus directe des mouvements de réévaluation et d'identification de l'héritage africain [...]. Ce renouveau général des esprits opprimés du continent devait naturellement se particulariser, se différencier, conformément aux structures nationales de chacune de nos sociétés métissées. Les facteurs historiques, exotiques et indigènes, qui ont conduit à la cubanité, l'haïtianité, la jamaïcaneité, la dominicanité, la brazilianité, l'antillanité – comme à notre commune *américanité* – sur aucun

10 Jean-Claude KAUFMANN, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, [2004] 2010, p. 16-17.

11 *Ibid.*, p. 16.

12 L'utilité de la fiction identitaire est une question traitée dans *L'Espèce fabulatrice* de Nancy Huston. Elle écrit : « *Moi, je est une fiction.* [...] Le soi est une construction, péniblement élaborée. Loin d'être toujours-déjà là, en attente de s'affirmer, c'est d'abord un cadre vide et ensuite une configuration mobile, en transformation permanente, que l'on ne fixe que par convention. » (Nancy HUSTON, *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 22-23.)

13 Kwame APPIAH, *Pour un nouveau cosmopolitisme*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 190.

14 *Ibid.*, p. 161.

15 William SHAKESPEARE, *Comme il vous plaira*, Paris, Gallimard, [1623] 2014, p. 199.

plan (politique ou socioculturel), ne se recourent purement et simplement entre eux.¹⁶

D'un point de vue pragmatique, il semble incongru de parler d'africanité dans une époque marquée par la mondialisation, favorable à la décloison¹⁷ des imaginaires stéréotypés fondés sur le fétichisme identitaire. Toutefois, pour des raisons éthiques, nous ferons usage de ce concept pour analyser l'opinion de Fatou Diome sur l'identité africaine. Dès lors, à quoi renvoie concrètement la notion d'africanité ? Léonora Miano tente de donner une définition à cette notion qui paraît opaque :

Si la Déportation transatlantique des Subsahariens et la colonisation européenne ne signent pas l'acte de naissance de nos peuples, elles sont bel et bien les matrices de l'*africanité*. J'emploie ce mot au singulier, l'*africanité* pouvant se définir précisément comme ce qu'ont en commun nos différentes populations. Et cela, ce n'est pas la culture à première vue, mais l'expérience historique, la condition politique, les tourments d'un âge postcolonial dont on attend encore qu'il laisse place à une ère de pleine souveraineté.¹⁸

36

Si, du point de vue du triptyque : « l'expérience historique, la condition politique, [et] les tourments d'un âge postcolonial », les populations d'Afrique partagent un lien commun, voire une africanité au sens simpliste du terme, il se pourrait que cela ne soit pas le cas pour la donne culturelle. À ce niveau, dirait-on, l'africanité tente dans la mesure du possible « de résumer un ensemble multiculturel et complexe comme l'Afrique »¹⁹, en tenant compte de l'ouverture au monde des sociétés africaines dont la conséquence fut d'accentuer le métissage culturel déjà présent en Afrique avant ses rencontres avec les mondes oriental et occidental. De ces rencontres naîtra un nouvel ensemble de ressources culturelles composites

16 René DEPESTRE, *Bonjour et adieu à la négritude suivi de Travaux d'identité*, Paris, Robert Laffont, 1980, pp. 124-125.

17 Le terme « décloison » signifie « déconstruction ». Employé par Jean-Luc Nancy dans son essai *La Décloison*, ce mot résume la théorie de la déconstruction du christianisme du philosophe français. À ce propos, il écrit : « Je nommerai "décloison du monothéisme" l'opération consistant à désassembler les éléments qui le constituent, afin de tenter de discerner, entre eux et comme derrière eux, en retrait de la construction, ce qui a rendu possible leur assemblage, et qui nous reste encore peut-être, paradoxalement, à découvrir et à penser comme l'au-delà du monothéisme en tant qu'il s'est lui-même mondialisé et athéisé. » (Jean-Luc NANCY, *La Décloison (Déconstruction du christianisme, I)*, Paris, Galilée, 2005, p. 51.)

18 Léonora MIANO, « De quoi Afrique est-il le nom ? », dans *Écrire l'Afrique-Monde*, Les Ateliers de la pensée, (dir.) Achille MBEMBE et Felwine SARR, Paris, Éditions Philippe Rey, 2017, p. 108.

19 Clarence Earl WALKER, *L'Impossible retour. À propos de l'afrocentrisme*, Paris, Karthala, [2001] 2004, p. 89.

formées à partir de l'enchevêtrement des héritages culturels islamique, chrétien et du « paganisme traditionnel », d'un point de vue religieux, selon Hubert Deschamps :

Les grains de l'islam, à partir de sa frange au nord et à l'est des pays noirs, sont spectaculaires. Les grandes langues de communication : Ouolof, Peul, Mandingue, Haoussa, Souahili, sont ses véhicules, ainsi que le commerce ambulante. Du sud, solidement installé sur la côte, le christianisme va à sa rencontre. Qui gagnera le plus vite ? L'Orient musulman ou l'Occident chrétien ? Certains voient dans la réponse le destin même de l'Afrique. C'est peut-être faire bon marché de l'originalité africaine. Les sectes syncrétiques et le prophétisme montrent que le paganisme traditionnel n'est pas mort et tend à transformer tout ce qu'il touche. On peut se greffer sur lui, non l'extirper.²⁰

C'est précisément dans le paradigme du syncrétisme culturel continu que se situe, semble-t-il, le concept d'« africanité ». Pour Célestin Monga :

L'exil ne nous ôte pas le droit et la capacité de demeurer ce que nous croyons être – Africains par exemple, quelle que soit la manière dont chacun définit librement son africanité. Nous n'abdiquons pas nos rêves et nos fantasmes d'Africains parce que nous parlons l'anglais, le vietnamien ou le chinois. Toutefois, chaque membre de chaque diaspora aborde ces questions avec ses propres postulats philosophiques et ses ambitions. Car l'exil nous contraint à des emprunts culturels de différents dosages.²¹

L'imaginaire de l'africanité serait donc syncrétique. L'idée que se fait Fatou Diome de l'identité africaine vient à point nommé. Tout en tenant compte de l'importance qu'elle accorde au concept de métissage culturel, nous verrons comment celle-ci pense l'africanité culturelle sous le prisme de la transformation.

LE MÉTISSAGE CULTUREL OU LA MODALITÉ D'ÊTRE DE L'IDENTITÉ AFRICAINE CHEZ FATOU DIOME

L'identité africaine contemporaine ne saurait s'appréhender au-delà des sentiers de l'hybridité. De nos jours, il serait incorrect de parler de quête identitaire en se référant à un passé mythique qui semble nier l'évolution

20 Hubert DESCHAMPS, *Les Religions de l'Afrique noire*, Paris, Presses Universitaires de France, [1954] 1960, p. 122.

21 Célestin MONGA, *Un Bantou en Asie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 48.

historique des sociétés humaines. La rencontre Afrique-Monde met en relief cette dynamique historique en ce sens qu'elle constitue un récit des mutations socio-culturelles survenues en Afrique. Car, de cette rencontre, auraient émergé de nouvelles manières d'habiter le monde qui laissent penser que les sociétés africaines contemporaines vivraient une sorte d'exil symbolique par rapport aux traditions ancestrales comme c'est le cas de l'Algérie, laquelle s'est décentrée au contact des réalités culturelles venues d'ailleurs, précise Abdelmalek Sayad, lequel écrit : « l'Algérie est une société qui a paradoxalement émigré sur place, hors d'elle-même et dans elle-même. »²² La mutation des représentations et imaginaires socio-culturels survenue en Algérie à partir de sa rencontre avec le monde, montre que cette société se situe désormais au carrefour des cultures. C'est assurément dans cette perspective qu'il faudra saisir la notion d'« exil » convoquée par le sociologue Abdelmalek Sayad pour traduire la dimension syncrétique de l'identité algérienne contemporaine. Ce constat montre que l'Algérie constitue une sorte de métonymie des sociétés africaines contemporaines d'autant plus qu'elle semble illustrer la mobilité de l'identité africaine. De ce fait, le discours de Fatou Diome sur l'identité africaine s'inscrit dans le même sens que le point de vue d'Abdelmalek Sayad sur l'identité algérienne. En cela, l'auteure milite en faveur d'une africanité inclusive fondée sur la rencontre Afrique-Monde. Dès lors, sa conception de l'africanité transcende toute approche identitaire reposant sur une certaine vision manichéenne des identités. Pour elle, le prétendu conflit entre l'identité et l'identité d'ailleurs mis en relief dans les discours militant en faveur du retour à l'authenticité culturelle, participe d'une rhétorique de la négation de l'altérité et du repli identitaire à une époque dominée par les Nouvelles Technologies de la Communication et de l'Information. L'identité, précise-t-elle, aurait tout à gagner en s'inscrivant dans le paradigme de la « fusion ». La notion de « fusion » se rapporte chez Fatou Diome au mélange ingénieux des cultures qui s'opère dans la pratique de l'écriture, cet outil de « la conservation de la mémoire », d'après l'aveu de L'Escargot entêté, « le patron du bar *Le Crédit a voyagé* »²³ mis en scène dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. En effet, la pratique de l'écriture renvoie à l'activité littéraire conçue par l'écrivaine comme un carrefour des cultures voire la manifestation du « Tout-monde »²⁴ :

22 Abdelmalek SAYAD, *Histoire et recherche identitaire*, Paris, Bouchère, 2002, p. 40. Cité par Ahmed BOUBEKER, « Abdelmalek Sayad, pionnier d'une sociologie de l'immigration postcoloniale », dans *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, (dir.) Nicolas Bancel et al., Paris, La Découverte, 2010, p. 45.

23 Alain MABANCKOU, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005, p. 11.

24 Allusion à Édouard GLISSANT, *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

Chez moi, j'étais nostalgique de l'ailleurs, où l'Autre est mien autrement. Et je pensais à ceux qui, là-bas, trouvent ma tristesse légitime et me consolent, quand l'Afrique me manque. [...] Enracinée partout, exilée tout le temps, je suis chez moi là où l'Afrique et l'Europe perdent leur orgueil et se contentent de s'additionner : sur une page, pleine de l'alliage qu'elles m'ont légué.²⁵

Le dilemme existentiel de Salie, problématisé dans *Le Ventre de l'Atlantique*, lequel est lié à son impossibilité de choisir entre la France et le Sénégal, révèle l'inconfort de l'immigré, ce personnage à cheval sur deux sociétés, à savoir sa société d'accueil et sa société d'origine. Derrière cette « intranquillité » qui brosse le portrait d'un marginal culturel, Fatou Diome fait la narration de la psychologie du sujet acculturé. Dès lors, l'hésitation de Salie à choisir entre l'Afrique et l'Europe serait une manière d'énoncer le conflit culturel auquel se livrent plusieurs Africains perplexes quant à l'idée de devoir habiter une Afrique traditionnelle passéiste, ou d'investir une Afrique contemporaine qui a « émigré sur place, hors d'elle-même et dans elle-même ». Pour en finir avec cette impasse culturelle qui semble enfermer le sujet africain dans une sorte d'apatride culturel, Fatou Diome avance la thèse de l'hybridité culturelle pour relever les dangers d'un choix égoïste et l'importance d'un choix orienté vers la « fusion », laquelle allie l'identité et l'identité d'ailleurs. Ainsi, la littérature écrite serait l'univers où prennent forme les identités fusionnelles. En sa qualité de carrefour des mondes, elle serait une manière d'actualiser « le rendez-vous du donner et du recevoir » du poète-président Léopold Sédar Senghor. Pour Fatou Diome, ce legs permet de transcender toutes formes d'antagonisme culturel entre l'Afrique et l'Europe dans une époque marquée par la mondialisation. Dans cette perspective, l'écriture serait un instrument au service de la décloison de toute « clôture identitaire »²⁶ comme l'indique Salie :

Chez moi ? Chez l'Autre ? Être hybride, l'Afrique et l'Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. Je suis l'enfant présenté au sabre du roi Salomon pour le juste partage. Exilée en permanence, je passe mes nuits à souder les rails qui mènent à l'identité. L'écriture est la cire chaude que je coule entre les sillons creusés par les bâtisseurs de cloisons des deux bords. Je suis cette chéloïde qui pousse là où les hommes, en traçant leurs frontières, ont blessé la terre de Dieu.²⁷

25 Fatou DIOME, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003, pp. 181-182.

26 Achille MBEMBE, « À propos des écritures africaines de soi », dans *Politique africaine*, 2000/1, n° 77, p. 16 : <http://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>.

27 Fatou DIOME, *Le Ventre de l'Atlantique*, p. 254.

Pour transcender l'enclos identitaire érigé par les frontières humaines, Salie milite en faveur de l'avènement de « l'être-additionné », véritable métaphore « de l'identité relation »²⁸ au sens où l'entend Édouard Glissant :

Je cherche mon pays là où on apprécie l'être-additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. Je cherche mon pays là où les bras de l'Atlantique fusionnent pour donner l'encre mauve qui dit l'incandescence et la douceur, la brûlure d'exister et la joie de vivre. Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. Alors, partout où je pose mes valises, je suis chez moi.²⁹

La quête de Salie d'une patrie multiculturelle et multiraciale heureuse démontre que l'écriture permet de penser le monde à travers la logique de la « co-existence »³⁰ des sociétés et des identités culturelles au sens où l'entend Jean-Luc Nancy. Elle serait vectrice de la transculturalité et de la « déterritorialité » qui sont des outils au service de la naissance d'un monde où la rhétorique de la différence n'aurait pas droit de cité. Ainsi, l'« Être hybride » qu'elle réclame pour se définir dans le monde en qualité de « citoyenne du monde » fait la promotion d'une identité Afrique-Monde comme l'atteste cette description du vécu quotidien de Salie :

Mon *stylo*, semblable à une pioche d'archéologue, déterre les morts et découvre des vestiges en traçant sur mon cœur les contours de la terre qui m'a vue naître et partir. [...] L'absence me culpabilise, le blues me mine, la solitude lèche mes joues de sa longue langue glacée qui me fait don de ces mots. Des mots trop étroits pour porter les maux de l'exil ; des mots trop fragiles pour fendre le sarcophage que l'absence coule autour de moi ; des mots trop limités pour servir de pont entre l'ici et l'ailleurs. [...] Finalement, des mots-valises au contenu prohibé, dont le sens, malgré les détours, conduit vers un double soi : *moi* d'ici, *moi* de là-bas.³¹

La promotion de l'« identité composite », caractéristique de la « Génération africaine de la mondialisation »³², montre combien les discours sur la quête des origines culturelles ancestrales semblent obsolètes de

28 Édouard GLISSANT, *Traité du Tout-monde*, Poétique IV, p. 38.

