

Vies et fictions d'exils

Sous la direction de Hanen Allouch, Simon Harel
Louis-Thomas Leguerrier et Laurence Sylvain



Vies et fictions d'exils

Vies et fictions d'exils

Sous la direction de

HANEN ALLOUCH,
SIMON HAREL,
LOUIS-THOMAS LEGUERRIER
ET LAURENCE SYLVAIN



Presses de
l'Université Laval

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada



Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.



Mise en page : Santograph

Illustration et graphisme de couverture : Renaud Belles-Isles

La directrice et les directeurs de l'ouvrage remercient le Centre de recherches Cultures – Arts – Sociétés pour l'octroi d'une subvention dans le cadre du concours Soutien aux publications savantes.

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 4^e trimestre 2020

ISBN 978-2-7637-5331-7

PDF 9782763753324

Les Presses de l'Université Laval

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

Table des matières

REMERCIEMENTS	XI
INTRODUCTION	1
HANEN ALLOUCH, SIMON HAREL, LOUIS-THOMAS LEGUERRIER ET LAURENCE SYLVAIN	

I DÉPLACEMENT, FRONTIÈRES ET TRAVERSÉES

CHAPITRE 1	
Nous rêvons de refuge	9
SIMON HAREL	
CHAPITRE 2	
Benjamin Fondane ou l'émigrant.e par-delà les frontières de la totalité	27
LOUIS-THOMAS LEGUERRIER	
CHAPITRE 3	
Refuge, fuite: consciences divisés (selon Koestler, Gangopadhay et Mertens)	43
DIDIER COSTE	

II
VERS UNE FIGURATION

CHAPITRE 4	
Métaphores racinaires et arrachement : prolégomènes à la figure du réfugié	55
LAURENCE SYLVAIN	
CHAPITRE 5	
Le Schlemil de Chamisso : préfiguration d'un nouveau type de réfugié	75
SOPHIE CLOUTIER	
CHAPITRE 6	
Le réfugié comme sujet post-génocidaire	85
SAFA KOUKI	

III
CORPS, IMAGES ET ICONICITÉS

CHAPITRE 7	
Éthique et esthétique du drag à l'intention du corps migrant . . .	101
MARIE-PIERRE BOUCHARD	
CHAPITRE 8	
La figure littéraire du réfugié dans le recueil <i>Bienvenue!</i> : style iconique et médiatisation	113
VIRGINIE BRINKER	

IV
FIGURATIONS
ET DÉFIGURATIONS PHOTOGRAPHIQUES

CHAPITRE 9	
Atiq Rahimi et la doublure esthétique d'un exilé	125
JOHANNE LALONDE	

CHAPITRE 10

Réfugié singulier et réfugié pluriel : le cas de quelques projets photographiques. 139

HANEN ALLOUCH

CHAPITRE 11

La figure du réfugié : les dangers de la photographie 149

MARIE-LUCE LIBERGE

V

AU-DELÀ D'UNE FIGURE :
HUMANITÉ, ÉTHIQUE ET CRÉATION

CHAPITRE 12

Dévalorisation du « réfugié », désir de liberté et éthique romanesque dans *Salido* de Louis Guilloux 161

ALI CHIBANI

CHAPITRE 13

Interactions, intimités, inclusion : le modèle *Des livres et des réfugié-e-s*. 171

ADIS SIMIDZIJA

BIOGRAPHIES DES AUTEUR.E.S 179

Remerciements

Les directrices et directeurs tiennent à remercier toutes les personnes ayant contribué à cet ouvrage. Nous tenons également à remercier tous ceux et celles ayant pris part au colloque « La figure du réfugié: représentations littéraires, artistiques et médiatiques » (ACFAS, 2016), dont l'excellence des conférences a mené à ce livre. Enfin, nous tenons à exprimer notre gratitude envers le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH), dont le soutien financier a permis l'organisation d'ateliers, de colloques, de conférences, dont cet ouvrage est l'un des aboutissants.

INTRODUCTION

HANEN ALLOUCH
Université de Montréal

SIMON HAREL
Université de Montréal

LOUIS-THOMAS LEGUERRIER
Université Harvard

LAURENCE SYLVAIN
Université de Montréal

La question de la migration n'est pas nouvelle. De tout temps, l'être humain s'est déplacé, qui à la découverte de nouveaux territoires, qui à la recherche de prospérité économique, qui en quête d'une plus grande stabilité politique. Cependant, l'on constate depuis une soixantaine d'années une accélération de cette mobilité et, avec elle, un nouveau rapport de la communauté envers le migrant. De phénomène naturel, la migration est devenue un enjeu politique, juridique, social et économique de taille et le migrant un sujet à saisir, à intégrer, à contrôler. Dans un tel contexte, la migration conçue avant tout comme déplacement à travers des frontières géographiques, et peut-être aussi déjà imaginaires, devient soumise à un ordre discursif opérant à partir de catégorisations juridiques. De là les migrants ne sont plus seulement des migrants, mais aussi, des réfugiés, des exilés, etc., selon des définitions juridiques précises, qui seules peuvent leur conférer ces statuts. À cet égard, les discours sur la personne et la situation du réfugié n'ont eu de cesse de se multiplier, et ce dans tous les domaines. Sur le plan de l'imaginaire, les conséquences de l'expansion de ces discours ont eu pour effets, entre autres, de forcer une certaine « esthétisation » du réfugié et de créer, par le fait même, un écart entre la représentation et la réalité politique et juridique de ce même réfugié. S'impose alors la nécessité de s'interroger sur le rapport entre la figure du réfugié dans son attachement à un ordre de discours juridique et cette même figure telle qu'elle prolifère dans les productions culturelles où elle se trouve forcément incluse dans un cadre relevant de l'imaginaire qui déborde tout discours juridique. D'une certaine manière, c'est

précisément parce qu'il y a prolifération de la figure qu'il est possible de la concevoir et de proposer une réflexion qui s'attarde sur les motifs et sur les modalités qui la constituent, soit, non seulement à la figure elle-même, mais aussi au processus qui la constitue et la crée, c'est-à-dire celui de la figuration.

