

Comptes rendus

Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minit, 2007, 278 pages.

Selon Bertrand Westphal, la géocritique nous renseigne sur le rapport que les individus entretiennent avec les espaces dans lesquels ils vivent et se meuvent. Elle permet d'opérer un décentrement des analyses spatiales qui, en règle générale, sont égocentrées dans la mesure où elles s'articulent autour du point de vue des personnages ou de l'auteur. C'est ce qui distingue par ailleurs la géocritique de l'imagologie. Tout en s'inscrivant dans une démarche globalement égocentrée, l'imagologie accorde une place importante au *réalème* (en tant que marqueur d'une référentialité extratextuelle) dans l'examen des représentations d'un espace donné chez un ou plusieurs auteurs. C'est, par ailleurs, ce *réalème* qui oriente les représentations que l'imagologie examine. Celle-ci est intéressante par rapport à l'analyse des espaces littéraires de l'ailleurs à travers l'étude des représentations de l'étranger dans la littérature¹. De plus, l'interdisciplinarité est une condition requise dans ce type de démarches analytiques. C'est pour cela que l'altérité, en tant que rapport différentiel dans lequel s'opère une interaction entre le *je* et l'*autre* l'*ici* et l'*ailleurs*, constitue un élément nodal dans les études imagologiques. Ces études, en s'intéressant à l'écart entre regardant et regardé, ne peuvent faire l'économie de l'espace dans lequel s'opère cette interaction. L'espace relève ici non pas d'une simple image formée sur l'ailleurs regardé, mais d'une « hétéro-image » résultant de l'expérience de l'altérité. L'imagologie s'intéresse à la représentation de ces images à travers « l'imagination productrice » qui re-crée « littérairement l'étranger² ». Le lien entre espace littéraire et espace de référence est ainsi évincé. La géocritique est, quant à elle, géocentrée dans la mesure où « elle place le lieu au centre des débats » (p. 185). L'intérêt du géocriticien est porté non pas sur les auteurs et leur rapport à tel ou tel lieu, mais sur le lieu lui-même tel qu'il apparaît, tel qu'il est représenté dans différents domaines

1. Cf. Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'Ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 45.

artistiques (littérature, photographie, peinture, cinéma...). Si pour l'imagologie c'est le sujet représentant qui importe, pour la géocritique c'est le lieu représenté qui revient au centre de l'analyse. Dans cette optique, le lieu est analysé en relation avec son référent (extratextuel) car « le référent et sa représentation sont interdépendants, voire interactifs » (p. 186).

La géocritique peut enrichir la théorie postcoloniale dans la mesure où elle n'analyse pas le lieu uniquement du point de vue du regardant, en l'occurrence le dominant. Elle confronte le lieu aux divers regards (internes et externes) qui le constituent en objet artistique étroitement lié au référent. Le regardant et le regardé sont ainsi pris en compte dans leurs différentes représentations d'un même lieu ; lieu regardé à la fois par l'autre et par soi. Le lieu, confronté au regard de l'autre, se voit transformé en permanence dans le regard de celui qui, au quotidien, l'habite. Il en résulte une conception mobile du lieu car ce qui est intéressant c'est cet « espace commun, né au et du contact de différents points de vue » (p. 188). La *multifocalisation* sur un espace référentiel devient ainsi le mot clé car « dès l'instant où l'«écriture» du lieu est circonscrite à un seul auteur, [on s'écarte de la géocritique au sens strict du mot et] on rentre dans le cadre égocentré de l'analyse imagologique » (p. 192). La représentation n'est pas abordée par la géocritique à partir de son degré de vérissimilitude car la gradation, allant de l'élevé au bas en passant par le moyen, est peu pertinente.

La vocation de la géocritique est stratigraphique dans la mesure où elle reconstruit le lieu selon un principe archéologique. La re-présentation étant seconde présentation, la saisie du lieu se fait par rapport à « quelque chose » qui lui préexiste. Cela peut être un réalème (référentiel) ou un référent artistique (texte, image, film...). Dans ce cas, c'est la chaîne intertextuelle ou intericonique qui joue le rôle de référent esthétique. La multifocalisation prend trois formes modulables : endogène, exogène et allogène. Dans ces trois catégories, le point de vue reste relatif à la situation de celui qui regarde et observe l'espace de référence (p. 208). Ce rapport entre l'observateur, abstraction faite de son appartenance de genre, et l'espace va de l'intimité à l'extranéité en passant par la familiarité selon que le point de vue est endogène, exogène ou allogène. Soulignons cependant que la vision de l'espace, telle qu'elle émane du point de vue endogène, est surdéterminée souvent par l'autochtonie.

La géocritique s'inspire de la géographie sensorielle qui dénonce la prépondérance du visuel sur les autres foyers perceptifs. Ces géographes dressent une taxinomie sensorielle dans laquelle « l'odorat, le toucher et le goût seraient intimes, *corporels*, passifs tandis que la vue et l'ouïe seraient des sens distants, *cérébraux* » (p. 215). Ce qui intéresse la géocritique telle que la conçoit l'auteur, c'est la perception véhiculée par l'ensemble des sens qui reçoivent l'information et l'élaborent mentalement. En contribuant à l'orientation de l'individu dans l'espace, les sens acquièrent une valeur géographique. La polysensorialité exerce un impact important sur le sujet dans son procès de présentation du contexte dans lequel il se meut. L'étude

du lieu est une question de synesthésie aussi bien individuelle que collective, c'est-à-dire une question d'intersubjectivité.

Cette démarche s'inscrit dans une optique hétérogène des points de vue car l'espace humain est une arborescence qui prend différentes orientations (p. 227). La perception d'une ville ne réside pas forcément dans son aspect ni dans sa superficie, mais plutôt dans sa chronotopie, entendue comme intrication indissoluble du temps et de l'espace. Bertrand Westphal, en s'inspirant de *La Danse de la vie* d'Edward T. Hall, redéfinit les notions opératoires de *monochronie* et de *polychronie* : « Est monochrome la vision (hégémonique) qui consiste à discerner dans le monde une seule temporalité commune à l'ensemble de l'humanité. Est, par conséquent, polychrone la vision qui assigne une temporalité différente à chaque aire culturelle » (p. 230).