29 Fatou DIOME, *Le Ventre de l'Atlantique*, pp. 254-255.

30 Jean-Luc NANCY, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée [Nouvelle édition augmentée], 2013, p. 32.

31 Fatou DIOME, *Le Ventre de l'Atlantique*, pp. 224-225.

32 *Ibid.*, p. 217.

nos jours. Présenté comme tel, militer en faveur d'une certaine « singularité culturelle » serait une manière de passer sous silence les mutations culturelles survenues en Afrique. D'ailleurs, il serait inconvenant de ne pas reconnaître la dimension hybride des identités culturelles perceptible à travers la culture des arts prisee dans le monde comme en témoignent ces propos de Salie :

J'écoutais Amália Rodrigues, dans l'état de qui entend sa propre confiance lui revenir, dans la bouche de quelqu'un d'autre. [...] Musique, comme la lecture, c'est toujours une manière d'attraper une main, au-delà des diverses cloisons. Par la musique et la littérature, nous conversons ; par-delà les mers, les années, les langues et les cultures, nous communions, en permanence, sous la nef de notre commune humanité. De la famille, autrement, Amália est une tante, mais une tante qui toujours cajole.³³

Les arts transcendent le cloisonnement culturel. Ils permettent d'en finir avec le repli identitaire fondé sur l'appartenance à une race donnée, à un pays, à un continent, à une culture, etc. Dans cette optique, Fatou Diome pense dans son roman *Impossible de grandir* que les arts, à l'exemple de la musique et de la littérature, concourent à tisser des liens de parenté entre les hommes et seraient, par voie de conséquence, des vecteurs de nouvelles identités culturelles. Car, en s'identifiant à un musicien célèbre ou en se reconnaissant dans les œuvres d'un écrivain, les hommes s'inscrivent dans un processus de transformation culturelle qui leur permet de passer des imaginaires stéréotypés aux « imaginaires libres »³⁴, lesquels sont des instruments au service du rapprochement interhumain. En établissant un lien de parenté étroit entre la chanteuse portugaise Amália et elle, Salie tente de déconstruire la parenté canonique fondée sur les liens de sang, l'appartenance à une communauté et/ou à un territoire donné. L'emploi du mot « tante » pour Amália montre que pour Fatou Diome, elle est considérée comme un membre de la famille, une personne qui non seulement partage avec nous un lien de parenté canonique, mais qui concourt aussi à notre bonheur par le truchement des arts : tout le monde est susceptible d'être un proche parent, d'autant plus qu'on a en partage une « commune humanité ». La conception de la musique comme support où se créent et se construisent des identités transculturelles met en relief une certaine manière de se penser dans le monde que l'on pourrait appeler *musicoculture*. Ce néologisme pourrait désigner une culturelle « pan-humaine » permettant aux hommes de s'identifier et de tisser des liens de parenté avec

33 Fatou DIOME, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013, p. 167.

34 Édouard GLISSANT et Patrick CHAMOISEAU, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?* Paris, Galaade Institut du Tout-monde, 2012, p. 17.

les artistes et les amoureux de la musique autour de leur passion pour l'art musical. Il en va de même avec la littérature qui est vectrice d'une certaine culture, que l'on pourrait nommer *littéraculture*, dont la fonction serait de stimuler la création de nouveaux imaginaires culturels à travers la mise en relation des lecteurs avec les écrivains et les personnages de fictions autour d'un support donné qu'est le livre. Ces différentes approches de la connaissance du monde et de la communication, constitutives de l'imaginaire culturel de Salie, invitent l'Homme à sortir de l'enclos des cultures exclusives. D'après Fatou Diome, la rencontre des peuples et des civilisations aurait eu pour conséquence l'avènement d'un nouvel homme relevant du régime de l'*Être singulier pluriel* dont parle Jean-Luc Nancy dans un de ses essais, et qui serait le laboratoire où le dépassement des différences et des antagonismes entre les peuples s'opère de façon inédite dans une époque qui convie chacun(e) à s'inscrire dans la sphère du « cosmopolitisme vécu », selon l'expression d'Albert Memmi, pour être en phase avec son temps. Le recours au « cosmopolitisme vécu » comme modalité culturelle serait une manière d'inviter les artisans des identités exclusives à sortir d'une conception dogmatique des identités culturelles :

42

Avec mes miettes de vie, mes éclats d'ailleurs, j'ai fabriqué une identité composite, permanente intersection entre ceux qui me revendiquent et ceux qui me rejettent. Portant l'Afrique et l'Europe en moi, je suis ce laboratoire où vos différences et vos antagonismes versent dans le même entonnoir, je suis un peu de vous tous. Autre, ici comme là-bas, je suis à la fois ce que vous êtes et ce que vous ne serez jamais. Accepter d'être l'*Autre*, si ce n'est jouir du privilège d'être chez soi partout, c'est déjà, au moins, la certitude d'être. Pour qui connaît la tristesse de la soustraction, comment ne pas aimer l'addition ?³⁵

Salie fait l'éloge du « cosmopolitisme vécu ». Elle prône la naissance d'un monde qui voit dans les identités la somme infinie des rencontres entre les peuples. Ces identités fondées sur la culture de l'addition permettront, d'après elle, de voir Autrui comme un semblable. Ainsi, plusieurs Africains, malgré le fait de n'avoir pas encore voyagé, semblent ignorer qu'ils séjournent quotidiennement dans d'autres lieux par l'entremise des médias. Ce voyage intérieur vient couronner la connexion de l'Afrique au monde initiée lors des multiples contacts de l'Afrique avec l'Orient et l'Occident pendant les périodes des traites négrières et de l'impérialisme européen. Cette forme d'exil montre que la *téléculture* serait devenue

35 Fatou DIOME, *Impossible de grandir*, p. 191.

une des cultures les mieux partagées au monde comme le montre cette description de la passion des Africains pour le football :

La publicité tire à sa fin. Les jeunes qui poursuivaient leurs pronostics sous l'arbre reviennent s'attouper devant la télévision et renvoient les gamins, trop bruyants à leur goût. [...] Un vieux pêcheur, encore robuste, en haillons, vient s'installer confortablement devant Madické. Celui-ci l'identifie à l'odeur de poisson qui lui envahit les narines. Les salutations sont polies mais brèves.³⁶

L'attroupement des jeunes de l'île de Niodior représentés par Madické, « devant la télévision », montre à quel point les médias sont prisés par la jeunesse africaine. Il en est de même pour les gens d'âge avancé représentés par le personnage du « vieux pêcheur ». L'attrait des médias en Afrique prouve non seulement l'ouverture des sociétés africaines au monde, mais traduit aussi la mutation des imaginaires dans cette partie du monde. En somme, la transformation est le moteur de la culture, de l'identité culturelle et de l'africanité. Ce qui suggère que l'identité africaine est foncièrement dynamique car fruit des mutations continues. Contrairement à ce que pensent les apôtres de l'« intégrisme culturel », celle-ci serait de l'ordre de la construction continue. Elle n'a point d'essence particulière. Présenté comme tel, ce concept semble s'apparenter à la notion de « créolisation » d'Édouard Glissant au sujet de laquelle il écrit : « La créolisation est imprévisible, elle ne saurait se figer, s'arrêter, s'inscrire dans des essences, dans des absolus identitaires. »³⁷ Cette définition tente de montrer que l'africanité, à l'exemple de la créolisation, se situe au-delà de toute « clôture identitaire », c'est-à-dire de toute sublimation du passé érigé comme référent absolu comme en témoigne l'« Être hybride » dont fait usage Fatou Diome par l'entremise de Salie pour définir son identité culturelle et marquer son appartenance au monde en qualité de « citoyenne du monde ».

NOTICE BIOGRAPHIQUE DE L'AUTEUR

Rolph Roderick KOUMBA, docteur en Langues et littératures françaises (spécialité : Littératures subsahariennes francophones) depuis juin 2019 et membre du laboratoire Alithila (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue). Sujet de thèse : « L'Afrique dans le monde, le monde depuis l'Afrique : études croisées des œuvres d'Alain Mabanckou, d'Achille Mbembe, de Léonora Miano, de Célestin Monga et de Fatou Diome ».

36 Fatou DIOME, *Le Ventre de l'Atlantique*, p. 20.

37 Édouard GLISSANT, *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, p. 26.

Thèse soutenue à l'Université de Lille (France) sous la direction de Jean-Christophe DELMEULE, professeur des Littératures Francophones. Article déjà publié : « Le parfum des pièges dans *Place des fêtes* de Sami Tchak », Lille, *La Tortue Verte*, revue en ligne des Littératures Francophones, juin 2019.

DE L'HISTOIRE À LA FICTION. DU MAINTENANT, DE L'AUTREFOIS ET DE LA MODERNITÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN

ALEXANDRE MELAY

Docteur en arts, esthétique et théorie des arts contemporains.

RÉSUMÉ

45

La question de la perte de sens liée à la mondialisation et à l'homogénéisation des sociétés contemporaines renvoie à une société victime de métamorphoses généralisées, à une chute des mythes et de l'histoire, à l'effondrement des systèmes, des croyances ou des idéologies, puisque selon Walter Benjamin, « l'histoire se désagrège en images et non pas en histoire », parce qu'en image toutes les dimensions temporelles coexistent, rétrospectives, prophétiques et virtuelles, englobant toutes les strates de la « mémoire involontaire de l'humanité ». Ces métamorphoses temporelles qui s'enlacent, entre passé, présent et futur se retrouvent au cœur de nombreuses pratiques de l'art d'aujourd'hui que l'on pourrait qualifier de dispositifs chronopolitiques. Les chrono-narrations présents dans les montages de temporalités dessinées par les artistes tentent de restituer une historicité dynamique, projective, une manière d'être dans les temps, déployant à travers une pratique de *reenactment*, une reconstitution historique d'événements ou d'époques passées qui produit une « archéologie symbolique ».

Mots clés : art contemporain, métamorphoses, mondialisation, historicité, fiction

Abstract : The question of the loss of meaning linked to globalization and homogenization of contemporary societies refers to a society victim

of a generalized metamorphoses, a fall of myths and history ; the collapse of civilization Enlightenment : the collapse of systems, beliefs and ideologies. Since according to Walter Benjamin, “history disintegrates into images and not into history”, because in image all temporal dimensions coexist, retrospective, prophetic and virtual, including all the strata of the “involuntary memory of humanity”. These intertwining temporal metamorphoses, between past, present and future are found at the heart of many contemporary artistic practices that could be described as chronopolitical devices. The “chrono-narrations” present in the temporal conceptions created by the artists try to restore a dynamic, a projective historicity, a way of being in time, deploying through a practice of reenactment, a historical reconstruction of past events or eras that produces a “symbolic archeology”.

Keywords : contemporary art, metamorphoses, globalization, historicity, fiction

RESUMEN

46 | La cuestión de la pérdida de sentido vinculada a la globalización y la homogeneización de las sociedades contemporáneas se refiere a una sociedad víctima de metamorfosis generalizadas, a una caída de mitos e historia, al colapso de sistemas, creencias o ideologías, ya que según Walter Benjamin, « la historia se desintegra en imágenes y no en historia », porque en la imagen todas las dimensiones temporales coexisten, retrospectivas, proféticas y virtuales, abarcando todos los estratos de « memoria involuntaria de humanidad ». Estas metamorfosis temporal que están entrelazadas entre el pasado, el presente y el futuro se encuentran en las corazas de muchas prácticas del arte de hoy en día que podrían calificarse como dispositivos « cronopolíticos ». Las « crono narraciones » presentes en los montajes de temporalidades dibujados por los artistas intentan restaurar una historicidad dinámica y proyectiva, una forma de estar en el tiempo, desplegándose a través de una práctica de *reenactment*, una reconstrucción histórica de eventos o épocas. Que produce una « arqueología simbólica ».

Palabras clave : arte contemporáneo, metamorfosis, globalización, historicidad, ficción

« L'autrefois rencontre le maintenant dans un éclair pour former une constellation¹ »

REFAIRE, REJOUER OU RÉPÉTER L'HISTOIRE

Les crises économiques, accompagnées d'une série de catastrophes écologiques, ont permis de révéler la profondeur du changement que vit aujourd'hui l'humanité : l'effondrement des illusions progressistes. Dans un monde où les sensations incertaines prévalent, où la tension est permanente, la prise de conscience collective de la crise écologique et de la dégradation constante du contexte économique et social nous confronte à l'émergence d'un monde sans repères fixes tandis que la mondialisation consacre l'émergence d'un univers sans frontières : un temps mondial et un espace globalisé dont parle Zaki Laïdi². Les accélérations du capitalisme sont devenues synonymes d'asservissement des temporalités, qui témoigne de l'entremêlement de plusieurs temporalités hétérogènes, où se multiplient les « chronotopies³ ». Cet éclatement conjugué à une nouvelle temporalité a fait naître de nouveaux agencements, de nouvelles configurations, de nouvelles territorialités et temporalités, un enchevêtrement des « mondes⁴ » en mouvement que nous devons appréhender, apprendre à lire et à écrire. Car la question de la perte de sens liée à la mondialisation et à l'homogénéisation des sociétés contemporaines dues à l'urbanisation excessive, au développement rapide et à une économie mondiale croissante renvoie à une société victime d'un effondrement symbolique généralisé, à une chute des mythes et de l'histoire, celle de l'effondrement de la civilisation des Lumières, une perte des valeurs, l'effondrement des systèmes, des croyances, des idéologies, une perte de l'« aura » pour reprendre la notion développée par Walter Benjamin⁵. Et face au déclin de la pensée, au déficit de mythes, au manque de spiritualité dans nos modèles de sociétés contemporaines, partout au loin gronde l'effondrement de la civilisation des Lumières et le déclin de la valeur culturelle d'historicité. La célébration du « désenchantement du monde » amorcé au XVII^e siècle

1 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (1927-1940), Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 479.

2 Zaki LAÏDI, *Le temps mondial*, Bruxelles, Complexe, 1997.

3 Luc GWIAZDZINSKI, « Éloge de la chronotopie. Pour un urbanisme temporel et temporaire », *COLLAGE – Revue de la Fédération suisse des urbanistes*, n°2, 2013, pp. 7-10.

4 Philippe DESCOLA, *La composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014.

5 En 1939, Walter BENJAMIN a mis en évidence le phénomène de la perte de l'aura de l'œuvre d'art. La perte de l'aura est un phénomène moderne observé suite à l'apparition de pratiques artistiques fondées sur la reproduction mécanique, notamment le cinéma et la photographie. Benjamin fait ressortir le bouleversement créé par rapport aux œuvres traditionnelles, soit la perte du « hic et nunc — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve », Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 273.

avec le reflux de la spiritualité et l'essor du naturalisme scientifique ont été contre-productifs, créant un enchantement de la société occidentale par le monde, par les valeurs imaginaires attachées à la sphère matérielle plutôt qu'à la sphère spirituelle. Nous vivons dans un monde matériel enchanté par l'« utilité » symboliquement instituée par l'or et le pétrole. Le structuralisme de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss a quelque chose à nous dire à propos d'une économie de valeurs monétaires, insérée dans un ordre culturel sous-jacent de valeurs significatives⁶. Car les structures fondamentales de la « pensée sauvage » de Lévi-Strauss, cette pensée à l'état sauvage présente dans tout homme — contemporain ou ancien, proche ou lointain — tant qu'elle n'a pas été cultivée et domestiquée à des fins de rendement semble révolue⁷. La notion même de « structure » développée par Lévi-Strauss est remise en cause par le néo-libéralisme, avec son culte de l'individualisme ; par le postmodernisme, avec ses catégories essentialisées et autres formes d'ambiguïté ; et enfin par les divers mouvements protestataires pour lesquels les structures dominantes sont à abattre : un monde devenu anti-structurel.

48

Et c'est au moment où nous avons le plus besoin de repères que cette notion même disparaît, cette articulation entre fin des structures bipolaires et mondialisation, un temps mondial, avec la fin des superpuissances et la crise de l'universalité. Le premier renvoie à une interrogation sur la puissance et le second, aux enjeux de sens dans un espace mondialisé⁸. La mondialisation se vit sur le mode d'une « tyrannie du temps réel sur l'espace réel », souligne Paul Virilio⁹. Et c'est la régulation assurée par les horloges, cette « machine-clé de l'âge industriel¹⁰ », qui est devenue la dimension fondamentale de la société disciplinaire moderne, selon Michel Foucault¹¹, et qui a débouché sur l'extinction progressive de la chrono-diversité du sensible¹². Car nous ne vivons plus du « présentisme », mais de l'« instantanéisme¹³ » : Henri Bergson parle du vif, du vivant, de la vitesse du vivant¹⁴. Il faut y voir la métaphore d'une espèce de folie

6 Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie Structurale*, Paris, Pocket, 2016.

7 Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée Sauvage*, Paris, Pocket, 2010.

8 Zaki LAÏDI, *Un Monde Privé De Sens*, Paris, Hachette-Littératures, 2006.

9 Voir les remarques très pertinentes de Paul Virilio sur le temps mondial dans *L'empire des techniques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 207, ainsi que dans l'ouvrage, *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

10 Lewis MUNFORD, *Technique Et Civilisation*, Paris, Éditions du Seuil, 1950.

11 Sur ce point, voir Michel FOUCAULT, *Surveiller Et Punir : Naissance De La Prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 151-158.

12 Hartmut ROSA, *Accélération : Une Critique Sociale Du Temps*, Paris, La Découverte, 2010, p. 317-318.

13 Zaki LAÏDI, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.

14 Henri BERGSON, *Durée Et Simultanéité : À Propos De La Théorie d'Einstein (1922)*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

anthropologique dans lequel le monde n'est plus qu'un perpétuel empressement. On assiste à une « conjonction de plus en plus forte, étendue à l'ensemble de l'espace humain, entre les deux séries de phénomènes : des transmissions d'informations, à la vitesse de la lumière et des transports réels¹⁵ » : un triomphe du « présentisme » qui résulte du monde de l'instantanéité dans lequel nous vivons. On ne peut pas comprendre la terreur sans comprendre la vitesse, l'affolement, le fait que l'on soit pris de vitesse, occupés par une information, car « la terreur est l'accomplissement de la loi du mouvement¹⁶ ».

Longtemps cette mythologie du progrès, qui avait accompagné les grands récits au cours des siècles passés, portée par la modernité fut articulée par une coupure essentielle entre le passé/le présent/le futur¹⁷. Déjà, Jean-François Lyotard soulignait avec justesse la nature de ce différend entre le projet de la modernité et celui de la postmodernité :

L'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique ; le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible¹⁸.

Car si la radicalité de la modernité avait cherché à liquider, à refuser le passé, pour lui préférer l'expérimentation, l'innovation, l'impératif désir de recommencement, c'est sous le signe d'un recourbement horizontal de l'historicité que les pratiques du postmodernisme tardif ont pu glisser vers un temps multiple. Le postmodernisme tardif est assimilé à un collage schizophrénique du passé et du futur dans un présent étendu, et nous nous sommes enfermés dans le cimetière d'un présent sans avenir, un présent occupé par le passé¹⁹. Nous sommes entre, d'une part, les fantômes de la modernité qui hantent notre présent, vestiges d'un temps où les récits du futur pouvaient légitimement s'énoncer comme possibilités, et d'autre part, le présentisme d'une postmodernité assimilée à un présent perpétuel, dont nous éprouvons tout autant de peine à nous échapper. C'est dans cette horizontalité présente dans les figures rhizomatiques ou radicales que l'on aperçoit cette grande substitution d'historicités désormais spatiales,

15 Paul VIRILIO, *La vitesse de libération*, op. cit.

16 Hannah ARENDT, *Les Origines Du Totalitarisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

17 Pour Michel DE CERTEAU, l'historiographie occidentale moderne se définit par cette coupure qui, d'un présent, sépare un passé.