La pensée d'Edward Saïd et son texte *L'Orientalisme* furent fondamentaux pour repenser le rapport à l'autre et au monde conçu depuis le Moyen-Âge selon une répartition entre l'Orient et l'Occident, qui n'avaient de cesse de greffer la culture d'un soi-disant « autre » en « nous » et réciproquement, formant ainsi des images contrastées de figures exotiques de « soi » et de « l'altérité ». Malgré ces cultures qui traversent les frontières géopolitiques, les citoyens du monde demeurent isolés et subissent le dictat des politiques des classifications des passeports et des quotas imposés par les systèmes d'immigrations sélectives. Ce changement de regard nous engage dans une zone de tension faite d'images du réfugié, en tant qu'individu singularisé et pointé du doigt, mais aussi à titre de représentant d'une communauté plurielle et indiscernable. À ce sujet, Benedict Anderson recourt à la notion de « communauté imaginaire¹ » pour désigner la figuration de l'individu par rapport à son appartenance culturelle et à l'ensemble des représentations totalisantes qui constituent son image. L'actuelle crise des réfugiés donne lieu à une myriade d'images qui attire écrivains, photographes, caricaturistes et cinéastes pour marquer des moments-chocs de l'expérience de l'asile autour du monde. Nous nous intéressons à la manière dont la littérature, l'art, la philosophie et le discours juridique captent les images des réfugiés et de leurs droits, respectés ou violés. Les divers processus de représentation figurent ou transfigurent l'expérience de l'exil selon les spécificités esthétiques des médiums produisant des discours sur l'expérience migratoire.

« Là où la carte découpe, le récit traverse² », nous devons cette affirmation à Michel de Certeau qui nous invite à repenser les modalités de la traversée à la quête d'une nouvelle cartographie de notre humanité dans et par le récit. Au fil de la constitution de cet ouvrage, nous avons remarqué que les récits des réfugiés sont souvent associés à l'écriture concentrationnaire et que les commentaires des textes d'exils puisent

-
1. Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso, 2006
 2. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, tome 1 : *Arts de faire*. Paris: Gallimard, coll. « Folio essais », 1990. p. 189.

systématiquement dans les théories de l'écriture de la Shoa, par exemple, les travaux de Hannah Arendt ou de Giorgio Agamben. Pour Jean Ziegler, les camps de réfugiés sont les nouveaux camps de concentration de l'Europe³ et ce parallèle entre la figure du réfugié et la figure du déporté revient dans de nombreux articles de cet ouvrage. La condition des réfugiés d'aujourd'hui part de ce rapport d'équivalence, de manière explicite ou implicite, soulevant la difficulté méthodologique majeure due à l'absence d'un appareil théorique contemporain. Étudier la condition actuelle des réfugiés exige un renouvellement des grilles de lecture, d'où la nécessité de cet ouvrage qui vient ébranler l'évidence de certaines références afin de construire une grille interprétative spécifique à la figure du réfugié qui puise dans l'imaginaire du réfugié juif et qui s'ouvre sur la nouvelle condition du déplacé de notre temps.

Le réfugié, en tant que déplacé, vivant une expérience psychologique et territoriale de la dépossession semble se (re)-territorialiser par la mise en discours de son expérience. En effet, les articles de cet ouvrage traduisent les préoccupations épistémologiques et esthétiques des autrices et des auteurs à propos de la constitution de la figure du réfugié et de sa mise en récit. Les littératures et les arts participent à la création de nouveaux imaginaires de la figure du réfugié dans une époque où l'Histoire semble s'écrire au présent et à la vitesse des frontières inamovibles ou franchies dans la clandestinité. Les droits des individus se perdent dans les non-lieux, qui sont les étapes de la traversée, ou le point de non-arrivée à destination qui est le camp de réfugiés. La figure du réfugié se constitue dans ce décor hétérotopique de l'exil spatial et psychologique, en marge de la ville habitable en tant que possibilité d'appropriation.

Les représentations du réfugié dans la presse écrite et dans les médias audiovisuels, entre respect et violation des droits de l'homme en situation d'exil, nous invitent à débattre autour de la légitimité des voix qui s'érigent en tant que porte-parole, relayant l'expérience migratoire. De ce fait, les individualités représentées sont exposées aux risques de la victimisation, de la caricature, de l'exotisme ou d'un brouillage énonciatif leur attribuant des identités collectives. L'expérience créatrice se heurte souvent aux dilemmes de la représentation du réfugié : rendre compte de son expérience sans le transformer en prisonnier de sa propre figure ou de ses doubles dans une fiction et exposer son récit tout en préservant sa dignité. Nous avons été très attentifs à ces risques afin de ne pas tomber dans le piège de l'imposture et des usurpations identitaires. Si celui qui

3. Jean Ziegler, *Lesbos, la honte de l'Europe*. Paris : Seuil, 2020.

parle n'est pas le réfugié, il prêtera une attention particulière à sa posture, en tant qu'écrivain et en tant que critique. Une littérature francophone écrite dans les camps de réfugiés n'existe pas encore, probablement faute d'absence de conditions propices à la création ou d'accès à la langue des pays d'accueil. Le réfugié placé dans un camp est exposé au risque de l'infantilisation, du moment où il est réduit à être celui qui n'a pas encore parlé pour lui-même et c'est à cause de cet empêchement de la parole qu'il devient la proie des diverses appropriations, d'où la mise en garde contre le risque de parler pour des sujets privés de parole.