À vrai dire, Bertrand Westphal ne résout pas vraiment le problème de la référentialité en incluant la représentation littéraire dans un réel élargi (p. 191). Cet argument peut paraître séduisant, mais il ne fait que contourner l'épineuse question du lien entre le texte littéraire et la réalité extralittéraire. Le problème que pose l'articulation de la littérature au réel, c'est celui de savoir si, dans une perspective géocritique, la création littéraire re-produit le référent spatial tel qu'il est dans le monde des expériences. Il est, bien entendu, presque un lieu commun de dire aujourd'hui que l'univers de la fiction n'est pas celui du réel. Mais, y a-t-il vraiment une autonomie de l'un par rapport à l'autre ? C'est la question que pose Westphal, mais à laquelle il donne une réponse, certes claire, mais pas tout à fait convaincante. Dans son argumentation, il passe en effet du problème que pose le lien entre fiction et réalité à celui de la fiction en tant que forme de représentation qui circule dans le monde social. Cette manière de traiter le problème, même si elle tient compte de l'hétéroréférentialité, ne répond pas à la question initialement posée et, par conséquent, laisse en suspens l'analyse du lien entre fiction et référent. De plus, l'auteur tombe dans des généralisations, probablement à cause de son enfermement dans un corpus euroaméricain et sa méconnaissance des textes viatiques écrits par des auteurs orientaux. C'est en effet le cas quand il dit que « le texte était la propriété exclusive d'une société – la société occidentale [*sic*] – qui s'arrogeait le monopole du regard transcrit » (p. 201). Or, Il existe tout un corpus de relations de voyage arabes qui transcrit le regard des chrétiens et des musulmans d'Orient sur l'Europe, le Nouveau Monde et l'Extrême Orient.

De ce point de vue, et surtout par rapport à notre monde globalisé, les analyses d'Arjun Appadurai³ peuvent compléter les apports de la géocritique à travers l'analyse des paysages culturels. C'est pourquoi nous nous permettons d'en donner ici un aperçu, même si l'ouvrage de Bertrand Westphal n'y

3. Arjun Appadurai, né à Bombay en 1949, est un sociologue culturaliste et un anthropologue, auteur de nombreux ouvrages, notamment en traduction française : *Après la colonisation. Les conséquences culturelles de la globalisation* (Payot, 2005) ; *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation* (Payot, 2009).

fait pas allusion. La complexité des flux culturels globaux a conduit Appadurai à les répertorier en cinq dimensions : les *ethnoscapes*, les *médiascapes*, les *technoscapes*, les *financescapes* et les *idéoscapes*. Ces termes sont construits à partir du mot « Landscape » (paysage) et permettent de montrer les différentes facettes des paysages sociaux qui caractérisent la globalisation culturelle. Ces paysages, qui constituent des flux, sont les éléments constitutifs des mondes construits par des imaginaires qui ont leur historicité et qui sont liés à des groupes diasporiques. Ces paysages sont appelés « mondes imaginés » et c'est à travers eux que le matériel culturel traverse les frontières nationales.

L'*ethnoscape* est « le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés⁴ ». C'est un paysage d'identité de groupe. Il est caractérisé par la déterritorialisation et la reconfiguration des projets ethniques. La stabilité des communautés et les différentes formes d'affiliation traditionnelles existent toujours, mais elles sont traversées par ce flux de mouvement humain. Le *technoscape* est « la configuration globale et toujours fluide de la technologie, et le fait que cette dernière, haute ou basse, mécanique ou informationnelle, se déplace aujourd'hui à grande vitesse entre les frontières jusque-là infranchissables⁵ ». Les *financescapes* constituent le flux des capitaux et des finances et relèvent de « la disposition du capital mondial [qui] forme désormais un paysage plus mystérieux, plus rapide et plus difficile à suivre que jamais : les marchés de change, les bourses nationales et les spéculations sur les biens et les services font passer, à la vitesse de la lumière, des sommes colossales à travers les tourniquets nationaux [...]»⁶ ». Les *médiascapes*, « ce sont à la fois la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information (journaux, magazines, chaînes de télévisions et studios cinématographiques), désormais accessibles à un nombre croissant d'intérêts publics et privés à travers le monde, et les images du monde créées par ces médias⁷ ». Les *médiascapes* fournissent des images et des récits d'identification dans lesquels interfèrent la valeur marchande, l'information et la politique. Elles sont ensuite dispensées à de nombreux publics disséminés dans différents pays et continents. Enfin, les *idéoscapes* sont constitués d'une succession d'images, « mais ils sont souvent directement politiques et en rapport avec les idéologies de l'État et les contre-idéologies de mouvements explicitement orientés vers la prise du pouvoir de l'État ou d'une de ses parties⁸ ». Ce qui est intéressant dans cette transversalité du regard sur le paysage humain face à la globalisation, c'est la remise en question du compromis ironique entre ce que les hommes

4. Arjun Appadurai, *Après la colonisation. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, 2005, p. 71.

5. *Ibid.*, p. 72.

6. *Ibid.*, p. 73.

7. *Ibid.*, p. 73-74.

8. *Ibid.*, p. 74.

pouvaient imaginer et ce que la vie sociale leur permet. La vie humaine n'est plus appréhendée comme un simple résultat du monde tel qu'il va, mais comme une tentative d'imaginer le quotidien, de manière incessante, en fonction du *landscape* avec lequel les individus entrent en interaction. Cela rend bien évidemment notre monde actuel à la fois rhizomatique et schizophrène car, tout en étant dans un raisonnement de proximité électronique, l'homme post-national développe en même temps des thèses sur le déracinement et l'aliénation de l'individu par rapport au groupe.

Khalid Zekri

*Université Moulay Ismail – Meknès
Équipe d'études culturelles et postcoloniales*

Henri Garric, *Portraits de villes – Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, 2007, 571 pages.

La représentation de la ville en tant que livre remonte au XIX^e siècle. Cette assimilation entre deux réalités encourage une lecture de la ville comme système de signes à l'origine d'un imaginaire et d'un « mythe littéraire » qui trouvent à s'employer en particulier dans le roman. Les signes urbains sont mixtes, à la fois texte et image, et participent de la lisibilité de la ville dans la mesure où celle-ci peut être représentée par une carte. Cet essai volumineux tente de cerner la nature de l'objet problématique qu'est la ville quand c'est la littérature qui l'énonce, alors qu'il relève du fantasme, de la connaissance scientifique, mais aussi d'une pratique quotidienne. Comment affronter à partir d'une épistémologie de la ville en littérature la diversité de sa représentation ?