18 Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne Expliqué Aux Enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 2005, p. 32.

19 Pour saisir toutes les dimensions de ce « tournant utopique de la mémoire », voir Catherine COQUIO, *Le Mal de vérité, ou l'Utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.

horizontales qui rompent avec l'historicité de l'arbre et sa verticalité. Le « rhizome » de *Mille Plateaux*²⁰ et sa structure fluide, non hiérarchique, maillage de significations connectées les unes ou autres. Puis le « radicaire » de Nicolas Bourriaud, qui prend « la forme d'une trajectoire, d'un parcours, d'un cheminement effectué par un sujet singulier, qui n'existe que sous la forme dynamique de son errance et par les contours du circuit dont il dessine la progression²¹. »

Ces nouages de temps qui s'enlacent, entre passé, présent et futur se retrouvent au cœur de nombreuses pratiques de l'art d'aujourd'hui que l'on pourrait qualifier de dispositifs chronopolitiques²². La figure de l'artiste en historien, pour reprendre une expression du critique Mark Godfrey²³, a fait son retour dans les pratiques artistiques contemporaines, en convoquant des protocoles liés à l'enquête historique, au constructivisme du fait historique et aux frontières instables entre fiction et histoire, à l'indicielle de l'archive, ou à la monumentalisation du geste mémoriel. Ainsi, les chrono-narrations présents dans les montages de temporalités dessinées par les artistes tentent de restituer une historicité dynamique, projective, une manière d'être dans les temps.

50

Il n'y a pas un mais des temps modernes, des manières souvent différentes, parfois contradictoires, de penser le temps de la politique ou de l'art moderne en termes d'avancées, de reculs, de répétitions, d'arrêt ou de chevauchement entre-temps ; des manières différentes ou contradictoires d'agencer les temporalités des arts du mouvement, leurs continuités, leurs coupures, leurs raccords et leurs reprises, pour produire des œuvres répondant aux conditions du présent et aux exigences de l'avenir²⁴.

Des configurations temporelles et narratives que l'on pourrait nommer reconstitution, anachronisme, uchronie, fabulation, spéculation, chacune se donnant à rebours des représentations séquentielles du temps

20 Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie* (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

21 Nicolas BOURRIAUD, *Radicaire : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

22 Reprenant le concept de chronopolitique à Paul VIRILIO, Hartmut ROSA le définit comme « le fait de savoir qui définit le rythme, la durée, le tempo, l'ordre de succession et la synchronisation des événements et des activités est l'arène où se jouent les conflits d'intérêts et la lutte pour le pouvoir. La chronopolitique est donc une composante centrale de toute forme de souveraineté », *Accélération. Une critique sociale du temps*, op. cit., p. 26.

23 Mark GODFREY, « The Artist as Historian », *October*, n° 120, printemps 2007, pp. 140-172.

24 Jacques RANCIÈRE, *Les temps modernes : art, temps, politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2018, p. 10.

historique ; en se déployant par une pratique de *reenactment*²⁵, une reconstitution historique d'événements ou d'époques passées qui produit une « archéologie symbolique²⁶. » Ainsi, comment mettre en œuvre le « régime d'historicité²⁷ » à venir ? Peut-on alors imaginer un régime d'historicité alternatif où nous abandonnerions les prédictions du passé au profit d'archéologies du futur ?

DE L'HISTOIRE AU PRÉSENT. LE RÉEL ET SON DOUBLE

Au cœur de cette époque d'« effondrements », ce que Lyotard, dans *La Condition postmoderne* soulignait comme la crise des métarécits, des grands récits maîtres et totalisants du monde et des systèmes explicatifs²⁸, l'homme recherche l'espace sacré de la nostalgie de la réalité et du sacré ; le désir d'un éternel retour au temps primordial, au temps parfait des origines du « Paradis perdu ». C'est dans les forêts anciennes que l'homme apprend autrefois tant de choses. Il errait seul et il ne savait où aller, alors il prenait le temps de s'accroupir pour regarder vivre la nature, en grimpant aux arbres pour regarder vivre le ciel. Et s'il entendait la voix des bêtes ou du vent, celle des eaux et celles des ramures, il les écoutait jusqu'à les connaître. C'est là que l'homme a été initié à la manière de se nourrir et d'assurer la continuité de ses réserves alimentaires. C'est dans cet espace privilégié de la forêt, dans le « Paradis perdu » de cette nature vierge que l'homme découvre les premiers gestes. Une conception du temps qui rejoint celle de l'homme primitif ; plongé dans un temps cyclique qui ramène sans cesse au temps des origines, temps sacré par excellence. Car dans ce monde circulaire à l'image du « mythe de l'éternel retour », il s'agit de retrouver la perfection du temps originel, de récupérer le temps absolu, éternel. Et cette nostalgie de l'éternité est en quelque sorte symétrique de la nostalgie du paradis. Ce que nous pourrions appeler la « nostalgie de l'éternité » atteste que l'homme aspire à un paradis concret, et croit que la conquête

25 Terme dont la traduction se situe entre « reconstitution » et l'idée de « rejouer ». Ce terme qui n'a pas d'équivalent en français désigne les phénomènes de récréation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation vivante d'œuvres performatives du passé, d'événements historiques ou de phénomènes culturels. Il se compose du verbe « enact », qui signifie « jouer » au sens théâtral ou « promulguer » au sens juridique, et du préfixe « re- », qui indique aussi bien « le retour à un état antérieur », « un changement de direction », « un renforcement » ou « la répétition d'une action ».

26 Morad MONTAZAMI, « L'événement historique et son double. Jemery Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images Re-vues*, n° 5, 2008.

27 François HARTOG définit un régime d'historicité comme synonyme d'ordre temporel, une manière spécifique selon le lieu et l'époque de nouer passé, présent et futur. Cf. François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

28 Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir* (1979), Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

de ce paradis est encore réalisable ici-bas, sur terre, et maintenant, dans l'instant présent. Mais les mythes et les rites archaïques liés à l'espace et au temps sacrés renvoient à autant de souvenirs nostalgiques d'un « paradis terrestre » et d'une sorte d'éternité « expérimentale », à laquelle l'homme pense pouvoir encore prétendre avoir accès. Mais ce n'est qu'illusion, puisque selon Benjamin, « l'histoire se désagrège en images et non pas en histoire²⁹ », parce qu'en image toutes les dimensions temporelles coexistent, rétrospectives, prophétiques et virtuelles, englobant toutes les strates de la « mémoire involontaire de l'humanité³⁰ ».



(Figure 1) [à droite, au fond] Laurent Grasso, *Studies into the past*, huile sur panneau de bois, n/a.
Photo : Sam Beebe. CC BY 2.0.

52

Le travail artistique de Laurent Grasso repose sur un savant processus qui utilise des formes anciennes préexistantes afin d'en formuler de nouvelles : c'est l'idée d'actualiser le passé, de le repenser, de prendre des faits historiques et de les interpréter, en fabriquant des éléments nouveaux à partir de réalités historiques anciennes. Il est « indispensable de se rendre compte de la situation telle qu'elle se présente et de la dépasser. Il faut à la fois connaître ce qui s'est fait dans le passé et pressentir les besoins de l'avenir. Cela doit nous inciter non pas à jouer les "prophètes", mais à avoir une vision plus large des choses³¹. » Les œuvres de Laurent Grasso reposent entre croyances et sciences, utopies et déclinaisons esthétiques poétiques, à travers un travail de représentation de l'immatériel. Jouant sur la vérité historique et documentaire des images qu'il manipule, son œuvre

29 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (1927-1940), op. cit., p. 494.

30 *Ibid.*

31 Sigfried GIEDION, *Espace, Temps, Architecture : La Naissance D'une Nouvelle Tradition*, Bruxelles, La Connaissance, 1968.

renvoie à la fois au familier, au connu en même temps qu'elle amène le regard à un point de fracture du réel, qui dans sa progression silencieuse, absorbe le regard dans une réalité parallèle. Les réflexions de Laurent Grasso sur la rationalité de la Renaissance, « l'âge de la découverte », une époque où l'homme commençait à voir le monde d'une manière complètement différente, s'intéressant à l'individualité, au monde naturel, à la science, à la cosmologie et à l'étude de la géographie. Une époque où la science et les arts ne sont pas des domaines disparates, mais s'informent mutuellement. Ainsi, à la manière d'un historien des images, Laurent Grasso réactualise l'iconographie des grandes découvertes depuis la Pré-Renaissance aux avancées scientifiques du XIX^e siècle pour en exploiter le potentiel fictionnel. La poussée au virtuel et au merveilleux que génèrent ses œuvres, inscrit le geste de l'artiste dans une filiation avec des époques où l'art, la croyance, la connaissance, la science semblaient inextricablement liés et puissants. Il n'y a ainsi pas de rupture dans ses œuvres, mais une continuité historique fictive, qui permet une ouverture sur le futur sans jamais être prisonnier du présent et du passé ; ses œuvres permettent de voir « à travers », en impliquant un réel dépassement, une évolution, ou une réinterprétation rendue possible par un travail de transposition qui vise à la création de nouveaux scénarios. C'est l'idée d'un « polytropisme », celui d'un regard à la fois rétrospectif et prospectif.

C'est par le biais de mystérieux soulèvements de la nature, tantôt considérés comme manifestations divines, hallucinations, phénomènes paranormaux, catastrophes naturelles, que sont les éclipses ou les météorites, que Laurent Grasso transpose dans ses œuvres, en questionnant notre sens de la réalité dans sa relation à l'histoire de la technique. Entre fascination et inquiétude, onirisme, rigueur documentaire et mélanges temporels, les œuvres de l'artiste semblent vouloir restaurer la mémoire des choses disparues, des croyances et des représentations qui ont modelé l'histoire de l'homme comme pour mieux interroger notre degré de présence au monde actuel, où la science et la technologie, ces machines rationnelles semblent faire si peu cas du mystère et de l'obscurité. L'artiste convoque des lieux sacrés et des croyances animistes et primitives, en résonance avec des théories scientifiques, autour de phénomènes invisibles, mais actifs. Tel un message codé qui rappelle à notre esprit une prémonition ou une nostalgie. Débutée en 2009, la série des études sur le passé, regroupées sous le titre *Studies into the past* (Fig. 1) montre combien les œuvres de Laurent Grasso sont traversées par une réflexion sur le temps, entre histoire et science. Produites en collaboration avec des restaurateurs d'art professionnels, ces œuvres composées de dessins et d'huiles sur panneau de bois, au style et à la facture inspirés des peintres flamands et italiens des XV^e et XVI^e siècles, intègrent des images sélectionnées telles que des arbres, des personnages et des portions de paysages, méticuleusement reproduits à partir de peintures célèbres

de Uccello, Fra Angelico, Mantegna et Botticelli ; et accompagnés pour certaines, d'objets ou de chiffres symbolisant une date précise de l'histoire. Cependant, ces représentations de l'histoire de la peinture sont troublées par la présence de corps étrangers parfaitement intégrés aux compositions. Les références narratives caractéristiques de l'époque, qu'elles soient mythologiques ou religieuses, ont été remplacées par des phénomènes célestes ou miraculeux dont il existe peu de représentations picturales avant le XIX^e siècle : éclipses, aurores boréales, météorites, étrange nuage de fumée, rocher lévitant au-dessus d'un paysage, ou envolée d'oiseaux incongrue dans une forêt. Au sein de ses œuvres, l'artiste superpose et recontextualise cette iconographie pour mettre en doute son propre auteur et brouiller la ligne de démarcation que nous établissons souvent entre historique et contemporain. Car l'insertion de ces éléments du « futur » dans une peinture du passé ne génère pas que des effets d'anachronisme, mais *Studies into the past* est à comprendre comme un vaste projet conceptuel visant à reconstruire l'idée que l'on se fait de la réalité à une autre époque : un anachronisme qui a d'abord concerné cette charnière des temps, et qui a consisté en un chevauchement entre les temps légendaires et ceux de la chronologie attestée³². Car le concept d'anachronisme est anti-historique parce qu'il occulte les conditions mêmes de toute historicité³³.

54

Conçues comme si elles appartenaient à un autre temps même si elles sont actuelles, ces œuvres sont réalisées selon des méthodes du passé avec une attention scientifique. Cette confrontation entre des strates historiques de natures différentes montre que « le passé n'est pas une chose morte, mais il fait partie de notre existence³⁴ » et d'ajouter qu'il ne s'agit pas d'occulter le passé, car « l'histoire fait partie intégrante de notre être³⁵. » Ainsi, les hommes ne peuvent jamais vivre en se coupant tout à fait de leur tradition et il n'est point de culture sans tradition. En mélangeant ainsi les espaces temporels, Laurent Grasso cherche à créer ce qu'il nomme une « fausse mémoire historique », une fausse historicité, de telle sorte qu'il devienne impossible, dans un avenir lointain, de situer l'époque dans laquelle ces œuvres auront été produites. C'est comme si l'on pouvait manipuler leur historicité, autrement dit intervenir de manière à modifier leur rapport à l'espace-temps. Devant l'image comme devant du temps, et comme dans l'image, c'est bien du temps qui nous regarde. Elles sont des montages de temporalités différentes, des symptômes déchirant le cours normal des

32 Jacques RANCIÈRE, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel* 6, 1996, p. 54.

33 *Ibid.*, p. 66.

34 SIGFRIED GIEDION, *Espace, Temps, Architecture : La Naissance D'une Nouvelle Tradition*, op. cit.,

35 *Ibid.*

choses. Quand l'image survient, l'histoire se « démonte », dans tous les sens du mot. Le temps se montre, il s'ouvre dans toute sa complexité, dans son montage de rythmes hétérogènes formant anachronismes ; comme une façon de repenser, dans l'image, les rapports de notre Maintenant avec l'Autrefois³⁶.

Les configurations temporelles et narratives de Laurent Grasso invitent ainsi au pouvoir fictionnel, aux utopies ou aux « mondes possibles » de la fiction. Dans son texte, *Identité narrative et communauté historique*, Paul Ricœur propose une définition du passé, selon laquelle le passé est seulement ce qui s'est produit, ce qui ne peut être changé. Ricœur explique que lorsque nous essayons de reconstruire et de recomposer historiquement ce qui a été dans le passé, la façon de vivre des hommes, leur façon de percevoir le monde, nous devons prendre en compte le fait que les gens du passé avaient un futur. Un futur qu'on peut appeler « le futur du passé ». Les hommes d'autrefois avaient des rêves, des désirs, des utopies qui constituent un réservoir de « futurs inaccomplis », ce qui fait partie de notre histoire. Ricœur souligne que nous sommes faits — le présent, notre présent — de ces espoirs inaccomplis. Ainsi, une part importante de la réinterprétation des traditions qui nous ont été transmises consiste à retrouver le sens de ces promesses non réalisées³⁷. Il s'agit alors de rouvrir le passé pour y voir l'inachevé, les promesses qui n'ont pas été réalisées, et par ce nouveau rapport au passé, de tenter de désécrire les futurs, de ramener des possibilités dans le monde et de tourner la page de l'époque des fins.

NARRATIONS FICTIONNELLES. DES SCÉNARIOS UCHRONIQUES

Le passé n'est plus une terre où l'on retourne par le biais d'une simple politique de la mémoire. Il est devenu un entrepôt synchronique de scénarios culturels, une sorte de casting temporel central auquel on peut avoir recours à sa guise en fonction de la scène à montrer³⁸.

La révolution technologique et l'émergence des moyens de communication modernes, ayant transformé le monde en un « village global », ont aboli les distances et ébranlé les anciennes évidences identitaires imposant à l'homme de s'engager sur la voie du changement et d'envisager un avenir autre sans frontières et sans limites temporelles et spatiales, où le global et le local s'entrecroisent. Une fragilité de la civilisation et un manque de

36 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

37 Paul RICŒUR, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985.

38 Arjun APPADURAI, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* (1996), Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 67.

spiritualité dans notre monde contemporain qu'illustrent les œuvres de l'artiste chinois Xu Zhen comme témoignage de l'histoire des hommes. Les sculptures de la série intitulée *Eternity* marquent le temps où les hommes savaient écrire, l'époque où l'on savait encore sculpter, l'image d'un grand moment de nostalgie.



(Figure 2)
Xu Zhen,
Eternity,
matériaux
composites,
pigments
minéraux, métal,
150x100x340 cm,
2013-2014.
Jesus Encinar.
CC BY 2.0.

Car le tournant du XXI^e siècle a été porteur, non seulement de mutations socio-économiques, mais également de nombreux changements culturels, ces derniers ayant profondément influencé la production artistique de Xu Zhen, qui est à envisager comme une réflexion contemplative sur la notion de Paradis, qui même si elle n'offre pas une image claire comme celle que pourraient proposer les autorités religieuses, conserve néanmoins toute son attention à cette abstraction. Dans ses séries *Eternity* (Fig. 2) et *Evolution*, Xu Zhen mélange références culturelles et civilisations, en recréant des images et des sculptures renvoyant au choc des civilisations : des icônes de la sculpture occidentale se trouvent combinées avec la statuaire asiatique, tandis que des masques africains sont confrontés à des peintures bouddhiques, alors que la statuaire tribale se retrouve greffée avec des figurines de manga japonais.