Dans cet ouvrage, les traversées des frontières, réelles et symboliques, inspirent les écrivains et les artistes à se pencher sur les diverses modalités de représentations que celles-ci impliquent, tout en gardant les distances nécessaires au respect des diverses subjectivités. La question de l'exil et du refuge, en tant que modalités de réflexions et de praxis littéraires, est posée à travers un certain nombre d'articles, dont la réflexion initiale de Simon Harel, qui se tient aux limites du langage et du terrain de l'exil, aux limites d'un sujet dont l'exil briserait l'adéquation pour la reconstruire. Plutôt, en pensant via ces limites, la joute langagière et symbolique quant à l'exiluite proposée par Harel permet de déployer un rapport à l'exil qui met à mal la notion de refuge, puisque le refuge qu'elle déploie en est un d'étiollement.

La figure de l'émigrant et de l'exilé dans la poésie de Benjamin Fondane telle qu'elle est analysée par Louis-Thomas Leguerrier apporte une réflexion sur la condition de celui qui ne détient plus de citoyenneté effective. L'expérience de l'exil confrontée au principe de la réalité fait de cet Ulysse juif une figure de la perte des droits humains et de l'écriture de cette expérience des marges. Enfin, Didier Coste propose une saisie comparatiste et épistémologique de la figure du réfugié et de ses liens avec l'idée de fuite. Cette figure est pensée et représentée dans différents contextes, notamment en mettant en dialogue les visions de Koestler, de Gangopadhyay et de Mertens.

Laurence Sylvain présente une analyse du *Littoral* de Wajdi Mouawad, en envisageant le parcours des réfugiés tel qu'il est restitué par l'écriture, à travers la question de la prise de parole et des diverses articulations entre espace privé et espace public, réflexion ancrée par la notion de figuration. Nous percevons la préfiguration d'un nouveau type de réfugié à travers la lecture du *Schlemihl* de Chamisso par Sophie Cloutier, qui se réfère à la pensée de Hannah Arendt sur la condition juive et à Zygmunt Bauman à propos de la modernité liquide et de la temporalité. Elle

présente une lecture à deux temps : au début, elle considère la condition juive comme motif de redéfinition de la figure du réfugié, puis, cette même figure du réfugié juif au cours de la Deuxième Guerre mondiale sert de lentille permettant d'observer la condition de l'exilé à l'époque contemporaine. La figuration s'articule autour du réfugié en tant que sujet post-génocidaire dans l'article de Safa Kouki à propos de l'œuvre de l'écrivain palestinien Ghassan Kanafani. L'histoire de l'exode et la prise de parole des réfugiés sont au centre de l'expérience littéraire à travers laquelle le texte se fait l'écho d'une identité qui se construit par rapport au génocide.

La littérature pose la question du réfugié en le constituant en tant que sujet doté d'un corps et d'une image. Marie-Pier Bouchard, quant à elle, aborde la question du drag comme expérience subvertissant les clichés à propos des sujets migrants et des constructions sociales autour de leurs identités sexuelles. Le portrait du personnage de M. Cohn permet également une critique des stéréotypes sur l'incarnation du rôle de réfugié, entre souci de crédibilité et conformité à un idéal normé. À travers sa lecture du recueil collectif *Bienvenue!*, Virginie Brinker nous plonge dans l'actualité des nouvelles de réfugiés publiées en 2015, s'inscrivant de la sorte dans le discours médiatique récent auquel de nombreux textes font écho. La mise en dialogue des pouvoirs attribués à la littérature et aux images, à travers le concept de « simulacre » que nous devons à Baudrillard permet de cristalliser une dialectique entre le réel et son substitut. L'analyse de l'iconicité vient enrichir la façon dont les contre-représentations de la figure du réfugié sont abordées dans les textes, autour des questions de l'analogie, de la figuration et de la transfiguration.

Nous passons de la littérature à l'art et plus particulièrement à la photographie et à sa figuration de l'expérience de l'exil. L'article de Johanne Lalonde nous présente une saisie intermédiaire de l'univers de l'auteur et artiste franco-afghan, Atiq Rahimi, qui prend part à une négociation culturelle impossible des représentations de l'exil et des frontières, non seulement en tant qu'expérience d'un nouveau territoire, mais surtout en tant qu'impossibilité de renouer avec ses origines et avec le territoire quitté. Le traitement visuel du texte et l'analyse de l'installation sont abordés de manière à ce qu'ils renouvellent une certaine expérience de l'espace autour des interactions entre texte et image. Hanen Allouch pose la question de l'ambiguïté véhiculée par la représentation du réfugié à travers l'étude de projets photographiques comme *Cher monde, Sauvez les enfants*, *Portraits de familles perdues*, *Où es-tu?* et *Opération de sauvetage*. Sujet et objet photographique, le

traitement de la thématique de l'asile oscille entre la figuration et la défiguration du réfugié, en tant qu'individu porteur de singularité et en tant que membre d'une communauté. Les travaux de Barthes sur la photographie et les divers discours médiatiques à propos des portraits des réfugiés enrichissent l'interprétation du discours artistique analysé et critiqué. Quant à Marie-Luce Liberge, elle présente une réflexion sur les fonctions de la photographie quand elle fausse la situation réelle des réfugiés. Les travaux de Butler, Sontag et Rancière se conjuguent autour d'une lecture photographique en dialogue avec le récit filmique du réalisateur finlandais Aki Kaurismak *Le Havre*.