Un des partis pris de cet essai est l'importance accordée à l'étude iconographique, en particulier celle de la carte dans la constitution de la ville, comme si cette puissante image déterminait la forme même des discours produits sur la ville, et en particulier le discours littéraire. À partir de là, c'est la fonction même du texte littéraire qui est en jeu, soit l'invention d'un domaine autonome par rapport aux règles qui régissent la représentation iconographique de la ville. Ce domaine se développerait à partir de la réalité du monde extérieur, définie comme un ensemble de préreprésentations urbaines régies par des normes sociales, culturelles et historiques. Sur ces représentations viendrait s'articuler le vécu urbain. Marcel Roncayolo évoque quant à lui une diversité de traditions, où « l'espace » s'oppose au « lieu » (Michel de Certeau) réinventé par la pratique quotidienne des habitants et des marcheurs. L'espace se fragmente. Il devient discontinu dans le privilège accordé à « l'endroit », siège d'une expérience d'ordre

vital. Le « lieu » est vécu dans l'articulation à sa représentation, notamment par le toponyme, lequel contient en puissance un récit, et l'exercice d'une mémoire.

Deux dimensions interviennent dans l'expérience vécue de la ville : la « marche » et la « carte », de façon synthétique, dans l'articulation de la pratique et de la représentation urbaine. Divers aspects s'opposent comme autant de médiations dans l'histoire de notre regard sur la ville : on l'a vu, la ville où l'on marche entre en conflit avec la ville représentée (comme le « parcours » s'oppose à « l'image fixe »). La « synthèse » (ou tableau) s'affronte à la fragmentation moderne du discours. La « veduta », qui utilise les techniques de la vue aérienne et de la perspective, implique une maîtrise et une volonté d'inscrire l'objet dans un « cadre ». Pourtant, et c'est là l'une des difficultés de cette théorisation de l'objet urbain, il n'existe pas pour la ville d'équivalent du concept de « paysage¹ ». Le « point de vue » synthétique se divise en « parcours » référentiels qui induisent une logique dynamique et une force d'organisation syntagmatique, tandis que la « carte » (fragment) suit la logique statique de l'image et constitue une vision globale organisée. Certains dispositifs visuels comme la vue cavalière ou l'itinéraire font entrer le parcours dans la carte, avec le risque d'une déconstruction. Le « parcours », lorsqu'il pénètre dans la ville, favorise une reconstruction de l'espace urbain, et la construction du sujet moderne, au sens où le regard porté sur la ville s'individualise en une conscience de l'espace singulière.

Lorsque la synthèse s'opère entre vue frontale et perspectives intérieures, le « portrait de ville » est atteint. Si la carte est la réalité de la ville donnée à voir en une image, par sa vertu spatialisante, le parcours est à la fois un principe dynamique du récit et une pratique de l'espace indépendante du texte. Le « parcours » permet de tracer la limite extérieure de la ville et de suivre la césure intérieure que représente la rue. Le récit devient mimétique du parcours, tandis que la description constitue un équivalent textuel de la carte par la mise en ordre spatial qu'elle opère. Et le croisement entre axe paradigmatique (carte) et syntagmatique (parcours) est au fondement de l'organisation textuelle. À partir de ces principes généraux, le texte urbain devient autonome. En fait, le « portrait de ville » pictural trouve un équivalent écrit dès le xvii^e siècle avec notamment le catalogue des rues, l'amplification ou le résumé. La réalité urbaine s'intègre au roman par le biais d'un « parcours-récit » généralisé au xix^e siècle. Celui-ci ne se réduit plus au résumé d'un mouvement entre un point de départ et un point d'arrivée, mais multiplie les toponymes, et intègre la notion de mémoire personnelle, soit le lieu passé dans le lieu présent. La ville devient le lieu possible de la rencontre et du spectacle : autant de risques de fragmentation qui viennent fragiliser l'effet synthétique de la « vue urbaine ».

1. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2000.

Le « portrait de ville », par souci d'avérer une référentialité, donne une grande importance à la description des lieux communs, qui permettent la (re)connaissance d'une ville déjà écrite. Les chapitres s'ordonnent en fonction de différents quartiers juxtaposés d'une ville saturée par la rue. À cet égard, le « portrait de ville » sélectionne un récit dans une potentialité narrative inscrite dès le toponyme, et s'abstient de développer tel ou tel aspect, ou le réduit à l'allusion. Le sujet dans le portrait de ville se donne à lire de façon réflexive, depuis la maîtrise presque totale du discours jusqu'à la déconstruction, sans se confondre avec la fonction cognitive de la monographie urbaine. En effet, la monographie urbaine vise à déterminer la spécificité de l'objet d'étude quand le portrait de ville combine le particulier au général.

Ce genre de récit urbain associe de façon inconsciente une modélisation (centre-ville / périphérie) et une carte, qui organisent un récit à travers les toponymes, autrement dit les traces des parcours effectués sur cette carte. La notion de « point de vue », commune au portrait de ville littéraire et pictural, était traditionnellement associée à « l'entrée dans la ville ». Si la « carte » organise les lieux en vue du récit, le parcours met en place le « récit de la ville », par l'animation et la liaison de lieux juxtaposés.