(Figure 3)
 Xu Zhen,
*Eternity-buddha
 in nirvana*,
 matériaux
 composites,
 pigments
 minéraux, métal,
 550x1800x380 cm,
 2016-2017.

Photo :
 PeterTea.
 CC BY 2.0.

La série d'installations sculpturales *Eternity* se compose de répliques de statues classiques considérées comme la plus haute référence des civilisations européennes et asiatiques. L'œuvre *Eternity-buddha in nirvana* (Fig. 3), formée de répliques à base de minéraux composés prennent la forme de dieux grecs combinés à ceux de la figure de Bouddha ; gigantesque sculpture faite du corps couché d'un Bouddha de quatorze mètres de long, réplique datant de la haute dynastie des Tang, auquel Xu Zhen a ajouté des représentations sculpturales de la mythologie grecque et romaine. Chaque personnage pose ou se penche sur le grand Bouddha, rapprochant ainsi les traditions culturelles entre elles. En associant des répliques sculpturales d'une célèbre statue bouddhique avec des figures gréco-romaines, de la Renaissance et de la période néoclassique, l'artiste réunit des patrimoines culturels oriental et occidental : l'espace sacré, les frontières entre l'Est et l'Ouest devenant ainsi obsolètes. Les têtes manquantes des sculptures occidentales sont remplacées grossièrement par une greffe de statues de Bouddha positionnées à l'envers, maintenues ensemble au niveau des cous. L'artiste a adopté une approche à la fois provocante et humoristique des différences entre les cultures occidentale et orientale. Les sculptures des dieux grecs marquent le début de la civilisation occidentale, tandis que les statues de Bouddha représentent la plus haute forme de spiritualité de la culture orientale. La migration de ces œuvres d'art intemporelles raconte l'histoire de la colonisation, de la politique internationale et des guerres. Car en combinant avec force deux éléments esthétiques et culturels opposés, l'artiste met au premier plan les conflits culturels et les luttes de pouvoir de l'histoire humaine. Dans le même esprit qu'*Eternity*, la série *Evolution* est basée sur des éléments culturels couvrant le temps et l'espace, en mettant l'accent sur les différences culturelles au sein de la mondialisation. Cependant, dans *Evolution*,

Xu Zhen s'éloigne du domaine de la culture classique pour s'orienter vers une sorte d'art primitif défini par des frontières culturelles et subculturelles. À travers ses sculptures, l'artiste présente les défis cognitifs découlant de l'essor d'Internet, où sa facilité d'utilisation et notre accès croissant à la connaissance permettent un changement qualitatif de nos façons de penser et de représenter l'historicité. Œuvres d'art antique, fresques datant de l'âge d'or de la Route de la Soie, sculptures modernistes représentatives de l'Occident, lorsque nous voyons ces symboles culturels changer peu à peu de forme, ou lorsqu'ils sont recombinaison de manière nouvelle par l'artiste, c'est le sentiment d'implosion de temporalités provoquée par la force spirituelle accumulée de la culture qui émerge. Or, cette force ne provient pas seulement des symboles culturels utilisés, mais elle provient davantage des changements temporels et culturels induits par la mondialisation. Et dans le contexte de la postmodernité tardive, les sculptures grecques ne s'identifient que par leur enduit blanc grisâtre, faisant oublier qu'il s'agissait à l'origine de statues divines en couleurs. Ce processus de création renvoie à l'idée développée par Benjamin qui s'appuie sur le « montage » pour bouleverser l'idée que l'on se fait d'un temps historique linéaire et causaliste, voyant dans chaque objet historique et en son origine un « tourbillon » imprévisible auquel il faut être attentif. Car à la conception linéaire du temps historique véhiculée par l'histoire de l'art académique, selon laquelle chaque œuvre du passé se comprend par l'étude de l'époque qui l'a vue naître, Didi-Huberman propose de substituer une temporalité éclatée où le passé et le présent, l'origine et la nouveauté sont des entités inextricablement liées³⁹. Ainsi, une telle reconstitution uchronique repose sur des formes hétérochroniques, loin du temps « vide », homogène et linéaire, progressiste, qui a accompagné les grands récits historiques. L'artiste Xu Zhen réalise, ici, un contemporain dialectique⁴⁰, qui chercherait à construire des temporalités multiples dans une visée politique, puisqu'il nous faut d'abord désapprendre à penser l'histoire comme processus de développement dans lequel ce qui est possible devient réalité, en tendant davantage vers un futur singulier.

Chez Xu Zhen, cette combinaison temporelle renvoie au concept de fabulation de Bergson⁴¹, repris par Deleuze. La fabulation active les pouvoirs du faux, lui donnant une puissance qui en fait une mémoire, une légende,

39 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, op. cit.,

40 Claire BISHOP, *Radical Museology or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art ?*, Londres, Koenig Books, 2013.

41 Henri BERGSON appelle « fonction de fabulation », l'acte qui reproduit les représentations fantasmatiques, dont celles que l'on retrouve dans les poèmes, les mythes ou la religion. Voir, Henri BERGSON, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), Paris, Presses universitaires de France, 2013.

un monstre, falsifiant les vérités orthodoxes dans un processus générant des vérités émergentes : « Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est le réel, ce n'est pas la vérité, qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux une puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre⁴² ».

L'auteur ne doit donc pas se faire l'ethnologue de son peuple, pas plus qu'inventer lui-même une fiction qui serait encore une histoire privée. Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des intercesseurs, c'est à dire de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de « fictionner » de « légèder » de « fabuler ». L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais ce n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs⁴³.

Xu Zhen brouille la frontière entre la réalité empirique et subjective, reformule la vérité de faits historiques, en remettant en question les manières acceptées de percevoir le monde à l'ère de l'information psychologiquement engourdissante. La vérité qui se cache derrière les reliques culturelles apparaît plus insaisissable que jamais. Car Xu Zhen créé ses propres images des origines de la civilisation, entre les statues grecques en couleur et leurs versions modernes en plâtre blanc, ou entre l'Acropole d'Athènes et les photographies de sculptures sur écrans électroniques ; l'ensemble créé une perte du contexte commun, et c'est parce que cette réalité temporelle et culturelle est devenue habituelle, que les deux séries contrastantes *Eternity* et *Evolution* nous apparaissent presque harmonieuses. La transition n'est rien de moins qu'un reflet des changements majeurs survenus dans l'histoire humaine au cours des dernières décennies. Certes, l'extension de la conscience engendrée par la mondialisation a éliminé la disparité temporelle et spatiale, mais au cours du processus de l'accélération de l'humanité, l'apprentissage culturel, au sens traditionnel, a été anéanti par la surinformation, cédant le pas à une stagnation culturelle récurrente et à une historicité erronée. Cette multitemporalité donne à l'homme la sensation d'être irréel, à tel point que les frontières entre sens, valeurs et réalité s'estompent progressivement⁴⁴.

42 Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, chap. 6, « Les puissances du faux », p. 196.

43 *Ibid.*, p. 283.

44 Zaki LAÏDI, *Un Monde Privé De Sens*, op. cit.,

À vivre dans cette époque de « post-vérité⁴⁵ », l'on comprend peu à peu pourquoi Xu Zhen tient l'action de répétition comme méthode efficace pour répondre à la société postmoderne, puisqu'« il ne s'agit ni plus ni moins que de lever un obstacle épistémologique et d'ouvrir l'histoire à de nouveaux objets, à de nouveaux modèles de temporalité⁴⁶. » La postmodernité appelle à des chevauchements et des temporalités de nature diverse, des fragmentations et des immobilités⁴⁷, car au fil du temps, après d'interminables destructions et reconstructions, les reformulations incessantes ne manqueront sans doute pas d'ouvrir un nouveau modèle de civilisation dans le présent.

AU-DELÀ DE L'HISTOIRE ANTIQUAIRE. VERS DES ARCHÉOLOGIES DU FUTUR.

Les testaments laissés et les avenir possibles du passé sont si nombreux qu'il semble bien difficile de ne pas céder à un état nostalgique, à une sorte d'ivresse mélancolique, qui enserre notre présent. L'obsolescence semble programmée et face à cela, l'homme garde en lui la nostalgie d'un passé lointain, sorte de « Paradis originel » qu'il cherche désespérément à retrouver, les valeurs et modèles d'une historicité en voie de disparition, l'expression douloureuse et mélancolique d'un violent sentiment de perte, « voilé par les larmes de la nostalgie », selon l'expression reprise par Benjamin⁴⁸. Nous sommes entrés dans une histoire froide sans finalité, en référence aux « années d'hiver », selon la formule de Félix Guattari⁴⁹, une période de glaciation des potentialités ; car comme le rappelle François Hartog, le régime d'historicité dominant dans les sociétés occidentales,

60

45 Terme popularisé pour la première fois par l'essayiste américain Ralph Keyes, suite à la publication de son essai, *The post-truth era, Dishonesty and Deception in Contemporary Life* (2004). La « post-vérité » est définie comme « ce qui se rapporte aux circonstances dans lesquelles les faits objectifs ont moins d'influence sur le public que ceux qui font appel à l'émotion ou aux croyances personnelles ». La « post-vérité » s'attaque à l'imaginaire social dans une époque où les politiques populistes profiteraient de l'irrationalité des masses en diffusant des informations infondées nourrissant un dispositif de stigmatisation des classes populaires. Outre leur propension à récrire l'histoire, les régimes populistes critiquent eux aussi ceux qui « savent », les élites, qui, malgré leur faillibilité, font la distinction entre le vrai et le faux. Elle fabrique une fiction, mais contrairement à la fiction productive (artistique ou sociale), elle n'enrichit pas le réel, elle le détruit. Voir l'ouvrage de Myriam REVAULT-D'ALLONNES, *La faiblesse du vrai : ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.

46 Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, op. cit., p. 183.

47 Jacques RANCIÈRE, *Les temps modernes : art, temps, politique*, op. cit.

48 Walter BENJAMIN, « Thèmes Baudelairiens » — Poésie et révolution, *Œuvres II*, Paris, Denoël, 1971, p. 267-268.

49 Félix GUATTARI, *Les années d'hiver : 1980-1985*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

depuis 1989, est le « présentisme »⁵⁰. Jérôme Baschet dans son ouvrage *Défaire la tyrannie du présent*, parle quant à lui d'un présent défait de la tyrannie de l'urgence ou de l'action immédiate, relié au futur et dépourvu de nostalgie⁵¹.

Et si le monde globalisé dont nous héritons, pourtant disloqué, désajointé, un contemporain globalisé⁵² superposant des temps désarticulés, hétéroclites et inconciliables pouvait être une chance. Et si dans cette disjonction des temps, de l'histoire et du monde, il y avait une possibilité de multitemporalités et de polychronies. Certes, face au risque majeur de voir des civilisations, des pensées ou des philosophies anciennes s'effacer à jamais sous l'emprise de la globalisation et en constatant les mutations intervenues depuis, on peut constater combien le temps s'accélère et que l'espace s'illimite, que les mondes traditionnels s'effacent, et que l'historicité linéaire s'engloutit sous les strates temporelles de l'uniformisation de la mondialisation, ce que l'on appelle le « progrès »⁵³. Mais ce qui est en jeu, c'est l'idée d'un regard renouvelé sur l'histoire ; non pas une histoire figée et antiquaire, mais au contraire une histoire faite de temps potentiels qui invite au dépassement d'une époque classique, pour une historicité nouvelle susceptible de nourrir le futur. Ainsi, il s'agit de comprendre ce potentiel des temps comme des points de départ à la construction du futur. Finalement, dans une situation chaotique, souvent douloureuse, celle de l'illusion d'une simultanéité globale, d'un temps mondial, celui de la mondialisation comme fiction temporelle qui agit comme un masque homogénéisant tout, il semble cependant moins intéressant d'occulter la tradition et de regretter le passé que de proposer de nouvelles réalités temporelles, afin d'esquisser des voies d'avenir. Inventer pour aujourd'hui et demain d'autres logiques temporelles, car la nostalgie repose toujours sur une idéalisation du passé, qui tourne le dos à toute construction possible d'un avenir positif. Une mélancolie excessivement ravageuse, passéiste, trop violemment hostile aux mouvements du monde présent, trop fondamentalement attachée aux traditions et permanences, et trop obstinément opposée aux devenirs deviendrait inévitablement néfaste à l'idée d'universalité. La contemporanéité se construit en suivant le cours d'une histoire faite de temporalités multiples renouvelées : remettre le temps immobile en mouvement, c'est assurer la continuité de l'historicité par un processus évolutif de l'histoire elle-même, qui ouvre la voie à une

50 François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, op. cit.

51 Jérôme BASCHET, *Défaire la tyrannie du présent. Temporalités émergentes et futurs inédits*, Paris, La Découverte, 2018.

52 Sur la notion de contemporain, voir Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes contemporains*, Paris, Verdier, 2016.

53 Claude LÉVI-STRAUSS, *L'anthropologie Face Aux Problèmes Du Monde Moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

culture plurielle et une « hybridation du monde⁵⁴. » Comme cela a toujours été le cas dans l'histoire de l'humanité, l'esprit doit continuer à dominer la matière et la liberté être revendiquée pour donner un sens au relatif qui caractérise la condition humaine à laquelle nous ne pouvons échapper.

BIBLIOGRAPHIE

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* (1996), Paris, Payot & Rivages, 2005.

ARENDRY Hannah, *Condition De L'homme Moderne* (1958), Paris, Calmann-Lévy, 2018.

ARENDRY Hannah, *La Crise De La Culture : Huit Exercices De Pensée Politique*, Paris, Gallimard, 2016.

ARENDRY Hannah, *Les Origines Du Totalitarisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

BASCHET Jérôme, *Défaire la tyrannie du présent. Temporalités émergentes et futurs inédits*, Paris, La Découverte, 2018.

BOURRIAUD Nicolas, *Radical : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

62

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique » (1935), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN Walter, « Thèmes Baudelairiens » — Poésie et révolution, *Œuvres II*, Paris, Denoël, 1971.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (1927-1940), Paris, Éditions du Cerf, 1989.

BERGSON Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), Paris, Presses universitaires de France, 2013.

BERGSON Henri, *Essai Sur Les Données Immédiates De La Conscience* (1889), Paris, Presses universitaires de France, 2013.

BERGSON Henri, *Durée Et Simultanéité : À Propos De La Théorie d'Einstein* (1922), Paris, Presses universitaires de France, 2009.

BISHOP Claire, *Radical Museology or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art ?*, Londres, Koenig Books, 2013.

BORGES Jorge L, *Deux Fictions : Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

54 Expression donnée par Luc GWIAZDZINSKI, dans son ouvrage *L'hybridation des mondes : territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation* (2016).

- CHAKRABARTY Dipesh, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- COQUIO Catherine, *Le Mal de vérité, ou l'Utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.
- DELEUZE Gilles, « Foucault, historien du présent », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie* (1980), Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.
- DELEUZE Gilles et Félix Guattari, *Différence et Répétition* (1968), Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- DESCOLA Philippe, *La composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller Et Punir : Naissance De La Prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- GIEDION Sigfried, *Espace, Temps, Architecture : La Naissance D'une Nouvelle Tradition*, Bruxelles, La Connaissance, 1968.
- GODFREY Mark, « The Artist as Historian », *October*, n° 120, printemps 2007.
- GUATTARI Félix, *Les années d'hiver : 1980-1985*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- GWIAZDZINSKI Luc, « Éloge de la chronotopie. Pour un urbanisme temporel et temporaire », *COLLAGE – Revue de la Fédération suisse des urbanistes*, n°2, 2013 : 7-10.
- GWIAZDZINSKI Luc, *L'hybridation des mondes : territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*, Elya éditions, 2016.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- KEYES Ralph, *The post-truth era, Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, 2004.
- LAÏDI Zaki, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.
- LAÏDI Zaki, *Le temps mondial*, Bruxelles, Complexe, 1997.
- LAÏDI Zaki, *Un Monde Privé De Sens*, Paris, Hachette-Littératures, 2006.

- LÈBRE Jérôme, *Vitesses*, Paris, Hermann, 2011.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée Sauvage*, Paris, Presses Pocket, 2010.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Pocket, 2016.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *L'anthropologie Face Aux Problèmes Du Monde Moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne Expliqué Aux Enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 2005.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir* (1979), Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- MONTAZAMI Morad, « L'événement historique et son double. Jemery Deller, The Battle of Orgreave », *Images Re-vues*, n° 5, 2008.
- MUNFORD Lewis, *Technique Et Civilisation*, Paris, Éditions du Seuil, 1950.
- RANCIÈRE Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel* 6, 1996.
- RANCIÈRE Jacques, *Les temps modernes : art, temps, politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2018.
- REVAULT-D'ALLONNES Myriam, *La faiblesse du vrai : ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985.
- ROSA Hartmut, *Accélération : Une Critique Sociale Du Temps*, Paris, La Découverte, 2010.
- RUFFEL Lionel, *Brouhaha. Les mondes contemporains*, Paris, Verdier, 2016.
- VIRILIO Paul, *L'administration de la peur*, Paris, Textuel, 2010.
- VIRILIO Paul, *L'empire des techniques*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- VIRILIO Paul, *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Alexandre Melay est docteur en arts, esthétique et théorie des arts contemporains de l'Université de Lyon. Ses recherches interrogent la relation entre les arts visuels et les réalités constitutives et réflexives du monde contemporain, les espaces-temps anthropiques, les formes de la postmodernité ou les phénomènes de mutations qui caractérisent notre contemporanéité.