Dans le dernier volet, l'ouvrage repense le rapport entre éthique et création et s'ouvre sur la dimension communautaire et participative du littéraire. Ali Chibani aborde la question de la dévalorisation du réfugié, entre désir de liberté et éthique romanesque, à travers une lecture du roman de Louis Guilloux, *Salido*, qui analyse la situation des réfugiés espagnols en France, particulièrement au camp de Gouédic à Saint-Brieuc au cours des années 40. Le recours aux Carnets de l'auteur, de même que les références à Levinas et à Meschonnic sont mises au service d'une lecture du roman qui soulève la question de la précarisation du réfugié par sa non-correspondance à l'idéal du citoyen. Enfin, l'article d'Adis Smidzija rend compte de l'expérience terrain de l'organisme *Des livres et des réfugié-e-s* qui agit pour l'inclusion scolaire et sociale de personnes immigrantes. En fait, l'organisation d'ateliers d'écriture créative en collaboration avec des classes de francisation permet de repenser le rapport à la langue française apprise dans le pays d'accueil, tout en la valorisant en tant que moyen d'expression d'une subjectivité. À travers l'écriture de son histoire, le réfugié s'approprie la langue récemment apprise et construit un pont vers son nouveau territoire.

Avec ce livre, nous espérons avoir répondu à l'urgence de la question des réfugiés, grâce à la relecture de certains classiques et à l'ouverture sur des productions littéraires et artistiques d'une actualité virulente. Nous espérons avoir enrichi un débat interdisciplinaire et ouvert sur la diversité des approches afin de repenser la figuration du réfugié en tant que sujet et en tant qu'objet de multiples typologies de discours.

I

DÉPLACEMENT, FRONTIÈRES
ET TRAVERSÉES

CHAPITRE 1

Nous rêvons de refuge

SIMON HAREL

Université de Montréal

Nous rêvons de refuges, de lieux qui permettent au sujet de trouver une manière de vivre à son aise. Dans cette description des faits et gestes de la vie quotidienne, l'idiosyncrasie du sujet (sa façon d'être) est un trait marquant. Se contenter d'être soi, puis de revendiquer la plénitude du soi, affirmer contre les autres ce que l'on est, faire entendre avec avidité que la demeure du soi est un habitacle qui nous permet de vivre mieux, n'est-ce pas des caractéristiques de la vie présente? Dire que nous vivons à l'ère du *selfie* ne surprendra personne. Est-il possible néanmoins que cette assurance toute spéculaire dans la présence de notre personne nous réserve quelque surprise? En d'autres termes, est-il plausible d'identifier dans les faits et gestes de notre vie commune les formes mineures d'un exil que nous nommerons pour la circonstance, à la suite de François Paré, l'exiluité?

Le chercheur s'intéresse depuis longtemps aux aspects exigus du territoire. La contrainte et le rapetissement sont des limites territoriales que la condition de minoritaire impose. Cette restriction ne doit pas cependant nous empêcher de considérer la pertinence de l'exil. Il est désarmant d'entendre parler de l'exil avec prétention, de lire cette prose qui fait main basse sur la distance à parcourir, les rivages lointains et l'identité excentrée, projetée dans le rêve d'illimitation, à perte de vue. On ne cesse en effet de lire les témoignages de pertes d'identité inexorables qui complexifient l'appartenance du sujet à sa terre natale.

L'exil est à la mode. Il est un trope de la littérature et de ses affabulations linguistiques. Acceptons de décomposer l'expression en deux temps. L'exil, que nous nommerons l'ex-il (de la même manière que nous entendons la signification première de l'expulsion ou de l'extrusion), se constitue (sous la forme d'un fantasme linguistique) dans une relation à la troisième personne du singulier, la non-personne en effet, comme l'entendait le linguiste Émile Benveniste. Un ex-il désigne, si on me permet de poursuivre ce jeu de mots, un acte d'expulsion, de projection

hors de soi. Ainsi, les attributs de l'énonciation personnelle, du devenir-sujet, de la plénitude du soi, ce que sont nos fantasmes contemporains, sont invalidés.

Ce point de vue est largement accepté. Le sujet en exil est incarcéré dans une presque prison, un espace qui le contraint, le soumet à d'implacables pressions provenant du monde du langage. Affirmer ceci consiste à dire que l'énonciation (l'acte de parole) est, d'entrée de jeu, une exclusion linguistique qui nous oblige à vivre dans un monde sens dessus dessous. L'espace de la modernité dont nous ne sommes certainement pas libérés (le faudrait-il?) nous engage dans le domaine du langage et ses recommencements. Comment peut-on rompre avec ces amarres, prendre le large, échapper aux attermolements qui transforment le langage en présentation de l'exil?