Après une minutieuse mise en place théorique, l'auteur aborde certaines particularités du récit de ville et de la monographie urbaine, notamment la façon dont la ville participe à la construction du roman contemporain. Les exemples des romans d'Albany de William Kennedy, de certains récits de Juan Goytisolo ou de François Bon offrent des points d'application, mais entrent également en contradiction avec les théories énoncées. Le propre d'un certain nombre de récits sera la mise en scène de la « carte » et du « parcours », mais aussi leur déconstruction. Chaque roman choisi par l'auteur articule différents destins de personnages et différentes représentations urbaines. Il existe en général un personnage focal qui a charge de voir la ville et de la parcourir. La ville est représentée à travers les figures de la synecdoque et de l'asyndète, tandis que la priorité est donnée à l'action et au parcours, quitte à multiplier les déplacements jusqu'à saturation de l'espace urbain. Le parcours devient expression du destin personnel en cours d'accomplissement, par l'accès permis ou non à certains lieux. Ce parcours intègre des lieux symboliques et rend problématique le rapport d'un individu avec une ville, entre désir d'enracinement et désir de fuite. À cet égard, le parcours reflète exactement la biographie et l'itinéraire spirituel du personnage. En l'absence d'identification de l'individu, l'enracinement urbain ne se produit pas. La parole du personnage désigne la mémoire des lieux et celle de leur dispersion. En fait, l'unité du personnage et sa relation à la ville se constituent par l'écriture. L'exemple de la « marche dans Tanger » de Juan Goytisolo est particulièrement probant : la marche s'y transforme en pur exercice de liberté. Le récit se présente alors comme suite de parcours, récits démultipliés, où la rue se caractérise par sa théâtralité. L'essai propose

alors l'analyse de deux parcours de ville en miniature : Istanbul et Fès. L'un de ces portraits est peut-être plus synthétique, dans une représentation de la carte (Istanbul), ou bien plus orienté vers le « parcours » (Fès). À l'inverse de l'itinéraire obligé proposé par le guide touristique, la marche sans repères privilégie la désorientation et le lecteur se déplace dans la ville, comme il lit le livre, suivant le mode d'organisation privilégié, conformément à la métaphore même du récit et de la lecture.

Marc Kober

Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité, Pléiade / CENEL

Xavier Garnier et Jean-Philippe Warren (dir.), *Les Écrivains francophones en exil à Paris : entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Karthala, 2012, 156 pages.

Publié sous la direction de Xavier Garnier et de Jean-Philippe Warren, l'ouvrage intitulé *Écrivains francophones en exil à Paris : entre cosmopolitisme et marginalité* aborde le rapport complexe entretenu avec cette ville par des auteurs venus du monde entier, ce qui permet de souligner des faits connus, notamment la dimension universelle de la langue française, ou le statut de « capitale de la république des lettres » de Paris durant une longue période. Certes, Paris fonctionne comme un modèle culturel et comme une instance de consécration. De ce fait, un premier niveau d'exil naît à distance, avant même d'y séjourner. Dans l'étude qu'il consacre à l'écrivain August Strindberg, Sylvain Briens revient sur une phrase de l'écrivain suédois : « Dans cinq ans je serai connu à Paris ! C'est la vengeance la plus cruelle que je puisse prendre sur les ânes et les bœufs. Elle est raffinée. » Sylvain Briens touche ici du doigt une des affirmations de Pascale Casanova, à savoir la capacité de la ville de Paris à consacrer mondialement un écrivain inconnu. Il explique le choix de l'écrivain : « Lorsque l'écrivain suédois August Strindberg s'installait à Paris en 1894, il fuyait, comme plusieurs de ses collègues, un milieu intellectuel suédois qui n'était pas encore prêt à comprendre la modernité de son œuvre » (p. 97). L'auteur de cette étude dépasse ce premier niveau, et avance une analyse fascinante de l'interaction entre l'espace urbain et un esprit en proie à une quadruple crise, psychologique, spirituelle, esthétique et scientifique, à travers la matière de récits intitulés *Inferno* et *Légendes*.

Au fil du temps, la ville devient fascinante. Régine Robin, qui apporte un vivant témoignage sur sa situation entre Paris et Montréal sous le titre « Rentre-t-on jamais chez soi ? », évoque une « ville mythique ». C'est également cette puissance fascinatrice de la ville qui transparait dans l'analyse de Claire Riffard. La plupart des auteurs évoqués ont découvert

Paris grâce aux œuvres des auteurs français des siècles précédents qui ont su associer à la beauté de leurs textes sa splendeur. Parmi eux figurent Baudelaire, Hugo et Zola. Dans « Paris, capitale de l'intelligence ! », texte consacré à J.-J. Rabearivelo, Claire Riffard se penche sur le rapport à la fois passionnel et livresque que le poète entretient avec la ville. Complètement séduit par le Paris découvert dans les œuvres de Baudelaire en particulier, cet auteur s'inspire en majeure partie de cette rencontre. À ce propos Claire Riffard déclare : « Parce qu'exilé à Paris, il l'a cependant été toute sa vie depuis qu'il a ouvert pour la première fois *Les Fleurs du mal* ou *Le Spleen de Paris* (qu'il écrit d'ailleurs sans italiques dans son journal, *Les Calepins bleus*, comme pour en souligner l'intime fréquentation : "N'ajije pas moi-même, en effet, toujours, fait de ce spleen de Paris ma prière de tous les jours et de tous les instants?") » (p. 19). Rabearivelo ne connaîtra jamais l'expérience, difficile et enrichissante, du passage de la connaissance livresque à la connaissance vivante. Mais il comble ce désir inassouvi en imaginant Paris comme le « rêve d'une continuité géographique », mieux, comme le prolongement de sa vie d'intellectuel. L'étude de Claire Riffard présente un tout autre aspect de l'exil, à savoir un exil qui vise uniquement la quête de l'intelligence. Si Rabearivelo en reste à cette fascination lointaine, et sera incapable de rencontrer réellement la ville de Paris, de nombreux intellectuels francophones étrangers vont au-delà des textes et s'y rendent physiquement. Dès lors, les descriptions romanesques se heurtent à la réalité. Les écrivains en exil passent du statut de lecteur à celui d'auteur et apportent un précieux témoignage sur le sens de cette expérience. Ils décrivent une expérience personnelle, celle de la déambulation et de l'errance. Les études qui composent ce volume insistent sur un aspect moins bien connu que la valeur globale de Paris dans la vie littéraire et artistique du siècle passé : l'impact que la rencontre avec cette ville a pu avoir sur leur vie privée et sur leurs œuvres. L'intérêt de cet ensemble d'études consacrées spécifiquement à tel ou tel écrivain est de montrer plus en détail comment l'exil à Paris (et pas ailleurs) remet le monde en perspective, pour reprendre l'expression des auteurs à l'origine de ce projet.