ÉTUDES

QUAND LA CRITIQUE SE DOIT D'ÉPOUSER LA POSTURE DE L'ESTHÈTE LE CAS DE LA CRITIQUE DE LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE DE LANGUE FRANÇAISE

Wafa Bsaïs Ourari

Université de Carthage, Tunisie

66

RÉSUMÉ

Parler dans une langue, écrire dans l'autre continue à appeler, aujourd'hui encore, les mêmes interrogations. Poussées parfois par la curiosité, et d'autres fois voilant à peine une certaine défiance, voire une suspicion certaine, ces questions nous éclairent sur la réception du texte francophone. Se pose encore, de nos jours, la question d'assimilation et de reconnaissance. Le même accueil est-il réservé à ces auteurs venus d'ailleurs ? Si Beckett et Ionesco ont fait une entrée fracassante dans la francophone littéraire, Nancy Huston, Milan Kundera, Franz Kafka, Julia Kristeva, Andreï Makine et même Albert Memmi, sont adoptés, voire assimilés avec honneur et fierté, répertoriés comme écrivains français, d'autres comme Kateb Yacine, Mohamed Dib, Rachid Boujedra, sont exclus par le champ littéraire français. Tahar Ben Jalloun, Abdelwaheb Meddeb, Faouzia Zouari qui, quoique écrivant à partir de la France, terre d'exil dont ils ont fait leur pays d'adoption, restent, malgré leur double identité, classés comme auteurs maghrébins de langue française. De quelle lecture le texte maghrébin écrit en langue française peut-il se prévaloir ? Entre l'intérêt, ou l'indifférence, l'engouement ou le rejet que suscitent ces auteurs dont le français n'est pas la langue maternelle, peut-on affirmer que la question de l'adoption, plusieurs années après la blessure de la colonisation, est dépassée ? Ecrire en français relève-t-il d'un choix délibéré d'écriture ou est-ce le fruit d'une formation scolaire ?

Mots-clés : francophonie, réception, critique, identité, altérité

RESUMEN

Hablar una lengua, escribir en otra sigue suscitando, todavía hoy, los mismos interrogantes. Algunas veces impulsadas por la curiosidad, y otras veces apenas ocultando cierta desconfianza, incluso cierta sospecha, estas preguntas nos iluminan sobre la recepción del texto francés. La cuestión de la asimilación y el reconocimiento se impone aún hoy en día. ¿Está reservada la misma recepción para estos autores provenientes de otros lugares? Si Beckett e Ionesco hicieron una entrada triunfante en la literatura francófona, Nancy Huston, Milan Kundera, Franz Kafka, Julia Kristeva, Andreï Makine e incluso Albert Memmi, son adoptados, asimilados con honor y orgullo, considerados como escritores franceses, otros como Kateb Yacine, Mohamed Dib, Rachid Boujedra, están excluidos del campo literario francés. Tahar Ben Jalloun, Abdelwaheb Meddeb, Faouzia Zouari, quienes, aunque escriben desde Francia, tierra del exilio de la que hicieron su país adoptivo, permanecen, a pesar de su doble identidad, clasificados como autores magrebinos de habla francesa. ¿Qué lectura prevalece aquí del texto magrebí escrito en lengua francesa? Entre el interés, o la indiferencia, el entusiasmo o el rechazo que suscitan estos autores cuyo francés no es su lengua nativa, ¿se puede afirmar que la cuestión de la adopción, varios años tras la herida de la colonización, está superada? ¿Escribir en francés proviene de una elección deliberada de escritura o es el fruto de la educación escolar?

Palabras clave: Francofonía, recepción, crítica, identidad, alteridad.

Abstract : Speaking a language, writing in the other, continues to call, today again, the same interrogation. Sometimes pushed by curiosity, and other times barely hiding a certain defiance, even a certain suspicion, those questions enlighten us on the reception of the french language text. Still arises, nowadays the question of assimilation and recognition. Is the same greeting reserved to those writers from elsewhere? If Beckett and Ionesco made a sensational entry into the French literature, Nancy Huston, Milan Kundera, Franz Kafka, Julia Kristeva, Andreï Makine and even Albert Memmi are adopted, even assimilated with honor and proud, listed as a French writer. Others like Kateb Yacine, Mohamed Dib, Rachid Boujedra, are excluded by the French literature field. Tahar Ben Jalloun, Abdelwaheb Meddeb, Faouzia Zouari who, although writing from France, land of exil which they made their adopted country, staying, despite their double identity, classified as North African writers in French language. From which reading the north African text written in a French language could be claimed and advantaged ? Between Interest and indifference,

the infatuation or reject that arouse these writers whose French isn't their native language, could we affirm that the question of adoption, many years after the wound of the colonization has passed? Writing in French does it raise from a deliberated choice of writing or is it the fruit of school training?

Keywords : Francophonie, reception, criticism, identity, otherness

Selon Todorov, « La littérature a trait à l'existence humaine, c'est le discours, tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots, orienté vers la vérité et la morale. »¹ Partant de cette nécessité posée par le critique, je crains que ce dictat de la littérature ayant « trait à l'existence humaine » n'ait été à l'origine d'une profonde incompréhension, d'un grand malentendu, entre la critique occidentale, principalement française et le texte littéraire appartenant à ce qu'on s'est décidé à baptiser finalement, et d'une manière assez commode, « Littérature Maghrébine de Langue (ou d'expression) Française », appréhendée, le plus souvent, comme devant relever du simple témoignage, du document ethnographique, et du récit historique. Nous sommes en droit de nous demander si ce qu'on a appelé « Littérature Maghrébine de Langue Française » aurait pour simple et unique vocation de s'inscrire en courtisane dans d'autres formes de discours tels que celui de la morale ou de la religion, reniant l'absolu des valeurs esthétiques qui la fondent ? L'attente du critique prétendrait-elle réduire ces textes littéraires à un unique but didactique, conçu dans l'esprit du sermon, ou d'un dogme, assénant vérité et morale ?

D'emblée, Todorov, prenant d'ailleurs quelques distances avec ses affirmations antérieures, semble avoir relié le texte littéraire à la vérité et à la morale, mais, à mon avis, il ne faudrait pas se méprendre sur le caractère nécessairement dialogique du mot « discours » ; le discours se réclame du face à face, contrairement au langage qui ne requiert pas nécessairement l'existence d'un interlocuteur : « On nous a répété à qui mieux mieux que la littérature était un langage qui trouvait sa fin en lui-même »². Ainsi, si pour le critique, le langage, qui trouve sa fin en lui-même, proclame une sorte d'autosuffisance de celui qui s'en réclame, une forme d'autotélisme qui fait dire à Baudelaire que « la poésie n'a d'autre but qu'elle-même », un « art pour l'art », comme dirait Gautier qui en fait un champ clôt, et qui fait du langage un exercice de style où il se déploie comme à la fois source et fin, le discours, lui, toujours selon Todorov, dans sa finalité même, ne se conçoit que dans la perspective de la réception et, ce faisant, dans l'attente de la réaction de l'autre.

1 Tzvetan TODOROV, *Critique de la critique : Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984, p. 188.

2 « Il est temps d'en venir (d'en revenir) aux évidences qu'on n'aurait pas dû oublier », précise Todorov, *Ibid.*

Or, la lecture des textes maghrébins écrits en langue française réclame, de la part du récepteur, le double statut d'interprète et de traducteur, la capacité de centrer son regard sur le texte et la possibilité de s'excentrer, pour accéder à la posture de « l'exote »³, ce qui rend la tâche du critique, interrogeant cette littérature, autrement plus compliquée. L'approche critique aurait besoin de se prémunir contre les grilles du « prêt-à-penser », de se méfier de ce que j'appellerai « l'ismopathie » héritée du structuralisme, conformisme, post-colonialisme et tant d'autres « isme » qui finissent par exercer une véritable autocratie critique. Pour quelles raisons ? Pourquoi faudrait-il se départir du confort érigé en principe de réception ? Quelle(s) lecture(s) devrait-on apporter au texte maghrébin aujourd'hui ?

Dans la démarche adoptée pour lire et étudier la Littérature maghrébine de langue française, tout se passe comme si « Kateb, Chraïbi, Dib (étaient) acceptés par l'Occident, ce n'est pas en tant que représentants universels, mais en tant que Maghrébins »⁴. Grâce à la France, les Maghrébins, apprenant à réfléchir sur le mode occidental, s'humanisent, comme dirait Fanon⁵. Le récepteur occidental attend surtout de ses auteurs, non pas de se dire mais de se raconter en prenant bien soin d'éviter les débordements ; l'auteur a droit et, surtout devoir, de témoignage et s'il raconte son enfance, il en faut bannir la névrose, les stigmates du trauma, en bref une enfance à l'Alphonse Daudet comme dit Khatibi, évoquant, à titre d'exemple, le récit d'enfance de Mouloud Feraoun⁶. Tout se passe comme si, dans une générosité extrême, la France en ôtant à ses colonies l'accès à la parole orale, symbolique d'une culture ancestrale, leur accordait le droit à l'écrit, en langue française : le logos au lieu du pathos, l'intelligible au lieu du sensible, symboles de la puissance de la culture occidentale. A condition d'éviter les dérives, et la folie des grandeurs intellectuelle ou artistiques. Au roman colonial succède une littérature postcoloniale, appellation qui, étrangement, continue à survivre encore de nos jours, sous la plume de certains critiques, en dépit de la mort des motifs scripturaux qui y réfèrent. C'est ainsi que Charles Bonn décrit l'affirmation, dans le milieu littéraire,

3 Abdelkébir KHATIBI, « Pour écrire à partir du territoire réel et imaginaire de l'étranger, l'Exote se plie à une discipline stricte : voir, écouter, goûter, jouir en écrivant de halte en halte dans une forme littéraire encore incomplète, mais qui continue à voyager pour ainsi dire, recueillant en elle le rythme de la marche, de l'escalade : toute métaphore du déplacement (...) rien qu'un exercice d'altérité artistique », *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987, p. 25.

4 Abdelkébir KHATIBI, *Le Roman maghrébin*, Rabat, SMER (Société Marocaine des Editeurs Réunis), 1979.

5 Voir à ce propos l'analyse développée par Fanon dans son ouvrage *Les damnés de la terre* publié aux Éditions Maspero en 1961.

6 Mouloud FERAOUN, (1913-1962), *Le Fils du pauvre, Menrad instituteur kabyle*, Le Puy, Cahiers du nouvel humanisme, 1950, rééd° Paris, Seuil, 1954.

des précurseurs de cette littérature dite « émergente » : « *Contrecarrant la visée hégémonique de la littérature française des colonies, des auteurs de talent donnent ses lettres de créance à la greffe et anoblissent le bâtard* »⁷.

Bâtard, le mot est lâché. Le bâtard est reconnu en tant que tel et le nom qui lui est attribué porte la marque de son hybridité. Le père n'aurait pas pu indéfiniment le renier, au prix de se faire reconnaître le viol de la mère, le caractère sauvage d'un accouplement contre-nature ; la belle n'aurait pas pu subir les assauts de la bête sans une déchirure viscérale et matricielle, et le bâtard qui en ressort ne peut être que le « Tombéza » mimounien⁸, personnage certes dégoûtant de par sa difformité et sa laideur mais qui finit, malgré tout, par gagner « ses lettres de créance », pour se venger de ceux qui lui ont infligé tous ces supplices⁹.

Si le colon en a reconnu la paternité et a permis au bâtard l'usage de la langue française sans demander à ce que le « butin de guerre » lui soit restitué, il ne lui a pas donné droit à l'héritage européen ; il l'a baptisé « Littérature Maghrébine de Langue Française », lui réservant une autre cage dans la vaste littérature francophone, qui désigne principalement la littérature québécoise, belge, suisse ou autres écrits hors Afrique.

70

Le père reconnaît le bâtard, ai-je dit, mais n'en fait pas un héritier légitime de son patrimoine ; il ne lui en accorde qu'un usage limité, ponctuel et surtout conditionné. Des voix s'élèvent pour rappeler leurs limites aux indigènes. Dans un discours prononcé à la Chambre des Députés le 28 juillet 1885, Jules Ferry soutenait ces propos : « Messieurs, il faut parler plus haut et plus vrai ! Il faut dire ouvertement qu'en effet les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures... Je répète qu'il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures. [...] ». Le bâtard permettait plusieurs coups d'une seule pierre : leur faire justice de leur mission civilisatrice qui aurait permis aux autochtones de prendre conscience de la sclérose dont est victime leur culture, de l'ignorance dont est frappé leur peuple et de l'indigence et de la superstition dont souffrent leurs institutions

7 *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALLOUI, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996. (Ce texte est l'introduction, écrite en 1992). C'est moi qui souligne.

8 Rachid MIMOUNI, *Tombéza*, Paris, Stock, 1984.

9 « Une loi proposée par l'UMP, en décembre 2005, sur « *les bienfaits du colonialisme dans les territoires d'Outre-mer et en Afrique du Nord* » - n'a jamais été ratifiée par les Algériens, malgré les nombreuses visites amicales de M. Douste-Blazy et M. Kouchner pour le relancer depuis quelques années. Rabah Soukehal, « La France, l'Algérie et le français. Entre passé tumultueux et présent flou », *Les Cahiers de l'Orient*, 2011/3 (N° 103), pp. 47-60. DOI : 10.3917/lcdlo.103.0047. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2011-3-page-47.htm>.

nationales, religieuses et familiales. L'ex-colon pouvait garder son petit pied-à-terre¹⁰, fief de la francophonie. Suprême indice de tolérance, chaque « arabe de service »¹¹, pour reprendre encore une expression de Khatibi, allait bénéficier d'un critique de service, chargé de retrouver dans les récits des Maghrébins, le passeur, véhicule et transmetteur de la vérité et de la morale qui les conforteraient dans les grilles de lecture soigneusement préétablies et préalablement dressées. L'essentiel étant que cette littérature s'y intègre, s'y encastre, même aux risques de contorsions douloureuses, de mutilations incongrues.

La critique, du moins une certaine intelligentsia plutôt chauviniste, attend du texte littéraire maghrébin d'apporter des réponses claires, une lisibilité parfaite aux normes univoques préalablement fixées, répondant aux canons classiques. Un paternalisme, trop surdimensionné pour être juste, y cherche de l'exotisme, du folklore, les houris du paradis, le désert idyllique; peu importe si le paradis des Maghrébins s'est métamorphosé en enfer ou si le désert s'est embourbé (Djaout : *L'Invention du désert*)¹². Peu importe si le passé de Chraïbi n'est pas aussi simple (Chraïbi : *Le Passé simple*)¹³, si la statue de sel¹⁴ de Memmi a fondu sous la glace, si le fleuve¹⁵ de Mimouni a été détourné et la mémoire de Khatibi, tatouée; la liste des poncifs et des clichés, mise au service de ces textes, s'allonge, sans pour autant se diversifier. Quelle importance ? Un auteur maghrébin c'est aussi un autre auteur maghrébin. Tout se passe comme si l'imaginaire maghrébin constituait une monnaie unique circulant entre le Maroc, l'Algérie et la Tunisie ; l'approche du texte maghrébin s'intéressera aux mêmes aspects, portera les mêmes titres :

- *La question de l'identité dans la littérature maghrébine de langue française,*
- *L'écriture de la rupture dans la littérature de langue française,*
- *L'image du père dans la littérature maghrébine de langue française,*
- *Le statut de la femme dans la littérature maghrébine de langue française ...*

Tout porterait à croire, à lire certains critiques, que Chraïbi, Memmi, Dib et Boujedra ont le même père, le patriarche, souvent ignorant, même

10 Jules Ferry se présentait à l'époque comme le défenseur des bienfaits économiques, humanitaires et stratégiques de la politique de conquête coloniale. Il faut reconnaître que, dans son projet d'expansion, il devait faire face à un opposant redoutable, dans la personne de George Clémenceau.

11 Abdelkébir KHATIBI, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, coll. Lettres Nouvelles, 1971 et Poche, Coll. 10/18, 1979.

12 Tahar DJAOUT, *L'Invention du désert*, roman, Paris, Seuil, Paris, 1987.

13 Driss CHRAÏBI, *Le Passé simple*, Paris, Gallimard, 1954.

14 Albert MEMMI, *La Statue de sel*, Paris, Corrèa, 1953.

15 Rachid MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, Paris, Stock, 1982.

s'il occupe une fonction de l'Etat, tyrannique et intolérant, imbu de lui-même, dogmatique sans raison et autoritaire jusqu'à la castration. Chraïbi, Memmi, Dib et Boujedra ont la même mère aussi, soumise, inculte et ignorante, vouant au père une fascination sans bornes et aux fils une tendresse larvée quoique sans limites, tant qu'il ne s'en prend pas au sacre du patriarche, à celui de la famille et à celui des traditions, autant d'institutions, évidemment, qui, à valeurs inégales, ont pour égal sacerdoce de souscrire aux lois du supérieur hiérarchique suprême : Dieu et sa parole sacrée, qu'inéluctablement, tous les auteurs maghrébins, selon ces mêmes critiques, tentent de désacraliser pour affirmer leur identité et s'affirmer en tant que sujets, par-delà les tabous, au nom des valeurs universelles, découvertes bien entendu grâce à la culture occidentale, les droits de l'homme, le droit à la dignité et le droit à la liberté.