Il convient de faire la distinction entre l'exil, qui est un objet de discours sur la scène du langage, et la réalité de l'exil, qui impose sa Loi quant à la composition cartographique de sujets qui sont aux prises avec l'épreuve du déplacement forcé. Voilà toute la difficulté. L'exil ne se réduit pas, en effet, à la scène du langage, d'autant que cette dernière prétend faire place à un domaine qui, du moins en apparence, ne connaît pas de frontières. Formulons les choses ainsi. L'exil supposerait une distance inqualifiable. Nul dénombrement ne saurait le comptabiliser. Dans notre pensée affamée de liberté, l'exil est une façon de traiter avec la démesure de l'espace bien plus que ce n'est le cas avec le temps. Si je suis en exil, j'habite les confins du monde. Je suis placé hors frontières et je demeure un hors-la-loi qui pourrait faire l'objet, si je me rendais responsable d'un faux pas (d'un retour à la terre natale), d'une arrestation et d'une incarcération.

Nous ne manquons pas de mots pour dire l'exil. Nous empilons des mots par milliers qui se veulent les expressions de l'inqualifiable. Pourtant, l'exil est concret, indiscutable. Il appartient aux violences d'une gouvernance qui expulse dirigeants en disgrâce, familles entières d'intellectuels et de penseurs, militants et simples citoyens qui font partie de l'opposition politique dans les pays soumis à la dictature. Ces exils sont indiscutables. Quoique cette manière de dire les choses n'est pas des plus satisfaisantes. L'inqualifiable nous plonge au cœur d'un monde qui valorise à outrance le jeu de mots, l'exercice de comparaisons outrancières. Non, l'exil n'est pas une métaphore. L'indiscutable, pour sa part, prétend nous ramener au domaine des faits. Cette validation de l'exil, dans son expression politique, est importante. Mais de quoi au juste l'exil est-il fait?

Voilà que nous retournons au point de départ, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où l'exil est un projet circulaire. L'amplitude de l'espace disponible chez l'exilé se prête au jeu. Séjourner en exil, c'est souffrir, pour un temps plus ou moins long, les infortunes d'une expulsion dans l'espoir de revenir au point de départ. On espère ainsi boucler la boucle, revenir sur ses pas. Poursuivons encore. Quelle est la nature de ce retour ? Pourquoi faut-il alors lui associer une forme circulaire ?

Dans mes réflexions récentes¹, je me suis vu confronté, encore une fois, à la notion certalienne de « récit d'espace », qui représente depuis tant d'années une énigme personnelle. À première vue, le propos est entendu. Tout récit impose une narration, un point de vue narratif dominant. Quant à l'espace, il façonne la configuration des récits de soi qui m'intéressent.

Michel de Certeau² met en relief les aspects d'une trajectoire qui obéit à la logique du *templum*, en somme, ces images et représentations de formes rectilignes. Le *templum* antique permettait de cadrer le ciel. L'observation des étoiles impose aujourd'hui l'usage du télescope. On peut se contenter de regarder les étoiles à vue d'œil et s'émouvoir de la proximité d'un monde qui nous semble à la fois proche et lointain. Dans cette manière de contempler le monde, l'observation se transforme en rêverie. Or, nous en appelons à une systématique ouverte, comme le mentionne Axelos (1957)³, pour que la réflexion en cours se nourrisse des éprouvés sensoriels qui nous accompagnent dans cette quête de l'exil, sans pour autant nous laisser piéger par l'illusion d'une connaissance du monde qui serait ainsi plus authentique.

À l'instant, je parlais de l'exil et de l'impossible retour. Et je me vois tout à coup piégé par le monde acéré du *templum*. La guillotine qui s'est imposée à mon esprit peut paraître une pensée lugubre. Elle relève pourtant d'une exigence. Par l'usage de l'observation du vol des oiseaux, avec l'aide du *litius*, ce bâton qui permettait de circonscrire une partie de l'espace, une partie du sol, l'augure découpait une pièce de terre. L'exiluite se jouait alors dans l'exercice d'un transfert symbolique qui favorisait la rencontre de la terre et du ciel. En ce sens, le *templum* ne se réduisait pas à l'arpentage d'un espace dûment délimité. L'augure

-
1. Simon Harel, *Méditations urbaines autour de la Place Émilie-Gamelin; Été 1965. Fictions du hobo.*
 2. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire.*
 3. Kostas Axelos, *Systématique ouverte.*

inaugurait la poursuite du vol des oiseaux de manière à faire surgir une captation de l'errance sur le sol qu'il martelait.

MÉTAPHYSIQUE DE L'EXIL

À propos de l'exil, l'État, la Nation, la Patrie sont les incarnations à peu près valables de cette injonction qui vous impose de fuir. On s' imagine souvent l'exil comme une trajectoire qui impose la relégation du proscrit en un lieu qui s'avère le contrepoint du lieu quitté. Encore que, sur ces questions, la précision est de mise. L'exil n'est pas une trajectoire. Nous avons fait mention du *templum*. Si l'exilé échappe à ce monde balisé, la trajectoire n'est pas pour autant le seul mode de passage. Ainsi, Michel de Certeau choisit de privilégier le récit d'espace et met l'accent sur notre relation à l'espace habité. Augustin Berque⁴ fait valoir une réflexion sur la trajectivité et la médiance qui sont des actions discontinues dans le tissu urbain. La trajectoire n'est pas rectiligne. L'exil est fait de déconvenues. L'exilé ne quitte pas la rive du grand fleuve ou de la mer pour prendre pied en sol étranger, sur un littoral situé à des centaines de milles marins du lieu quitté.