En effet, dans un second temps, le « mythe de Paris » qui génère la souffrance de ne pas y être, se lézarde, et c'est alors le sentiment d'exil par rapport au lieu d'origine qui se développe. Cet « exil au second degré » est l'objet principal du livre. Les textes réunis ici permettent d'illustrer ce que l'on savait déjà : l'exil est un moteur de création. Le nombre et la qualité des œuvres produites par certains auteurs durant l'exil parisien sont éloquents. Mais l'intention de cet ouvrage est de mettre à jour « un type d'exil particulier, attaché à la ville de Paris » (p. 9). En particulier, les auteurs sont moins exilés en raison d'un dépaysement lié à la ville, qu'en raison du travail mental qu'elle les oblige à effectuer. Ils développent en effet une « hyperconscience du lieu natal », ou des autres capitales dont ils sont originaires au contact de Paris.

C'est le cas des intellectuels québécois qui reviennent au Québec après un exil parisien. Cette situation, désignée sous le nom de « retour d'Europe », est étudiée par Jean-Philippe Warren et Michel Lacroix. Le point commun entre ces intellectuels est leur fascination pour la ville où ils ont séjourné. La grandeur de Paris les transforme au point d'avoir du mal à vivre dans leur pays d'origine. Les auteurs de cette étude reviennent sur une déclaration d'André Laurendou. « Règle générale, écrivait-il, ils (les intellectuels québécois de retour d'Europe) me semblaient insupportables, jamais satisfaits de ce qu'ils trouvaient ici, injustes et cassants, toujours à la recherche de comparaisons odieuses; ou bien inadaptés, ayant perdu le sens du possible; ou bien bâclant leur tâche et se taisant, avec une préoccupation: retourner là-bas, en rêve sinon en réalité » (p. 50). Ce n'est qu'après un séjour dans la capitale française qu'André Laurendou finit par comprendre la particularité de l'expérience parisienne: « Il [le visiteur canadien] connaît là-bas, ou du moins il frôle, il entrevoit la grande aventure intellectuelle. C'est un alcool qui monte à la tête. C'est trop fort pour lui. Ses défenses craquent de toutes parts » (p. 51). Pour Jean-Philippe Warren et Michel Lacroix, cette confrontation avec Paris change la donne, car « [i]ci le scénario auctorial de l'aller et retour Canada-France change de sens et d'extension: ce n'est plus le départ qui est présenté comme un exil, mais le retour » (p. 58). Parallèlement, les intellectuels se voient pris dans un éternel exil, ayant échoué à se frayer un chemin dans la grande métropole, ils envisagent le retour au pays natal comme un nouvel exil. Dans le même Québec, le regard que Régine Robin pose sur Montréal est influencé par l'image de Paris. Dans cette première confrontation, Montréal comparé à Paris ressemble à un village « La Parisienne que j'étais, en dehors du centre-ville, tout avait l'air de villages, d'une ville à la campagne, selon la jolie formule d'Alphonse Allais » (p. 150). Tout en relatant son enfance à Paris, elle affirme: « Aucun pays au monde ne pouvait rivaliser avec l'universalisme français » (p. 144). Cette difficulté à vivre sans se référer constamment à la ville de Paris est oppressante. Paris devient une seconde demeure. « Je ne suis jamais tout à fait partie » reconnaît Régine Robin.

C'est cette difficulté que Marina Muresanu Ionescu rappelle dans son analyse de l'écrivain Eugène Ionesco, « Le Paris de Ionesco: enfer ou paradis ou "Parisien de Roumanie" ». Elle décrit un homme tiraillé. Issu d'une mère française et d'un père roumain, Ionesco s'attache particulièrement à la ville de Paris grâce à sa mère, sinon pour sa mère. En faisant mention d'un témoignage de l'auteur, elle révèle le rapport symbolique que l'écrivain franco-roumain entretient avec la ville de Paris. « Tout ce que j'ai fait, c'est en quelque sorte contre lui que je l'ai fait. J'ai publié des pamphlets contre sa patrie (le mot patrie n'est pas supportable puisqu'il signifie le pays du père); mon pays était pour moi la France, tout simplement parce que j'y avais vécu avec ma mère, dans mon enfance, pendant les premières années de l'école et parce que mon pays ne pouvait être que celui dans lequel

vivait ma mère » (p. 85). Renvoyant tour à tour aux exils de Ionesco, Marina Muresanu Ionescu fait ressortir les nombreuses impressions que Ionesco a pu ressentir, tout au long de son va-et-vient entre le pays du père tant détesté et celui de la mère tant chérie. Cet attachement à Paris, qui devient à la longue un amour tyrannique, va pousser l'écrivain à déclarer son souhait de voir la ville rester intacte, sans le moindre changement de façade, parce qu'elle symbolise le siège de son enfance, de son passé diplomatique mais encore plus important de sa vie d'artiste. Mais remarquant l'effet inverse, il ne cache pas son impuissance : « Paris se dégrade de plus en plus. Ouille, ouille, ouille ! Je suis pris au piège, j'ai tant voulu y vivre et, hélas, "écrire" » (p. 95). M. Ionescu commente ainsi ce cri de désespoir : « En effet, pendant toute sa vie, Ionesco aura été le prisonnier d'un cercle infernal, où de fulgurantes éclaircies paradisiaques alternent avec le désespoir le plus sombre, mais dont Paris, "Reine-e-e du monde", demeure toujours le centre. »