Tout le reste n'est que, justement, littérature !

Il semble évident que le destin des textes des auteurs maghrébins n'est pas d'être appréhendé en tant que littérature ; ce sont des textes qui s'inscrivent dans une catégorie appelée la Littérature maghrébine de langue française. Et on n'attend pas de celle-ci d'accéder à l'art ; il lui suffit juste d'exprimer des pensées, qui même hermétiques pour le lecteur impénétrable à ce genre de culture doivent être juste sagement répertoriées, classées, à la manière de Jean Déjeux, pour ne citer que lui, selon un principe de périodisation par exemple, avec en guise de bonus, un sous-titre, dont le Maghrébin serait ingrat de soutenir qu'il est, pour le moins, réducteur :

- « Jean Amrouche ou l'éternel Jugurtha »,
- « Mohamed Dib ou le regard du dedans »,
- « Kateb Yacine ou l'éternel retour »,
- « Driss Chraïbi ou la révolte contre le père »,
- « Albert Memmi ou l'homme dominé »,
- « Rachid Boujedra ou les enfants terribles »,
- « Mohamed Khaïreddine ou le crépuscule des dieux »¹⁶.

Reconnaissons tout de même que le travail de recensement de l'autodidacte Jean Déjeux n'a pas toujours été qu'un simple jeu, et qu'il a au moins le mérite d'avoir veillé à mettre au point une approche thématique, même approximativement sociohistorique ou encore approximativement psychosociologique et où il distingue, et c'est aussi simple que cela en a l'air, je le cite, « deux grandes préoccupations : les aspects traditionnels et

16 Jean DÉJEUX, *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973.

les aspects nouveaux du Maghreb »¹⁷. Voilà ce qui a aussi le mérite d'être clair, net et précis. D'ailleurs, Charles Bonn n'a pas hésité, à l'occasion d'une rencontre en hommage au défunt critique, à juger son analyse comme « souvent simpliste, fermée aux idées novatrices, basée sur les jugements et dépourvue de conceptualisation et de théorisation », et à trouver son travail infiniment « réducteur » quoique monumental. Le plus surprenant est que Jean Déjeux, dans son ouvrage intitulé *La Littérature maghrébine d'expression française*, tenait pour réducteur le travail de recensement et de systématisation fait par Charles Bonn ; passons ; la critique de la critique étant de mise dans cette rencontre entre orientalistes paternalistes¹⁸.

Clarifier, ordonner et rendre accessible une matière protéiforme, abondante, a été aussi le souci de Jean Fontaine¹⁹, qui nous a, lui aussi, inondés de ses flots. Mais on pourrait tout aussi bien lui reprocher le choix d'une juxtaposition par ordre chronologique, un découpage imposant une conception quasi biologique de l'histoire, où tout s'engendrerait « selon un schéma généalogique impeccable », ainsi qu'une sélection subjective des textes composant son anthologie. L'orientation tout autant que les titres et les chapeaux introductifs semblent répondre davantage à une tendance idéologique française qu'à un souci esthétique qui viserait à faire ressortir de nouvelles valeurs spirituelles, idéales, morales ou artistiques ; la perspective critique est à la systématisation, au risque de banaliser la création littéraire. En accordant une part essentielle au rapport que cette littérature entretient avec une réalité sociohistorique, la réception critique élude une exploration sensorielle qui prendrait davantage en considération l'analyse d'une dialectique entre le fond et la forme. Peu importe !

17 Jean DÉJEUX, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? » n° 2675, 1992 ; *Maghreb : Littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993.

18 Il faut reconnaître, tout de même, que Charles Bonn est l'une des plus importantes figures françaises de la critique maghrébine ; on lui doit principalement la belle initiative de la base de données limag, (littérature maghrébine) en collaboration avec des chercheurs universitaires du Maghreb. <http://www.limag.com/>. Il a été également l'un des premiers à avoir introduit les écrits maghrébins dans les universités françaises.

19 *Missionnaire d'Afrique, installé en Tunisie, Vingt ans de littérature tunisienne 1956-1975*, Tunis, Maison tunisienne de l'édition, 1977 ; *Aspects de la littérature tunisienne 1976-1983*, Tunis, Rasm, 1985 ; *Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome I : Des origines à la fin du XI^e siècle*, Le Bardo, Turki, 1988 ; *Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome II : Du XIII^e siècle à l'indépendance*, Tunis, Sahar, 1994 ; *Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome III : De l'indépendance à nos jours*, Tunis, Cérès, 1999 ; *Études de la littérature tunisienne 1984-1987*, Tunis, Nawras, 1989 ; *La littérature tunisienne contemporaine*, Paris, CNRS, 1990

Les discours de haine et de violence sont soulignés. Exception faite de Jacqueline Arnaud²⁰ ou de Marc Gontard²¹ qui témoignent d'une volonté certaine de pénétrer ces textes et d'en saisir l'esprit et non uniquement la lettre, la critique use et abuse de termes qui, à force de redondance, voient s'étioler leur signifiante : « dénonciation », « revendication », « lutte », accompagnées inévitablement de leurs corollaires, le sentiment « d'aliénation », « de perte », « de déchirure », de « tiraillement », « d'acculturation ». C'est tout ce que l'on retient de la superbe artistique de ces quelques phrases de Driss Chraïbi :

Jamais je ne vivrai que dans l'absurde. Cela fait dix ans que mon cerveau arabe et pensant arabe, broie des concepts européens, d'une façon si absurde qu'il les transforme en fiel et que lui-même en est malade. Et s'il continue, ce n'est pas pour une théorie d'adaptation, mais bien parce qu'à force de broyer, il s'est surchargé de méninges prolifères – les seules adaptées au monde occidental²².

Kateb Yacine est, peut-être, le seul à avoir pu échapper à cette « logique de concentration ». L'œuvre de Kateb Yacine désarçonne, dérange et trouble. « Nedjma », personnage éponyme, n'est ni franchement terre, ni éventuellement mère, ni morale, ni immorale, elle est mi-vérité, mi mensonge. Bâtardise, meurtre, inceste, le récit mêle tout, inextricablement, se défendant d'être classé.

Difficile d'imposer une rubrique à *Nedjma*. En l'absence du père, la norme se disperse ; le texte part à la dérive et les canons de lisibilité aussi. Quelle grille serait assez solide pour enfermer cet espace sexué, (Bachelard²³), où Nedjma est ensemble « La grotte, source de poésie et de repos, et

20 C'est sans doute pour avoir séjourné dans les pays du Maghreb que Jacqueline Arnaud se distingue des autres critiques français. Jacqueline Arnaud a été la première, en 1978, sur ce domaine. Elle a consacré près de vingt ans à sa thèse d'Etat, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*. Elle était devenue la familière de la grande famille de Kateb Yacine, dans l'Est algérien qu'elle parcourait depuis la Tunisie, où elle a enseigné pendant cinq ans. Nommée à l'Université Paris-Nord, elle travaille au rayonnement de cette littérature, offrant aux chercheurs disséminés qui s'y intéressent une structure de travail adaptée et une totale implication.

Source <http://www.limag.com/Pagespersonnes/arnaudNoticeBioMoi.PDF>

21 Marc Gontard marque son entrée, dans le paysage critique du Maghreb, principalement par son ouvrage *Violence du texte : littérature marocaine de langue française*, Marc GONTARD, *Violence du texte : littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, l'Harmattan-SMER, 1981.

22 Driss CHRAÏBI, *Les Boucs*, Paris, Gallimard, 1955, p. 59.

23 Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

labyrinthe, c'est-à-dire la longue et interminable quête du désir »²⁴ ? Nedjma, à la fois métaphore de l'espace et objet de métamorphose : « Baigne-toi, Nedjma, je te promets de ne pas céder à la tristesse quand ton charme sera dissous, car il n'est point d'attributs à ta beauté qui ne m'aient rendus l'eau cent fois plus chère »²⁵. Quelle sociocritique, quelle psychocritique ou critique linguistique pourrait traduire la parole de celui qui « parle de source comme la mer parle de vagues », ce Rimbaud de la colère, celui qui, selon Maurice Nadeau, a dépassé en puissance le roman américain, celui de Joyce et celui de Faulkner ? « Avant Kateb, on encourageait la littérature maghrébine par sympathie, afin de revaloriser une littérature colonisée. Avec Kateb, il s'agit d'une remise en question de tout le roman moderne »²⁶, soutient Khatibi.

On peut reprocher à Kateb Yacine, comme l'ont fait certains critiques, algériens notamment, une vision passéiste qui l'a embourbé dans le mythe des sources, des ancêtres et des filiations à retrouver ; que trop obsédé par le poids colonial, il ait couru d'un extrême à l'autre, ce qui aurait fait dire à un critique : « en lisant Kateb Yacine, j'ai l'impression de rétrograder » ; l'arabité, le nationalisme ne consistant pas simplement à s'abîmer dans une contemplation rétrospective. Mais on ne peut lui ôter son génie de poète. Evoquant l'épineuse question de la réception du roman maghrébin de langue française en général, Abdelkébir Khatibi écrit :

C'est pourquoi la critique n'est pas armée pour l'analyse de ce genre de roman, parce que la thématique est brouillée de tous les côtés par le délire poétique (...) Le critère de cohérence n'est pas obligatoire en esthétique, des éléments incompréhensibles peuvent être parfaitement intégrés à une œuvre pour cacher et suggérer l'ensemble de cette œuvre ; il s'agit dans ce cas d'une idéologie esthétique, c'est-à-dire narcissiste et qui ne se contente pas d'être le miroir du monde, elle veut sécréter sa propre existence.²⁷

Heureuse conclusion, enfin, qui, à mon humble avis sauve l'ouvrage de Khatibi lui-même, dont une très grande partie est consacrée à l'analyse du roman maghrébin, dans une approche résolument thématique et dangereusement conforme aux grilles de la critique traditionnelle, aux mêmes images stéréotypées et aux mêmes jugements, quoique plus nuancés, et mieux justifiés. Souci de lisibilité de la part d'un essayiste jugé hermétique ? Tentative de racolage d'un lectorat plus large ? Volonté

24 Abdelkébir KHATIBI, *Le Roman maghrébin*, pp. 104-105.

25 Kateb YACINE, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956, p. 139.

26 *Le Roman maghrébin*, p. 107.

27 *Ibid.*, p. 108.

de vulgarisation pour faire connaître davantage cette littérature au grand public ? Dans tous les cas, cet écart, fut-il de courte durée, me surprend de la part d'un inconditionnel de la jouissance du signe ; mais il avance une explication : « ce n'est pas par hasard, si cette littérature est frappée de nos jours d'une paralysie générale, elle n'arrive pas à se décoloniser, c'est-à-dire à assumer pleinement sa situation actuelle et peut-être à déclarer sa propre mort »²⁸.

76 | Sa propre mort, probablement, en tant qu'idéologie camouflée, tentant de prolonger sa survie dans le regard d'un critique qui risque lui-même de disparaître avec la disparition de cette littérature. Et ce n'est sans doute pas par hasard si à mesure que le temps passe et que s'estompe l'histoire, les ambitions des auteurs maghrébins de la nouvelle génération deviennent autres, « sensibles à l'originalité esthétique, ils souhaitent leur intégration dans la littérature universelle ». Ainsi converties, ces voix francophones venues de voies lointaines continueraient-elles à intéresser la critique postcoloniale ? La réponse, basée sur des statistiques élémentaires, est évidemment négative : le nombre de romans maghrébins écrits en langue française, depuis les années 90, dépasse de loin celui des ouvrages critiques dont ces derniers auraient fait l'objet. Après la disparition de figures emblématiques, spécialistes du Maghreb tels que Jacqueline Arnaud, Maurice Nadeau, Jean Déjeux qui nous ont quittés de manière naturelle, la critique française se fait de plus en plus rare. Pourquoi ?

Parce qu'il y a eu changement de donne, parce qu'il y a eu abus sur le contrat initial, parce que « à la grammaire descriptive du réel succède une conception onirique des événements, à l'enchaînement logique et construit d'une biographique la poussée explosive de l'image »²⁹; parce que Dib et Kateb se sont échappés. Littéralement, le loup et l'écrivain³⁰ ont quitté la bergerie et en ont ouvert à jamais les portes ; riche de son « butin de guerre », en l'occurrence la langue française, l'écrivain est devenu loup pour avoir été envoyé dans « la gueule du loup », pour reprendre Kateb qui déclarait en 1966, dans l'une de ses interviews :

La francophonie est une machine politique néo-coloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l'usage de la langue française ne signifie pas qu'on soit l'agent d'une puissance étrangère, et j'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français.

28 *Ibid.*, p. 108.

29 *Le Roman maghrébin*, p. 95.

30 *Ibid.*, « Dib » signifie « loup » ; « Kateb » signifie « écrivain ».

Pour rendre cette langue méconnaissable à elle-même et faire sienne la notion de francophonie Khatibi s'est, quant à lui, payé le luxe d'une écriture en points, un vêtement anti-logographique, la calligraphie et le tatouage, ouvrant l'univers des signes et des significations, l'érigeant contre tout discours normatif et dogmatique, synthèse entre l'homme et l'univers ; Khatibi, « cette âme facile à l'éternité » associe l'intelligible au sensible, forçant l'admiration de Derrida mais aussi celle de Barthes qui lui reconnaît une originalité éclatante, au sein de sa propre ethnie, car ce qu'il apprend à l'Occidental qu'il est, selon les aveux même de celui-ci c'est de « retrouver en même temps l'identité et la différence : une identité d'un métal si pur, si incandescent, qu'elle oblige quiconque à la lire comme une différence »³¹. Mais combien d'autres critiques seraient prêts à se soumettre à l'exercice périlleux de se perdre dans cette langue française, désormais méconnaissable à leurs yeux ?

Les Maghrébins n'écrivent pas dans une langue française ; diglossiques, leurs récits parlent en langues multiples, qu'ils modulent au gré de leur pensée de nomades, joignant pêle-mêle le sensible et l'intelligible, le cercle et la spirale, le mythe et l'image, tentant de s'incarner dans « la liberté absolue de l'art », que la double, voire triple traduction trahit. Quelle prétention que de vouloir se dérober à toute emprise idéologique, en tentant de donner d'une réalité socioculturelle une vision de l'intérieur en opposition aux représentations mythiques et idéologiques des écrivains français ! Survivront-ils à l'ignorance affichée de la critique occidentale ? De part et d'autre, la rupture semble être consommée, le temps a séché les larmes des Maghrébins, qui ne se sentent plus concernés par le folklore, l'exotisme et les lamentations, et l'histoire a tari la source de la critique française qui ne reconnaît plus son cru.

Dans son ouvrage intitulé *Figures de l'étranger*³², Khatibi analysant, entre autres, *L'Équipée*³³ de Victor Segalen, *L'Empire des signes*³⁴ de Roland Barthes et *un captif amoureux*³⁵ de Jean Genet développe une célébration de l'exote, une stratégie du critique idéal, reconnaissant en tant que critique et non comme écrivain, l'œuvre de Segalen, comme se constituant de bout en bout « en un déplacement entre deux lieux imaginaires, celui d'une civilisation lointaine et celui de la littérature française », « comme regard vers le dehors et exil de soi ». Il rend hommage à la volonté d'ex-centrement, la capacité d'extranéité dans l'espace littéraire

31 Exergue de Roland Barthes, paru dans *Œuvres de Abdelkébir Khatibi*, Vol. III, Paris, De la Différence, 2008.

32 *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Op.cit.

33 VICTOR SEGALEN, *L'équipée*, Paris, Labor, 2006.

34 ROLAND BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1970.

35 JEAN GENET, *Un captif amoureux*, Gallimard, Paris, 1986 (Posthume).

français : « pas de folklore, ni de littérature coloniale, mais une écriture du dehors qui accueille le lieu de l'autre dans mon langage, dans mon espace imaginaire »³⁶; on n'en attendrait pas moins d'une critique ouverte aux dires possibles de l'œuvre, le critique « exote » serait prêt à accueillir « en dehors de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre tonalité mentale coutumière »³⁷, affirme Khatibi, à propos de Segalen, l'auteur. Dans ce même ouvrage, Khatibi s'interroge, à propos de l'œuvre de Jean Genet :

Pourquoi, ne pas lire *Un captif amoureux* en son ironie même, c'est-à-dire, celle d'un mourant qui ruse avec ses dernières voluptés poétiques, avec la futilité du dernier livre, de la dernière phrase, et pourquoi pas du dernier poète ?³⁸

La question est la suivante : peut-on communiquer avec une différence en restant semblable à soi-même et sans échanger nos moyens de communication ?