Au sujet de l'exil, nous devons abandonner l'idée d'un recommencement de son action que le départ en un « ailleurs » justifierait aisément. Tout exil n'est pas cartographique, pas plus qu'il n'est délimité par la vie de la Cité et les prérogatives politiques. Un peu plus tôt, nous propositions l'idée de l'inqualifiable, une métaphysique qui contribue à enrober le paysage quitté par l'exilé dans les brumes et les brouillards de l'approximation. Ce langage de l'inqualifiable est formulé, le plus souvent, par les spécialistes du langage et de ses retournements sémantiques et figuratifs. À les entendre, l'exil serait une manière de vivre. Quant aux philosophes de la planéarité (j'ai à l'esprit l'œuvre par ailleurs forte et énigmatique de Kostas Axelos), ils recourent aux mêmes procédés. Axelos nous soumet, dans son article, « Rimbaud ou la poésie du monde planétaire », une réflexion sur le pouvoir du langage dès lors capable de projeter le poète en exil, par la seule force de l'illumination et du dérèglement des sens.

Point de départ de la réflexion d'Axelos, la poésie relèverait du domaine de l'inqualifiable dans la mesure où elle erre, désormais en rupture avec les expressions dogmatiques de l'enracinement. L'errance est planétaire. Elle ne correspond plus à la figure de l'exil qui repose sur

4. Augustin Berque, *Écoumène*.

une cartographie des lieux quittés. Vivre en exil, n'est-ce pas une affirmation en partie désuète? Pourtant, ils existent, ces hommes et ces femmes qui ont acquis (auprès des autorités nationales disposées à un tel assentiment) le statut de réfugié, ce qui les autorisera par la suite à revendiquer dans leur pays d'accueil le statut d'exilé, une expression qui se veut plus nette dans l'ultime séparation de l'avant et de l'après du temps d'exil, de l'espace ainsi fracturé par la violence du déracinement, de la fissure qui, dans la tête de l'exilé, lui fait confondre langue maternelle et langue étrangère, les us et coutumes d'ici et de là-bas.

En effet, l'exil vient de surcroît. Seul le réfugié qui trouve un sol en mesure de lui offrir la sécurité qu'il recherche peut se dire exilé. L'élaboration psychique de ce long voyage du réfugié le conduira dans un autre pays où l'exil sera désormais la trame mémorielle de sa vie, les affects et les sensations du pays quitté. L'exil relève d'une métaphysique de l'absence du pays natal, puis de sa redécouverte espérée selon les changements politiques possibles et la nature des régimes au pouvoir. Il semble presque étrange de parler d'exil aujourd'hui, ce qui ne veut pas dire que l'exilé est en voie de disparition. Il me semble qu'il faudrait rechercher une autre manière de nommer les exils actuels.

La trajectoire de l'exil appartient à un répertoire moderniste, à une manière de présenter le monde habité sous une forme relativement unifiée. Dans cette logique mondialiste, les différences nationales font l'objet d'une atténuation. Le repli identitaire est parfois combattu. Les exilés européens des deux guerres mondiales sont un lointain souvenir. Il en va de même des États de l'ancienne URSS, des montées en pouvoir populistes de pays de l'Europe de l'Est, sans oublier de nombreux pays du monde arabe. Ces gens qui ont quitté Le Caire ou Alger sont des exilés. Cependant, leurs voix se sont affaiblies tant l'expression de l'exil est associée, la plupart du temps, à un point de vue privilégié. En somme, la critique de la posture des intellectuels est de mise, le territoire de leurs prises de parole l'est aussi.

BALISER LE TERRITOIRE PLANÉTAIRE

Et pourquoi faudrait-il que cette pensée planétaire émerge au Québec? En quoi m'autoriserait-elle à mieux saisir la signification secrète de l'exiluité? Michel Malette (2014) aborde ces questions dans un ouvrage consacré au jeu planétaire dans l'œuvre de Kostas Axelos. Il extrait de la conscience historique québécoise et de la singularité de son enracinement

nord-américain quelques éléments de pensée qui ouvrent non par vers l'au-delà (vestige du messianisme et de l'ultramontanisme qui façonna une mission civilisatrice), mais qui abordent les enjeux d'un universalisme singulier planétaire. La pensée de Malette se limite-t-elle à une vue de l'esprit, à une utopie qui reposerait sur les passions de l'auteur? Je n'en suis pas sûr.

Sans céder un seul instant à la prospective, Malette se contente de demander si le Québec pourrait être le lieu, dans sa gouvernance singulière souvent qualifiée de « provinciale », d'un jeu irrésolu. Plutôt que de fixer le *templum* de ce Québec sous la forme d'un arpentage du territoire, Malette nous enjoindrait à lever les yeux au ciel (ce qui n'est pas étranger à la piété d'autrefois associée à la nation canadienne-française). Dans cette optique, il ne servirait à rien de s'asservir dans la contemplation du sol et des bornages qui segmentent le territoire.