Paris est, au xx^e siècle, un lieu de passage important pour les auteurs orientaux. En analysant les œuvres de deux d'entre eux, Tewfik al-Hakîm et Elian J. Finbert, Marc Kober souligne l'un des motifs de cet exil. « Le séjour en France est une manière d'activer son génie personnel » (p. 35). Tout comme, J.-J. Rabearivelo évoque ces amours, Paris et Tananarive, les écrivains orientaux quant à eux, reconnaissent cette expérience parisienne comme faisant partie intégrante de leur personnalité. Le narrateur d'Elian J. Finbert accepte cette scission unitaire : « Comme le canal qui sépare deux continents, je suis moi aussi partagé. Il n'est plus possible de croire que je suis seulement oriental » (p. 37). Selon M. Kober, « [s]'il ne décrit pas sa vie d'exilé parisien, il en restitue indirectement le déchirement et son partage entre deux "patries". La première image convoquée au moment du départ de cet "homme de l'Orient" est celle du canal à Port Saïd ». Quant à Tewfik al-Hakîm, il le décrit comme « [...] un immense lecteur, et un amant contrarié par les aspirations de femmes incompatibles avec sa quête esthétique ». Tewfik al-Hakîm répond aux critères mêmes de l'auteur marginal, celui qui n'arrive pas à s'ouvrir un passage dans le milieu parisien. Mais le séjour parisien a certainement été déterminant, même *a contrario*, dans la réussite de sa carrière d'homme de lettres en Égypte, puisqu'il est devenu extrêmement célèbre grâce à son œuvre théâtrale, et grâce à certains récits ancrés dans la réalité égyptienne. La tentation cosmopolite et parisienne a fait long feu. S'il peine à construire une vie sociale heureuse, il profite néanmoins de la richesse culturelle de la ville. C'est un livre dans lequel le narrateur, à l'image de Tewfik al-Hakîm, fréquente les endroits culturels parisiens mais à un détail près. Le narrateur de *L'Oiseau d'Orient* sent sa petitesse face à la grandeur des institutions culturelles prestigieuses, ou plus ordinaires, mais avant tout parisiennes. Il développe un fort complexe d'infériorité. Cette œuvre est l'occasion d'une nouvelle approche de la ville : « Ce roman est original dans la mesure où le monde des usines et des banlieues est très rarement représenté à cette époque, tandis que se maintient une image stéréotypée de la capitale. Bien au contraire, c'est la

fraternité virile avec un exilé russe, à mi-chemin entre l'Orient et l'Occident, qui domine la seconde moitié du roman » (p. 42).

La rencontre des écrivains africains avec l'ex-métropole, inscrite dans une perspective postcoloniale n'échappe pas à cette phase de fascination de la ville. Xavier Garnier suit pour son analyse la matière de trois œuvres principales de la littérature francophone d'Afrique noire : *L'Aventure ambiguë*, *Un Nègre à Paris*, et *Mirages de Paris*. Il revient sur les différentes étapes que comporte la confrontation avec Paris, de la phase d'enthousiasme à la phase d'individualisation et enfin la phase de fraternisation avec les autres peuples. Selon Xavier Garnier, cette dernière phase intervient lorsque l'intellectuel francophone africain constate sa grande différence avec le peuple français. Le plus souvent il se retrouve dans la marginalité car incapable de sortir de l'ombre pour entrer au grand jour de la « Ville-lumière ». Pourtant, cette émergence à la lumière est le propre de l'aventure des Noirs, des souterrains du métropolitain de Paris à l'*underground* new-yorkais, par la médiation du jazz en particulier.

Dans cette aventure parisienne, la langue française est également source de tension. Cet ouvrage apporte une nuance intéressante, en distinguant le francophone étranger du francophone tout court. Au fond, le francophone étranger se retrouve dans la situation d'un provincial fraîchement monté dans la capitale. Il est dérouté par l'espace social et physique rencontré, mais surtout, il conserve un accent, et parfois une langue autre. Les expatriés du dedans de la francophonie ressemblent à ces expatriés du territoire national centralisé. L'idée si répandue de l'universalité de la langue française se heurte à des situations beaucoup plus retorses dans la réalité, entre francophones de langue maternelle et auteurs qui choisissent le français comme langue d'écriture. L'exil des écrivains francophones étrangers à Paris est perçu comme un « exil intérieur » car ce qui les sépare semble être la distance géographique et non la langue. Mais en réalité, l'apparente « patrie linguistique » de la langue française n'est qu'un leurre qui creuse le sentiment d'exil. C'est une patrie cosmopolite, une terre d'adoption, mais qui n'exclut pas les ruptures.

Dominique Combe décrit, avec « L'exil parisien de Charles-Ferdinand Ramuz », un homme déchiré et en conflit avec la langue française. Si Ramuz a su se faire une place à Paris, il n'en reste pas moins qu'il éprouve une absence de spontanéité dans le parler des francophones étrangers. Il conteste l'hégémonie de la langue parlée à Paris. Dans une partie intitulée « L'exil linguistique », il revient sur la position qu'adopte l'écrivain et sur sa situation d'écrivain francophone étranger : « L'exil tient certes d'abord au sentiment aigu d'être dans "l'entre-deux" (Daniel Sibony) : "Étranger" par son passeport, ce très célèbre écrivain de suisse romande se définit comme "français par la langue, et par la langue seulement" » (p. 72). Là encore, la situation de l'écrivain francophone, dans sa relation avec Paris, oscille entre identification, rejet ou sublimation.

C'est également le rapport à la langue que Mireille Calle-Gruber met en relief dans son analyse de l'écriture d'Assia Djébar, qui prend pour thème principal l'exil linguistique, celui qui s'effectue à l'intérieur de la langue française : « J'écris dans l'ombre de ma mère revenue de ses voyages de temps de guerre, moi, poursuivant le mien dans cette paix obscure faite de sourde guerre intérieure, de divisions internes, de désordres et de houle de ma terre natale » (p. 131). En s'appuyant sur l'ouvrage *Vaste est la prison* d'Assia Djébar, Mireille Calle-Gruber démonte le processus par lequel l'auteure suggère la nature culturelle de la ville de Paris. La vie intellectuelle se manifeste jusque dans les moindres aspects de la capitale. « Paris est lieu d'éducation ("la pension d'étudiants"). L'espace des chambres a tout de même la noblesse de la "librairie" et des "multiples bibliothèques", ce qui donne à "l'obscurité le prestige du secret à lire et découvrir" » (p. 131).

Ce volume de « traversées de l'exil » au prisme d'une ville unique, Paris au xx^e siècle, met bien en valeur à la fois le caractère ambivalent de la lumière de cette ville : on s'y brûle, mais c'est aussi à son contact que s'enclenche la création littéraire. Elle renforce l'imaginaire d'une langue universelle, et dans la pratique, rejette des écrivains pas assez exotiques, qui eux, ont souvent rompu tous les ponts avec un terroir linguistique. L'espace fascinant de la grande métropole coloniale, d'un cœur du monde, qui s'est rêvé (et qui a été perçu) comme le lieu de convergence de toutes les cultures, exacerbe les blessures et les dissonances. Entre le Paris rêvé à distance, médiatisé par tant de lectures préalables, et le Paris arpenté comme un territoire inattendu, se creuse une prise de conscience pleine de désillusion, mais aussi de lucidité. Tout est question d'échelle relative et de positionnement entre le local et l'universel. Dès lors, Paris, sa langue et sa culture deviennent du dernier provincial. Et pourtant, Paris ne cesse d'attirer à lui les amateurs de sa matérialité urbaine, en quête d'une révélation et d'une initiation qui passent par la perte de soi et par l'exil.