L'ex-centrement réclame de la part du critique cette possibilité de sortir de lui-même et d'aller à la rencontre de l'autre ; à la recherche du mot qui quitte son orbite, ses frontières et ses codes, pour aller se poser sur une destination-autre, sans frontières, sans codes et surtout hors de toute doxa, comme dirait Barthes, pour enfin, pouvoir remplir sa véritable mission d'esthète, ouvrant la voie au dialogue, dans le respect de la différence irréductible à soi et à l'autre :

Plaisir du texte, texte de plaisir: ces expressions sont ambiguës parce qu'il n'y a pas de mot français pour couvrir à la fois le plaisir (le contentement) et la jouissance (l'évanouissement). Le 'plaisir' est donc ici (et sans pouvoir prévenir) tantôt extensif à la jouissance, tantôt il lui est opposé. Mais cette ambiguïté, je dois m'en accommoder; car d'une part, j'ai besoin d'un 'plaisir' général, chaque fois qu'il me faut référer à un excès du texte, à ce qui, en lui, excède toute fonction (sociale) et tout fonctionnement (structural); et d'autre part, j'ai besoin d'un 'plaisir' particulier, simple partie du Tout-plaisir, chaque fois qu'il me faut distinguer l'euphorie, le comblement, le confort (sentiment de répétition où la culture pénètre librement), de la secousse, de l'ébranlement,

36 *Figures de l'étranger dans la littérature française*, p. 143.

37 *Ibid.*, p. 141

38 *Ibid.*, p. 150

de la perte, propres à la jouissance³⁹.

Barthes, Genet et Segalen sont des écrivains de la passion, passion du langage, passion du mot, par-delà leur passion pour une cause ou un code ; le critique qui va à la rencontre des auteurs passionnés se doit d'être mû par la même passion, sans *apriori*, sans jugements, pour le seul plaisir de la rencontre-curieuse, la rencontre-découverte d'une esthétique du divers pour un usage personnel du monde originel et générateur.

Le discours exclusivement ethnocentriste crée la clôture du sens unique, parole fermée sur elle-même ; le critique n'est pas prêt à consacrer son énergie à une pensée qui dérange la sienne propre, interroger une écriture qui ne s'illustre pas dans sa conception de la littérarité ; ne pouvant se résoudre à être à la fois lecteur et traducteur. Car, le traducteur qui est victime d'un malentendu communicationnel court, inévitablement, à la double trahison. Trahison de la pensée du créateur et trahison du pacte implicite qui devait réunir le créateur et le lecteur qu'il aurait dû être ; la perte opérée entre la langue et sa traduction risque d'être irrécupérable, implacable sans la double dimension qui fait jaillir un aller-retour de soi à l'autre et de l'autre à soi ; une sorte de chemin à double allée où l'on se cherche dans les mots de l'autre, dans son regard, et où on est prêt à se découvrir soi-même comme un étranger, soi-même comme celui qu'on n'attendait pas, ne soupçonnait pas mais celui que l'on désirait au fond de nous-mêmes.

Todorov l'a bien précisé : le discours est « orienté vers » ; cette expression, si elle stipule, de manière indéniable, le sens de la direction, n'en indique pas le but comme une nécessité irrévocable. Tant il est vrai que l'une des licences accordées, voire attendues, souhaitées, en littérature, est la subjectivité, voire le mensonge. Comment lire Montaigne, autrement ?

Si le texte littéraire doit tendre vers la vérité, ce ne serait qu'une vérité qui se révélerait dans et par l'écriture et s'il s'oriente vers une morale, ce serait une morale du **beau artistique**, se déroband à toute norme univoque ; comment lire Sade, Genêt ou même Laclos autrement ? Dans *Le plaisir du texte*, Barthes écrit :

Toutes les analyses socio-idéologiques concluent au caractère déceptif de la littérature (ce qui leur enlève un peu de leur

39 Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 13-14. C'est Barthes qui souligne. Dans *S/Z*, Barthes écrit aussi : « On a dit qu'à force d'ascèse certains bouddhistes parviennent à voir tout un paysage dans une fève. C'est ce qu'auraient bien voulu les premiers analystes du récit: voir tous les récits du monde (il y en a tant et tant eu) dans une seule structure: nous allons, pensaient-ils, extraire de chaque conte son modèle, puis de ces modèles nous ferons une grande structure narrative, que nous renverserons (pour vérification) sur n'importe quel récit (...) » *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 5.

pertinence), l'œuvre serait finalement toujours écrite par un groupe socialement déçu ou impuissant, hors du combat par situation historique, économique, politique ; la littérature serait l'expression de cette déception. Ces analyses oublient (et c'est normal, puisque ce sont des herméneutiques fondées sur la recherche exclusive du signifié) **le formidable envers de l'écriture : la jouissance.**⁴⁰

C'est dire qu'une critique est aussi une écriture, une création où, tout comme le poète ou l'auteur, on met son cœur, on met ses tripes, on vibre, on s'émeut, on encense, on abat mais on se laisse pénétrer par la langue de l'autre, d'autant plus que la langue dans laquelle on écrit est aussi, dans sa dimension polysémique, la langue par laquelle on goûte, on déguste, on savoure ou on est écéuré.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 1970.

80

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Sherbrooke, Naamen, 1974.

BONN, Charles, *Littérature maghrébine : Répertoire des chercheurs*, Aix-En-Provence, CNRS, 1976.

BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication décolonisé ?* Paris Montréal, l'Harmattan-PUM, 1985.

BONN, Charles, KHADDA, Najet, MDARHRI-ALOUÏ, Abdallah, (dir°), *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

DÉJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973.

DÉJEUX, Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? » n° 2675, 1992.

DÉJEUX, Jean, *Maghreb : Littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993.

40 *Le Plaisir du texte*, p. 64. Souligné dans le texte.

- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961.
- FONTAINE, Jean, *Vingt ans de littérature tunisienne 1956-1975*, Tunis, Maison tunisienne de l'édition, 1977.
- FONTAINE, Jean, *Aspects de la littérature tunisienne 1976-1983*, Tunis, Rasm, 1985.
- FONTAINE, Jean, *Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome I : Des origines à la fin du XII^e siècle*, Le Bardo, Turki, 1988.
- FONTAINE, Jean, *Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome II : Du XIII^e siècle à l'indépendance*, Tunis, Sahar, 1994.
- FONTAINE, Jean, *Histoire de la littérature tunisienne par les textes, tome III : De l'indépendance à nos jours*, Tunis, Cérés, 1999.
- FONTAINE, Jean, *Études de la littérature tunisienne 1984-1987*, Tunis, Nawras, 1989.
- FONTAINE, Jean, *La littérature tunisienne contemporaine*, Paris, CNRS, 1990.
- GONTARD, Marc, *Violence du texte : littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, l'Harmattan-SMER, 1981.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Le Roman maghrébin*, Rabat, SMER, 1979.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Œuvres de Abdelkébir Khatibi*, Vol. III, Paris, De la Différence, 2008.
- TODOROV, Tzevan, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984.

Romans cités

- CHRAÏBI, Driss, *Le Passé simple*, Paris, Gallimard, 1954.
- CHRAÏBI, Driss, *Les Boucs*, Paris, Gallimard, 1955.
- DJAOUT, Tahar, *L'Invention du désert*, Paris, Seuil, 1987.
- FERAOUN, Mouloud, (1913-1962), *Le Fils du pauvre, Menrad instituteur kabyle*, Le Puy, Cahiers du nouvel humanisme, 1950, rééd^o Paris, Seuil, 1954.
- KHATIBI, Abdelkébir, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, coll. Lettres Nouvelles, 1971 et Poche, Coll. 10/18, 1979.
- MEMMI, Albert, *La Statue de sel*, Paris, Corrèa, 1953.
- MIMOUNI, Rachid, *Le fleuve détourné*, Paris, Stock, 1982.
- MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Paris, Stock, 1984.
- YACINE, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

Sites et articles Web

<https://www.limag.com/>

SOUKEHAL, Rabah, « La France, l'Algérie et le français. Entre passé tumultueux et présent flou », *Les Cahiers de l'Orient*, 2011/3 (N° 103), p. 47-60. DOI : 10.3917/lcdlo.103.0047.

<https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2011-3-page-47.htm>.

LA MÉTAMORPHOSE DANS LA PENSÉE D'EDGAR MORIN

CHRISTELLE GUILLIN

Maitresse de conférences en sociologie - Institut catholique de Toulouse

À 99 ans Edgar Nahoum, de son nom de résistant de la Seconde Guerre mondiale, Morin, a traversé les événements du xx^e siècle. Avec une formation multiple (sociologie, anthropologie, philosophie, économie, etc.) il a orienté ses recherches au CNRS¹ sur différents objets² avec des regards disciplinaires croisés, associant différentes focales d'analyse. Une partie de son œuvre, *La méthode*³, se concentre sur un diagnostic du monde qui repose sur une approche reliant des savoirs séparés académiquement : physique, sociologie, psychologie, philosophie, biologie, etc. Dans sa volonté d'analyser le monde présent, il a ainsi développé la « pensée

83

1 Centre national de la recherche scientifique.

2 Par exemple : la mort, le cinéma, l'entrée d'une femme bretonne dans la modernité, la rumeur, l'éducation, etc. Voir Edgar MORIN, *L'Homme et la mort*, Correa, 1951. Seuil, 1965 ; *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Minuit, 1956 ; *Commune en France. La métamorphose de Plozévet*, Fayard, 1967 ; *La Rumeur d'Orléans*, nouvelle édition, Seuil, 1975 ; *Les Sept Savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, UNESCO-Seuil, 2000 ; *Enseigner à vivre*, Actes sud, 2014.

3 Ensemble de 6 livres : *La Nature de la nature* (t.1), Seuil, 1977. Nouvelle édition, coll. « Points », 1981. *La Vie de la vie* (t.2), Seuil, 1980. Nouvelle édition, coll. « Points », 1985. *La Connaissance de la connaissance* (t.3), Seuil, 1986. Nouvelle édition, coll. « Points » 1991. *Les idées* (t.4), Seuil, 1991. *L'identité humaine* (t.5), Seuil, 2001. *Éthique* (t.6), Seuil, 2004.

complexe »⁴, prônant une transdisciplinarité propre à traiter le tissage des interrelations des objets actuels. Son analyse montre que l'Homme est complexe et ses actions ne peuvent se résumer à des éléments séparés les uns des autres, ainsi *homo sapiens* est aussi *homo demens*, *homo faber* est aussi *homo ludens*, *homo oeconomicus* est aussi *homo mythologicus* ou *religiosus*. À partir de constats sur l'état de notre monde (processus de globalisation, occidentalisation, développement) et leur analyse, il a montré leurs effets en évoquant une « crise de l'humanité »⁵. Pour Edgar Morin ces processus sont portés par un quadrimoteur (technique, science, économie, profit)⁶ débridé, incontrôlé, et notre monde va de Charybde en Scylla par démesure, au sens de *l'hybris*⁷ des Grecs de l'Antiquité. Pour Morin l'avenir de l'humanité passe par une nouvelle Voie⁸, susceptible d'intégrer un triptyque dynamique (individu – société – espèce)⁹ au quadrimoteur jusque là développé. La « reliance éthique » devient alors une clef de l'édifice : « Tout regard sur l'éthique doit percevoir que l'acte moral est un acte individuel de reliance : reliance avec un autrui, reliance avec une communauté, reliance avec une société et, à la limite, reliance avec l'espèce humaine. »¹⁰

Et l'humain est à mettre en lien avec une écologie terrienne axée sur le développement de la conscience humaine d'un destin planétaire commun : une Terre-patrie¹¹. À cet égard son analyse trouve une résonance avec l'Encyclique du Pape François, *Laudato Si'*¹², qui développe l'idée d'« écologie intégrale ». Morin à ce sujet a salué ce plaidoyer pour

4 La pensée complexe repose sur l'idée que « le tout est plus que la somme des parties ». Elle est composée de trois principes de base : dialogique, qui unit deux notions antagonistes mais qui sont indissociables pour comprendre une même réalité ; récursif, qui explique la « boucle génératrice dans laquelle les produits et les effets sont eux-mêmes producteurs et causeurs de ce qui les produit » ; hologrammatique, « la partie est dans le tout et le tout à l'intérieur de la partie ». Voir Edgar MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, 2005, pp. 98-102. Celle-ci associe des principes pour affronter les contradictions présents chez Héraclite, Pascal, Hegel, etc. Elle permet aussi un repérage des incertitudes. Voir par exemple : Edgar MORIN, *Penser global*, Flammarion, 2016.

5 Edgar MORIN, *La Voie. Pour l'avenir de l'humanité*, Fayard, 2011, pp. 27-28. Il définit une crise en lien avec les défaillances des régulations d'un système. Voir par exemple : Edgar MORIN, *Changeons de Voie, les leçons du coronavirus*, Denoël, 2020.

6 *Ibid.*

7 Celle-ci indiquait la folie des hommes en quête de puissance, bravant celle des dieux. Elle emportait les hommes dans un chaos modifiant le cosmos, l'ordre du monde.

8 *Ibid.*

9 Ces éléments forment une « boucle de la reliance » : Edgar MORIN, *Éthique* (t.6), Seuil, 2004, p. 31.

10 Edgar MORIN, *Éthique* (t.6), Seuil, 2004, p.19.

11 Edgar MORIN, *Terre-Patrie*, Seuil, 1993.

12 Pape FRANÇOIS, *Encyclique Laudato Si'*, Vatican, 2015.

l'avenir : « L'encyclique *Laudato Si'* est peut-être l'acte 1 d'un appel pour une nouvelle civilisation »¹³.

CHANGEONS DE VOIE. LES LEÇONS DU CORONAVIRUS.¹⁴

La pandémie de 2020 due au coronavirus (Covid-19) a provoqué un confinement quasi mondial aux nombreux effets économiques, sociaux, politiques, culturels, etc., qui incitent à poser une réflexion. Edgar Morin tire quinze leçons de cet événement imprévu : leçon sur nos existences ; sur la condition humaine ; sur l'incertitude de nos vies ; sur notre rapport à la mort ; notre civilisation ; le réveil des solidarités ; l'inégalité sociale dans le confinement ; la diversité des situations et de la gestion de l'épidémie dans le monde ; la nature de la crise ; la science et la médecine ; sur la crise de l'intelligence ; les carences de pensée et d'action politique ; les délocalisations et la dépendance nationale ; la crise de l'Europe ; la planète en crise.¹⁵ Il nous livre un ouvrage à ce sujet : un « fruit de l'ensemble de mes réflexions, de mes expériences de vie et de crises. »¹⁶ Trois ans après la crise financière et économique de 2008, il avait posé une analyse sur la situation mondiale : « Je suis conscient que la possibilité de changer de Voie est de plus en plus improbable. »¹⁷ L'impératif présent du titre de son dernier livre invite à l'action. Il est le résultat d'une réflexion sur la crise du Covid-19 : servira-t-elle de déclencheur pour une prise de conscience de l'état du monde et sa transformation?

Des défis sont à relever pour l'humain : une mondialisation en crise, des défis existentiels, politiques, économiques, numériques, écologiques. Une continuité de l'existant et des multiples crises¹⁸ sont susceptibles de provoquer de probables catastrophes en chaîne, un abîme¹⁹, sous la forme de régressions intellectuelles, morales, démocratiques.²⁰

13 Edgar MORIN in *La croix.fr*, 21 juin 2015.

URL : https://www.la-croix.com/Religion/Actualite/Edgar-Morin-L-encyclique-Laudato-Si-est-peut-etre-l-acte-1-d-un-appel-pour-une-nouvelle-civilisation-2015-06-21-1326175 (dernière consultation le 19/07/2020).

Edgar Morin et sa Sainteté le Pape se sont rencontrés le 26 juin 2019.

14 Edgar MORIN, *Changeons de Voie, les leçons du coronavirus*, Denoël, 2020.

15 Les quinze leçons sont dans : Edgar MORIN, *Changeons de Voie, les leçons du coronavirus*, Denoël, 2020.

16 « Edgar Morin : un siècle de réflexion », émission 28 minutes, Arte, 29/06/2020.

17 Edgar MORIN, *La Voie. Pour l'avenir de l'humanité*, Fayard, 2011, p. 11.

18 Politique, démocratique, sociale, culturelle, économique, démographique, urbaine, écologique, etc. Voir Edgar MORIN, *La Voie. Pour l'avenir de l'humanité*, Fayard, 2011, pp. 21-23.

19 Edgar MORIN, *Vers l'abîme ?*, L'Herne, 2007. 2012.

20 Edgar MORIN, *Changeons de Voie, les leçons du coronavirus*, Denoël, 2020.

LA VOIE VERS LA MÉTAMORPHOSE

Ainsi Morin revient sur sa proposition déjà évoquée en 2011²¹ : un changement de Voie (politique, économique, sociale, écologique) vers une métamorphose²² pour améliorer le monde : « Ce qui arrive dans la métamorphose, c'est l'éveil et l'action de puissances génératrices et régénératrices qui deviennent des puissances créatrices »²³. Selon lui, ce concept de métamorphose permet de garder un socle, une identité, que ne permet pas la révolution²⁴ qui implique de faire table-rase²⁵. « La métamorphose signifie qu'il n'y a pas de rupture totale avec le passé : on utilise au contraire l'acquis culturel de l'histoire passée de l'humanité. » Selon Morin, changer de Voie implique une série de réformes pour « l'avenir de l'humanité »²⁶ qui transformeraient l'existant : développer les liens dans la mondialisation, une croissance économique des besoins essentiels et une décroissance du non-indispensable, relier le meilleur de l'Occident et la richesse des apports des autres civilisations. Autrement dit ces réformes seraient interdépendantes et solidaires²⁷ et concerneraient : la vie, la morale, la pensée, l'éducation, la civilisation, la politique, l'éthique etc.