Dans mes *Braconnages identitaires* (2006), j'avais mis de l'avant cette nécessité de ruser avec l'ordre prescrit du territoire. L'envers et l'avant du territoire dessinaient des zones de conflit. Dans cet esprit, les braconniers devenaient des personnages à l'honnêteté trouble, en mesure de réserver aux communautés vulnérables, empêchées de vivre librement, un site, voire une plate-forme qui leur offrirait un droit d'accueil. À ce sujet, *Whigs and Hunters* de E. P. Thompson m'a influencé durablement. Son étude exhaustive du *Black Act* de 1723 représente l'imposition de nouvelles normes eu égard au régime de propriété que revendiquent les nouveaux occupants des forêts domaniales.

Les braconnages sont nombreux. Ils ne procèdent pas tous d'une imagination littéraire. Sous la conduite des Waltham Blacks, un groupe reconnu pour ses activités criminelles (violation de propriété privée, usage d'armes de chasse sur ces mêmes territoires, vandalisme), le Parlement entreprend de sévir. E.P. Thompson écrit : « Poaching has always been endemic in any forest area, and has no doubt been coeval with the forest's existence⁵. » Ces hommes se griment de noir pour passer inaperçus et ne pas être reconnus par les autorités du royaume et les garde-chasses.

La répression sera féroce. Ce ne sont pas les seuls braconniers qu'il faut punir, mais tous ceux qui osent affronter une nouvelle caractérisation du territoire dans la mise en œuvre de nouvelles balises juridiques. La propriété privée qui s'accroît avec la naissance du capitalisme industriel introduit une nette rupture avec les principes de la vie agraire dont les

5. E.P. Thompson. *Whigs and hunters: The origins of the Black Act*, p. 57.

fondements appartiennent au droit coutumier. De nouveaux interdits voient le jour, qui ont pour objectif d'autoriser la mise en coupe réglée du territoire, entrevu par les apologistes du braconnage comme un espace commun.

Nancy Lee Peloso écrit sur cette question :

The numerous episodes of “claim and counterclaim” detailed through accounts of rural people’s changing lives and means of livelihood before and after the notorious Act’s passing clearly demonstrated that the law favored the forest bureaucracy and the Royal Family, as well as the nouveau riche who were buying their way into the forest⁶.

Thompson conclut son ouvrage sur le primat de la règle de droit qui, à la lumière de la mise en œuvre du *Black Act* de 1723, permet de contenir les injustices, et ce, malgré l'application d'une violence qui se drapait dans la vertu. En d'autres termes, il est possible que la Loi affiche dans la singularité de son exécution une injustice flagrante. Cependant, la *rule of law* tiendrait lieu de fondement indiscutable de la vie en société.

ÉCONOMIE SCRIPTURAIRE DE L'EXIGUÏTÉ

Le braconnage littéraire serait-il devenu un nouvel avatar culturel dans le grand monde de l'hybridité et des prises de parole subalternes ? Si tel est le cas, comment faudrait-il envisager la constitution de l'exiluité ? Je dois d'abord rendre hommage à la pensée vive de François Paré. Il me faut sur ces enjeux décrire une forme d'essai singulier. Ce genre littéraire qui laisse place à une argumentation déployée dans le vaste domaine des mots ressemble bel et bien à un braconnage. La pensée n'est pas arrimée au territoire. Elle peut prendre ses aises sans négliger cependant l'existence d'un risque à se déporter du sens commun. Encore une fois, c'est la réflexion de Michel de Certeau qui me vient à l'esprit au sujet de l'économie scripturaire⁷. Ce rappel de l'œuvre de l'historien (que j'entrevois comme un accomplissement qui bute comme toujours sur l'inéluçabilité de la mort de l'auteur, bien trop rapide et forcément injuste dans le cas de l'historien) se veut un rappel interrogatif.

Sans trop savoir pourquoi, je décèle aussi dans les mots de François Paré un langage qui me permet de concilier les braconnages d'une pensée

6. Nancy Lee Peloso, « Whigs and hunters: the origins of the Black Act, by E.P. Thompson », p. 310.

7. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*.

capable d'itinérance, formée de cette résistance qui rend possible la nécessité d'explorer, hors des chemins déjà prévus, le point de fuite du territoire. À sa manière, Paré est un auteur qui tient au territoire comme à sa peau. C'est à peine une image, une façon de parler. Dans le monde canadien-français qu'il décrit (cette réalité de la francophonie hors Québec s'il le faut, mais qui ne se satisfait chez lui de la désignation privative et déceptive du « hors Québec »), le territoire s'effiloche.

L'apparente liberté disponible à qui veut s'en saisir est une utopie déconsidérée. L'Amérique n'est pas une fantaisie heureuse. Chez Paré, les milieux de vie de la francophonie hors Québec (s'il faut encore faire appel à ce privatif qui extériorise brutalement tout ce qui n'est pas rassemblé sous le *templum* céleste et territorial du Québec cerné, calculé au plus près, à l'abri derrière les frontières imaginaires de ses territoires) sont l'objet de luttes et de revendications sociales. Et l'exiluité y joue un rôle majeur.

Ne serait-il pas plus simple de s'arc-bouter au territoire et de ne pas lâcher prise, de revendiquer son dû ? Si nous prenons la peine de considérer l'histoire dans son vaste déploiement, nous n'avons jamais cessé d'affronter les prétentions du Haut-Canada qui nous transforment en des êtres invisibles assez semblables, tout compte fait, à ces braconniers, les Waltham Blacks qui décidèrent un jour de contester le pouvoir des puissants, nobles et nouveaux riches qui prenaient leur aise, qui se prévalaient de titres ou de fortunes pour réfuter et abolir les formes anciennes du droit coutumier. Cependant, le braconnage est-il une tactique viable dans un monde qui ignore les feintes du contre-pouvoir au profit de la sanction imposée par la Loi des Parlements et de la Royauté ?