Sada Soumaré et Marc Kober

Priska Degras, *L'Obsession du Nom dans le roman des Amériques*, Paris, Karthala, 2011, 264 pages.

« Les non-dupes errent. »
Jacques Lacan

L'Obsession du Nom dans le roman des Amériques que Priska Degras a publié en 2011 aux éditions Karthala est un essai qui fera date. Non seulement il propose une synthèse sur une question, celle de la praxis attachée au nom propre de personne ou « Nom », dans les archipels, question qui intéresse les

historiens et les linguistes depuis les années 1980¹, mais ses pages s'emparent également de la problématique de la nomination dans le « roman des Amériques ». Le terme *roman* y est envisagé au-delà de sa seule acception générique, dans le sens de construction imaginaire partagée, « commune ».

Le corpus choisi revisite ainsi l'appellation initiée par Édouard Glissant dans le chapitre intitulé « Le Roman des Amériques », extrait de sa thèse publiée sous le titre *Le Discours antillais* (1981) : au-delà de l'articulation des îles et du continent américains, « des sociétés qui connurent l'esclavage et le système des plantations » (p. 6), on reconnaît les questionnements majeurs que signalait cette expression pour l'écrivain martiniquais, tels que la « hantise du passé », la « quête de la durée » et la « mémoire du futur », la « parole du paysage », « l'irruption dans la modernité [...] hors la continuité littéraire » et la « liaison très tourmentée entre écriture et oralité² ». Ainsi la réflexion de Priska Degras réunit-elle des écrits composés dans les trois langues anciennement « impériales », traversées par d'autres langues, sans omettre d'interroger leurs traductions en français. Privilégiant une écriture et précédé d'un exergue qui scande subtilement le parcours, chaque chapitre engage une nouvelle étape de la réflexion, si bien que l'ordre chronologique n'est nullement de rigueur.

Au seuil de son essai, l'auteure indique les spécificités de la question du Nom au sein du corpus choisi : la métaphorisation de l'Histoire par le Nom, dans le prisme historique que constituent l'« esclavage » et le « système des plantations ». Dans l'accès, accordé comme empêché, au Nom, le caractère déterminant de l'institutionnalisation apparaît dès le premier chapitre, grâce au rappel de l'ambiguïté des pratiques de nomination autour de l'abolition de 1848. L'enjeu symbolique du Nom dans le contexte colonial et abolitionniste (l'annulation du Nom, comme « signe premier » d'asservissement et « de déshumanisation » (p. 14), « l'illégitimité de sa présence au monde [celle de l'esclave] », ainsi que l'ambivalence et les résistances dans les attributions massives du Nom autour de 1848) est mis en perspective avec les possibilités d'habiter ou non le Nom « attribué, et non transmis » (p. 32).

En effet, l'attribution d'un prénom pour patronyme aux nouveaux affranchis est source d'ambivalence : d'une part, accordé à l'individu libre, le prénom-patronyme largement utilisé exhibe l'ancien état d'asservissement ; d'autre part, il atteste, dans la reconnaissance du passage de ce statut à la liberté, l'introduction du fantasme de l'enfant trouvé : en effet, en France, il était d'usage de donner pour patronyme aux orphelins le nom du saint du jour de leur naissance s'il était connu, sinon du jour où ils avaient

1. Voir notamment la thèse soutenue en 1983 de Sudel Fuma, *La Mémoire du nom ou « Le nom, image de l'homme », l'histoire des noms réunionnais à partir des registres d'affranchis de 1848* (t. I et II), ANSOM, bibliothèque AOM TH/869 et les travaux de Jean Bernabé, cités par Priska Degras.

2. Édouard Glissant, *Le Discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 2002, p. 435-443.

été trouvés. Le prénom-patronyme, « les sobriquets ridicules, les noms de personnages historiques » (p. 22), les homophonies dans les nominations de masse, le choix du nom de l'ancien maître en inversant ou non les syllabes, le projet de dénombrement, pour ne retenir que ceux-ci, jusqu'aux rapports rendant compte de la peur que se franchisse grâce à la nomination « la ligne de couleur par les livres » (p. 21) sont autant de pratiques qui prouvent combien l'attribution du Nom et son écriture dans les actes ont été prétexte à l'institutionnalisation de l'irrationnel présent dans le fait colonial. Sans jamais céder au jugement de valeur, Priska Degras montre comment s'est (re)jouée « dans cette obsession du nom, [...] l'image condensée, le résumé hautement signifiant des rapports raciaux dans la colonie » (p. 24). Cette praxis de nomination agressive a généré plusieurs stratégies de résistances à la surdétermination du Nom, et simultanément un manque qu'explorent « nombre de productions littéraires des Amériques ». Ce manque semble autoriser en effet « une lecture de l'Histoire, [...] celle de la filiation et de son déni » (p. 35), ainsi que représenter « le territoire neuf d'une liberté sans limite » (p. 36).

Passé le seuil de l'essai, neuf chapitres consacrés à neuf écritures distinctes des Amériques sont envisagées successivement.

L'enjeu premier du Nom est l'accès au langage, de pouvoir engager autant que répondre à « la tentative obstinée de renommer un monde, une communauté, et de faire de son histoire un récit signifiant » (p. 38). Le « premier innommable qu'est l'esclavage » lui oppose une béance nodale, selon Édouard Glissant. La fiction représenterait un moyen de dépasser cet innommable, thèse que partage l'auteure de l'essai. Si *Pluie et vent sur Têlumée miracle*, de Simone Swartz-Bart permet de confirmer la récurrence des thèmes de « l'orphelinat et [de] la déréliction » (Jean Bernabé), l'analyse de Priska Degras pose les jalons de nuances précieuses pour la compréhension en contexte du corpus donné : par exemple, l'absence de Noms ne coïncide pas forcément avec une disparition du père, ni par conséquent avec une absence d'imgo paternel ; le Nom absent n'implique pas un manque de cohésion dans la structure familiale. C'est aussi rappeler que les enjeux symboliques de la nomination peuvent emprunter d'autres voies et ne sont pas réductibles au signifiant du Nom reçu. D'où l'attention accordée au « refus de nommer », en tant que « refus de la parodie du nom – telle qu'elle s'effectua à la libération de 1848 – l'exercice d'un pouvoir autonome de la communauté » (p. 76). Ce sont moins les stratégies contre la surdétermination du Nom, que l'investissement progressif du processus de nomination par le sujet ou par une communauté, qui sont retracés ici.