Dans son analyse, les notions de solidarité-responsabilité deviennent majeures :

La conscience de responsabilité est le propre d'un individu doté d'autonomie (dépendante comme toute autonomie). La responsabilité a toutefois besoin d'être irriguée par le sentiment de solidarité, c'est-à-dire d'appartenance à une communauté.²⁸

21 Edgar Morin, *La Voie*. Pour l'avenir de l'humanité, Fayard, 2011.

22 Morin utilise dans ses écrits la métaphore biologique de la transformation de la chenille en papillon durant laquelle l'autodestruction de la chenille fait place à son autoconstruction. Voir par exemple Edgar Morin, *Éthique* (t.6), Seuil, 2004, pp. 228-232.

23 Edgar Morin, *Éthique* (t.6), Seuil, 2004, p. 231.

24 Morin étudie les grandes révolutions de l'histoire du xx^e siècle pour établir son analyse. Voir Edgar Morin, *Penser global*, Flammarion, 2016, pp. 83-85.

25 Edgar Morin, *Éloge de la métamorphose*, in *Le monde.fr*, 9 janvier 2010.

URL: http://https://www.lemonde.fr/idees/article/2010/01/09/eloge-de-la-metamorphose-par-edgar-morin_1289625_3232.html (dernière consultation le 19 juillet 2020).

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 297.

28 Edgar Morin, *Éthique* (t.6), Seuil, 2004, p. 122.

Pour cerner les liens entre solidarité et générosité, il est possible de se référer notamment au livre d'André Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, PUF, 1995.

De fait Morin invite à une « humanisme régénéré »²⁹, passant d'un anthropocentrisme à une prise de conscience du vivant dans son ensemble, l'Homme devenant partie prenante du vivant.

Notre système planétaire est condamné à mort ou à la métamorphose ; cette métamorphose ne peut advenir qu'au terme de multiples processus réformateurs-transformateurs qui se conjoiendraient comme les rivières confluent pour former un fleuve puissant. Alors notre époque de changements serait le prélude d'un vrai changement d'époque.³⁰

Il confirme ses analyses pour une autre Voie pour l'Humanité sur la Terre et nous invite à réfléchir et agir sur le monde présent, terreau de celui de demain : « À défaut de donner un sens à la pandémie, sachons en tirer les leçons pour l'avenir. »³¹

Il entre d'ailleurs en écho avec des éléments du discours de la Pentecôte du Pape François :

Des grandes épreuves de l'humanité, parmi lesquelles cette pandémie, nous ressortirons meilleurs ou pires. Ce n'est pas la même chose. Je vous le demande: comment voulez-vous en sortir? Meilleurs ou pires?³²

Au final Edgar Morin interroge notre rapport à nous-mêmes, aux autres, au vivant, à la Planète et nous invite à réfléchir à un monde meilleur. À l'instar du questionnement kantien il pose la question de l'Homme, de son existence, de ses relations à autrui, de sa place dans le monde vivant, de ses actions et effets.

« (...) la mégacrise provoquée par le coronavirus est le symptôme brutal d'une crise de la vie terrestre (écologique), d'une crise de l'humanité, qui est elle-même une crise de la modernité, une crise du développement technique, économique, industriel, une crise du paradigme maître qui a organisé et imposé toutes les forces désormais déchaînées dans une course à l'abîme. Nous devons

29 Edgar Morin, « Les deux humanismes » in *Le monde diplomatique*, octobre 2015.

30 Stéphane HESSEL, Edgar MORIN, *Le chemin de l'espérance*, Fayard, 2011, p. 11.

31 Edgar MORIN, *Changeons de Voie, les leçons du coronavirus*, Denoël, 2020, 4^e de couverture.

32 Message vidéo (en espagnol) de sa sainteté le Pape François à l'occasion de la Pentecôte, Vatican, 30 mai 2020 : « (...) De las grandes pruebas de la humanidad, y entre ellas de la pandemia, se sale o mejor o peor. No se sale igual. Yo les pregunto: ¿Cómo quieren salir ustedes? ¿Mejores o peores? (...)». URL: <http://http://www.vatican.va/content/francesco/it/events/event.dir.html/content/vaticanevents/it/2020/5/30/videomessaggio-charis.html> (dernière consultation le 19 juillet 2020).

Traduction française de la citation : URL : [http:// https://www.lefigaro.fr/flash-actu/tout-sera-different-apres-la-pandemie-avec-un-monde-meilleur-ou-pire-selon-le-pape-francois-20200530](http://https://www.lefigaro.fr/flash-actu/tout-sera-different-apres-la-pandemie-avec-un-monde-meilleur-ou-pire-selon-le-pape-francois-20200530) (dernière consultation le 20 juillet 2020).

comprendre alors que, pour que l'humanité puisse survivre, elle doit se *métamorphoser*. Jaspers l'avait dit peu après la Seconde Guerre mondiale. Or aujourd'hui l'humanisme régénéré doit trouver les voies vers une métamorphose. »³³

33 Edgar MORIN, *Changeons de Voie, les leçons du coronavirus*, Denoël, 2020, p. 140.

LECTURES

LOUIS-PHILIPPE DALEMBERT
MUR MÉDITERRANÉE

PARIS, SABINE WESPIESER ÉD., 2019, 330 PAGES, 22 €

ISBN : 978-2-84805-328-8

90

Ils ont vendu le peu qu'ils possédaient
pour venir chercher une vie meilleure.
À l'arrivée, on les a jetés en prison. [...]

Certains ne sont d'ailleurs pas arrivés.
Les requins les ont dévorés en route.
Des tempêtes les ont surpris en mer.
MAGNUM BAND¹

Poète, romancier, essayiste, Louis-Philippe Dalembert compte parmi les écrivains haïtiens les plus reconnus et son œuvre, déjà considérable, a été récompensée par plusieurs prix. Attentif à son temps comme le journaliste qu'il fut, il se sent investi du devoir d'évoquer le drame de la migration subsaharienne dont la tragique actualité émeut, un court instant, les consciences européennes. La thématique des voyages perdus des migrants constitue depuis une vingtaine d'années un courant littéraire comme a pu l'être la littérature carcérale. Que ce soit en direction de Gibraltar pour les Marocains essentiellement, ou vers Lampedusa pour la filière qui, profitant du désordre politique passe par la Libye, les pateras, les chalutiers, les zodiacs, sont autant de cercueils flottants. La démarche de Dalembert diffère de la plupart des fictions consacrées à ce thème en ce sens qu'il

1 Groupe de musiciens kompas.

croise le destin de deux courants migratoires, l'un subsaharien, dû à la misère et aux instabilités politiques qui barrent d'un trait noir l'avenir de la jeunesse, l'autre résultant de la guerre en Syrie qui n'en finit pas de ravager le pays et ne laisse d'autre choix aux habitants que l'exil.

Dans son neuvième roman, *Mur Méditerranée*², il retrace le parcours des migrants embarqués dans des bateaux de fortune qui ne doivent souvent leur salut qu'à l'intervention de bénévoles ou de marins rencontrés sur leur chemin. A partir d'un fait divers qui a eu lieu en juillet 2014³, le romancier met en scène trois portraits de femmes d'origines et de conditions différentes qui sont dans l'obligation de quitter leur terre natale. Précédé de deux épigraphes qui en guide la lecture (Cesare Pavese et Magnum Brand), le roman s'ouvre dans la chaleur d'un hangar de Sabratha où s'entassent les candidats au départ pour l'Italie. Parmi eux deux jeunes femmes, Semhar, qui a déserté l'armée d'Erythrée, lasse ne pas voir la fin de son service militaire reconduit selon la fantaisie du dictateur, et Chochana, Nigériane en fuite avec son jeune frère, Ariel, pour échapper aux hommes de Boka Haram. L'une est chrétienne orthodoxe, l'autre de confession hébraïque, mais toutes deux vont se soutenir, se conforter, lutter ensemble pour ne pas succomber et parvenir à destination. Parvenues sur la côte méditerranéenne, elles vont vivre l'enfer, et Dalemebert n'hésite pas à rapprocher leurs conditions à celles vécues dans les camps de concentration. On y retrouve les mouchards, les matons-kapos qui abusent sexuellement les filles qu'ils croient mises à leur disposition en échange d'un peu de riz ou d'eau, des petits chefs qui convoitent les adolescents et en font leur jouet, autant d'humiliations, de souffrances dans un espace clos dont personne ne peut s'échapper sans être fusillé. Durant ce séjour, de vastes analepses conduisent le lecteur dans le passé des deux héroïnes qui auraient pu comme le voulait Chochana suivre des études de droit, ou comme Semhar. Trouver enfin un avenir. Outre les exigences des trafiquants d'hommes que sont ceux qui gouvernent le camp, les sommes demandées pour s'embarquer à une date qui recule indéfiniment croissent chaque jour et obligent tous les migrants à faire à nouveau appel à leurs familles et à endurer toutes les fantaisies de leurs geôliers... Lorsque vient l'heure de s'embarquer, elles croient voir la liberté s'offrir à elles... mais d'autres épreuves les attendent. Parallèlement aux avatars des Africaines, une Syrienne, issue de la bourgeoisie d'Alep, fuit avec son mari et ses deux filles sa ville qui n'est plus que décombres. Si protégée par la vie avant la

2 Roman sélectionné pour le prix Goncourt. A obtenu le prix Choix Goncourt de la Pologne et de la Suisse ainsi que le Prix de la langue française.

3 Sauvetage le 18 juillet 2014 des passagers d'un chalutier en direction de Lampedusa par le pétrolier danois *Torm Lotte*. L'auteur donne en fin de volume une bibliographie de cet événement.

guerre qui déchire la Syrie, elle n'aurait aucune résistance sans l'amour qui l'attache à ses enfants qu'elle cherche à préserver au mieux. Forte de sa fortune, elle réclame des privilèges et, bousculée par Chochana en montant sur le rafiote qu'on leur destine, elle est outrée, jure de se venger tant elle se sent supérieure à ces migrantes de la misère... Même à bord, la distinction sociale existe, les Subsahariens sont relégués dans la cale, comme l'ont été des siècles plus tôt les esclaves des bateaux négriers et dans la chaleur, les vapeurs et l'inconfort ils subissent un nouveau supplice. Tentent-ils de se révolter pour obtenir que la trappe qui donne sur le pont leur procure un peu d'air frais, qu'aussitôt ils sont battus, blessés et pour les plus intrépides qui ont osé se hisser à la surface, jetés par-dessus bord.

La Méditerranée, souvent considérée comme la mer-mère, se montre sous le jour de la mer marâtre pour citer Aïcha Belarbi⁴, une mer qui se déchaîne, jette ses vagues sur la coque du chalutier surchargé, œuvre jusqu'à ce qu'elle cède et que l'eau entre dans la cale, balaie les corps et signe la fin du voyage. Lampedusa est encore loin, la route prise par le capitaine n'était pas la bonne, ignorant qu'il est de la navigation, et la mer dont on vante la beauté est devenue le pire ennemi des hommes qui y voguent. Aux éléments naturels qui semblent combattre ces voyageurs du désespoir, l'auteur dresse le portrait de tous les trafiquants, passeurs mafieux, marins incompetents, tous avides d'argent au mépris de la condition humaine qu'ils réduisent à des sources de profit.

Dans une langue souvent très crue, les détails du calvaire enduré par les « prisonniers » résonnent juste, les mots suggérant les images et pénétrant profondément dans l'esprit du lecteur européen qui prend la dimension de l'horreur de ces migrations qui l'inquiètent et dont les médias font état ponctuellement, banalisant les souffrances en diffusant des reportages partiels et répétitifs. Dalembert, comme Binebine⁵ ou Elalamy⁶ avant lui, donne une vision des migrants humaine et digne, et, en mêlant les origines et les classes sociales restitue une vérité qui interroge le lecteur dès le titre aux accents d'oxymore. Les deux héroïnes africaines luttent pour leur survie, grâce à leur indéfectible solidarité, et donnent une leçon d'humanité en dépassant les préjugés, les retenues et jusqu'aux langues et aux religions qui ne sont plus des barrières mais des passerelles. Malgré son mépris et son arrogance de femme bien née, Dima, la Syrienne dont la fillette doit son salut à Semhar, finira par les saluer comme elle le ferait de voisines. Le long voyage qui occupe l'essentiel du roman a des accents

4 Aïcha BELARBI, *Mer ou marâtre : enjeux migratoires en Méditerranée*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2016.

5 Mahi BINEBINE, *Les Cannibales*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999.

6 Youssouf Amine ELALAMY, *Les Clandestins*, La Laune, Editions Au Diable Vauvert, 2001.

de radeau de la Méduse et devient la vaste métaphore de destins tragiques où pourtant la vie triomphe par la grâce de l'entraide
En mettant l'accent sur la migration féminine, de plus en plus fréquente, Dalember lui donne une force et un courage qui compensent sa fragilité. Sembar, Chochana et même Dima résistent, soutenues par leur dignité et l'amour qu'elles portent à leur famille. Le récit tout entier d'empathie est vibrant de réalisme et d'humanité et interroge le lecteur en lui dévoilant l'autre aspect de la migration, loin des considérations politico-économiques : les drames individuels, l'épaisseur humaine des naufragés de la misère ou de la guerre.

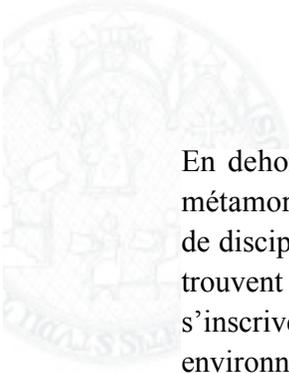
Bernadette REY MIMOSO-RUIZ
*Chaire Francophonies et Migrations,
CERES Institut catholique de Toulouse*

INTER-LIGNES

NUMÉROS PARUS

Mythes et symboles	10 €
(automne 2007), 107 p.	
Orphée entre soleil et ombre	15 €
(mars 2008) numéro spécial, 169 p.	
L'Héritage en question(s)	20 €
(janvier 2009) Numéro spécial, 429 p.	
Horizons Le cléziens	20 €
(avril 2009) Numéro spécial, 354 p.	
Cinémas	10 €
(automne 2009) 105 p.	
Représentations de l'exil	15 €
(printemps 2010) 249 p.	
Lectures bibliques	
Des chemins du cœur à l'Apocalypse	10 €
(automne 2010) 195 p.	
Musique et cinéma. Harmonies et contrepoint	15 €
(décembre 2010) Numéro spécial, 336 p.	
Ville(s) et identité(s)	10 €
(printemps 2011) 191 p.	
Ville(s) et imaginaires	15 €
(automne 2011) 345 p.	
Le dessin animé ou les métamorphoses du réel	15 €
(janvier 2012) Numéro spécial, 330 p.	
(D')Écrire le contemporain	15 €
(automne 2012) 216 p.	
Nationalisme et Arts	15 €
(printemps 2013), 236 p.	
Chemin, cheminement	20 €
(janvier 2013) numéro spécial, 161 p. avec CD	
Que sont les Prix Nobel devenus ?	15 €
(printemps 2013) 177 p.	
Le chevalier de l'écrit à l'écran	15 €
(automne 2013) 169 p.	

L'argent	15 €
(printemps 2014) 155 p.	
Haïti : la révolte en mots et en couleurs	15 €
(automne 2014), 180 p.	
La Grande Guerre	15 €
(printemps 2015), 252 p.	
Territoires de l'écran. Territoires inter-dits	15 €
(automne 2015), 331 p.	
Les arts et le carcéral	15 €
(printemps 2016) 282 p.	
Aromates, Épices et Imaginaire	15 €
(automne 2016) 187 p.	
Rire Ici et Là	15 €
(printemps 2017) 330 p.	
L'Arbre/El Árbol	15 €
(automne 2017) 229 p.	
Les écrivains du ciel	15 €
(printemps 2018) 147 p.	
Il était une fois Walt Disney	15 €
(automne 2018) 263 p.	
L'innovation pédagogique pour enseigner la prononciation en français langue étrangère ou seconde	15 €
(printemps 2019) 249 p.	
La créativité inconsciente des « Années folles » 1920-1929 (automne 2019) format pdf et e.book	



En dehors de tout acte de représentation ou d'artéfact, les métamorphoses sont partout et intéressent un large spectre de disciplines scientifiques. Les transformations de l'individu trouvent écho dans les mutations sociétales qui elles-mêmes s'inscrivent dans le cadre de transfigurations géographiques et environnementales.

Étudier le concept de métamorphose, en analyser les ressorts et les conséquences participe alors de la compréhension de la réalité sensible et intellectuelle du monde.

A travers les textes proposés nous souhaitons que ce nouvel opus d'*Inter-Lignes* éclaire les lecteurs sur la question contemporaine des métamorphoses culturelles.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Presses universitaires de l'Institut catholique de Toulouse,
Espace Senderens,
31 rue de la Fonderie, BP7012, 31068 Toulouse Cedex 7



Publication
de l'Institut Catholique de Toulouse
www.ict-toulouse.fr

ISSN 2740-9147