Ce pouvoir sur le Nom autorise la réflexion à délaissier le Nom du personnage dans le récit au profit du Nom de l'auteur, avec Saint John Perse. Le poète diplomate a très tôt décidé de signer ses textes d'un Nom littéraire qu'il faisait dériver de son Nom hérité. Cette nomination choisie manifeste une relation entre le mode de présence au monde et au paysage

avec l'appréhension du Nom par le sujet qui le porte. La mise en scène du Nom, comme mode d'être à l'espace, croise l'investissement du Nom tel que le décline Toni Morrison, en particulier dans *La Chanson de Salomon* : « la question des noms des personnes et des lieux lui [à la question du langage] est, évidemment, étroitement liée comme elle est liée [...] à celle de la légitimité et à celle de la faute, de la transgression » (p. 96). L'histoire secrète des Noms, chère à l'écrivaine, trouve un prolongement dans l'invisibilité et l'anonymat déclinés par le récit *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* de Ralph Ellison. L'« indispensable voix sans nom » (p. 136) que finit par représenter le personnage principal se meut en une voix qui parle pour, *au nom de*.

C'est précisément une telle substitution qu'a refusée l'écrivain Naipaul, en rejetant le « nom commun [partagé] Antillais ». Il s'agit « d'établir le territoire de l'écriture hors de toute limite assignée, qu'elle soit celle de l'origine, de la "couleur" ou de l'Histoire » (p. 147). Idéologiquement et historiquement marquée, la réflexion de René Ménéil n'en critique pas moins, au sein de la pensée de la négritude, les écueils de l'assignation par la nomination et met en garde contre l'« exotisme intérieur ». Priska Degras cite ce très beau commentaire de Ménéil, reprenant Borges : « Mahomet, comme Arabe, était tranquille : il savait qu'il pouvait être arabe sans chameaux » (p. 157). Un autre pas est encore franchi vers la non-assignation, grâce au nom propre collectif de la figure du « Rebelle » chère à Aimé Césaire. Plus que d'un choix, il s'agit de décider de « ne pas faire de la période coloniale le surdéterminant obligatoire de tous les peuples extra-européens » (p. 163) et de « garder l'initiative historique » (p. 167). Le principe d'« hétérogénéité », qui préside à la fondation des grands ensembles culturels doit relever d'un processus intérieur, non d'une volonté extérieure. Dans ses deux pièces de théâtre, *La Tragédie du roi Christophe* et *Une Saison au Congo*, Césaire revisite l'histoire de la création de l'État-nation, à l'aube de la décolonisation. Christophe et Lumumba se heurtent, chacun à leur façon, à la difficulté de « nommer ce qui n'a jamais » encore « existé » (p. 172). À ces deux figures emblématiques du « rebelle » répond la figure du dictateur tropical, telle qu'elle apparaît dans *L'Automne du Patriarche* de Gabriel García Márquez et dans *Moi, Trésilien-Théodore Augustin* de Xavier Orville. Tandis que le premier sombre dans un engouement « de l'usure du temps », l'autre projette l'instauration d'un temps neuf, soit « une nouvelle aube de l'Histoire » (p. 193). Ainsi représentent-ils tous deux « le visage multiple et unique du manque de l'Histoire » (p. 197). Dans ce parcours qui relie le Nom au manque de l'Histoire, l'archipélisation qu'illustre Ormerod d'Édouard Glissant introduit, avec le peuple fictionnel des Batoutos, « la pensée de la trace et de l'errance », également déclinées par des penseurs relevant d'autres régions du monde³.

3. Voir, à cet effet, *L'Écriture et la différence, Demeure Athènes, Khôra*, de Jacques Derrida; *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricœur, les œuvres de Edmond Jabès et de Abdelkébir Khatibi.

Les deux chapitres liminaires explorent deux types de *fading* du Nom, la démultiplication du Nom et la vacance nominative. L'hétéronomie de Fernando Pessoa et les identités exclusives qu'interroge Milan Kundera placent la question de la multiplication du Nom de l'écrivain sous le signe des limites de l'identité, tandis que les personnages Coleman Silk de Philip Roth (*La Tache*) et Theolonius Monk Ellison de Percival Everett (*Effacement*) font l'apprentissage du « droit de choisir son appartenance » (p. 225). À l'inverse, le personnage d'Egudu, de Coetzee (*Elisabeth Costello*) revendique sa « fidélité à son essence » (p. 231), choisissant ainsi le « nous » plutôt que le « je ». Ce sont autant de positionnements quant au Nom qui interrogent la liberté du sujet. Notons que le choix d'articuler les Noms de personne écrivains avec les Noms dans le texte littéraire enrichit considérablement l'analyse. Le rêve mexicain d'Antonin Artaud et la forêt d'Alejo Carpentier, comme celle de Wilson Harris, interrogent la dilution de la nomination dans l'immensité de l'espace américain, vacance nominative qui signifie aussi possibilité d'un nouveau récit du monde.

Le parcours de cette réflexion s'achève en convoquant *Apex ou Le Cache-blessure* de Colson Whitehead, dont le personnage principal a pour profession la création de noms commerciaux. Cristallisant ainsi plusieurs positionnements et stratégies nominatives, le récit éprouve alors non seulement le Nom en tant que masque, mais l'interroge aussi en tant que « mot juste » (Carlos Fuentes). La richesse représentative du corpus choisi et la générosité de cette pensée du Nom que nous offre Priska Degras fait de cet essai un ouvrage rare pour son éclairage rigoureux sur le foisonnement de « l'énigme du Nom » (Jacques Lacan), qui fait *trace* de l'usage libre de *soi* par *soi*.

Annick Gendre

Université d'Orléans, POLEN/CEPOC