Dans ce contexte, la pensée de Michel de Certeau m'inspire. Ce dernier accorde une place importante aux langages de l'espace propre, à toutes ces citadelles du sens qui délimitent les lieux d'expression. Le sens est une trajectoire qui vaut par les obstacles qui sont posés droit devant. Ainsi, l'exigüité que suggère François Paré à propos des cultures minoritaires (dans l'espace canadien et au-delà) organise un réseau de contraintes qui peut être l'occasion d'un surgissement ou encore d'un effondrement. L'exigüité provoque l'exaspération, le désir soutenu de quitter une matrice-habitacle qui suscite toutes les peurs associées à la claustration, la clameur de protestations envers une inquiétude de nature claustrophobe.

Aux yeux de François Paré, l'exigüité peut néanmoins servir d'arrimage au service d'une projection que représente l'exiluité. Dans

plusieurs de mes essais, j'ai usé de cette projection pour nuancer les propos qui assimilent l'identification projective (un concept observable dans la psychanalyse britannique, notamment chez Melanie Klein⁸) à un mécanisme de défense sophistiqué. L'identification projective pourrait bien ressembler, si on aborde l'enseignement de la poésie, à un acte performatif qui conjoint la synecdoque et la métonymie. De la première figure, il faudrait alors retenir son expression référentielle, la matérialisation d'un jeu où la contrainte de la captation singulière (le mât pour le vaisseau, la maison pour la ville) laisse place à l'expression d'un « tout » qui rend compte d'une pensée générique. De la seconde, il faudrait garder à l'esprit un transfert de signification qui obéit à une règle logique. La cause pour l'effet, le contenant pour le contenu sont des exemples patents de cette figure de style qui ne peut être remise en défaut puisqu'elle repose sur le primat de la spatialité.

À première vue, ces figures de rhétorique font partie d'un arsenal qui enjolive le langage pour mieux démontrer la justesse d'un argument. Elles sont, à vrai dire, lexicalisées et font de plus partie du langage de l'homme ordinaire ainsi que le formulait Michel de Certeau. L'usage de l'identification projective n'est pas si différent de la mise en valeur d'une rhétorique spatialisée. Si la projection semble un fait avéré de tout processus psychique ou cognitif dans la mesure où le sujet s'expulse de soi dans le respect de la logique sujet-prédicat, il en va autrement de la projection qui instaure une coupure dans l'ordre du signifiant.

L'identification projective peut donc, sur les questions qui nous intéressent, tenir lieu d'arrimage quant à une trajectoire à venir qui repose sur le maintien d'une synecdoque primordiale. C'est bien parce que le corps propre (tout comme l'espace propre cher à Michel de Certeau) repose sur la certitude d'un sens prescrit que l'identification projective peut être accréditée comme l'élément d'une poésie ou d'un transfert de significations.

Dans le cas qui nous intéresse ici, les significations ne se résument pas à un projet pragmatique d'interpellation du sujet (comme ce peut être le cas d'un débat, d'une joute verbale où il convient de convaincre l'interlocuteur). Ces significations ne sont pas contenues dans une classe naturelle d'objets qui permet la catégorisation d'un domaine sémantique. Elles appartiennent à un domaine du discours qui propulse l'affect comme un mot-chose dont la référentialité n'est pas accréditée. Si nous acceptons

8. Melanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*.

ce raisonnement qui tente d'insérer, dans l'argument que nous défendons, l'ouverture vers un inconnu (un illimité? un indéterminé?), nous devons reconnaître que l'identification projective est une figure qui repose sur le point de butée de la synecdoque-métonymie.

L'identification projective est le siège d'une pensée en acte qui tente de se séparer, voire de se cliver, mais qui n'y parvient pas. La synecdoque demeure, par son organisation spatiale qui repose sur la conjugaison référentielle du tout et de la partie ou de son exacerbation mentale, un cadre rassurant. La projection est, dès lors, un abandon de soi qui repose néanmoins sur des frontières sémantiques identifiables. La projection est un processus quasi identitaire qui est borné par l'actualité du corps propre et qui consolide le Moi du sujet en proie à l'adversité du monde extérieur. Il en va autrement de la projection, qui fait place nette au Ça et plonge le sujet dans les affres d'une pensée en cours de désintégration.

Au cœur de ma réflexion, j'envisage un autre trope que l'indicible. Je suis à la recherche d'un fait langagier qui excède le sens prescrit. C'est l'infigurable du langage qui m'intéresse. À ce titre, comme nous le verrons sous peu, l'exiluité est une manière de ne pas cantonner l'exil à la sphère de la représentation ou à la complétude du corps propre autosuffisant qui tient lieu de monde enclos sur lui-même. Certes, l'affect peut être envisagé comme une trouée de la représentation, une fulgurance qui, sous les traits de l'inquiétude, de la peur ou de l'angoisse, se passe de mots et de définitions.

Bien que l'affect fasse l'objet aujourd'hui de nombreuses réflexions sur son agentivité présupposée, je préfère retenir un point de vue, fidèle à la métapsychologie freudienne, qui envisage l'affect comme un inducteur de représentations à l'instar des stimuli moteurs qui permettent, du moins en partie, d'engager le processus du rêve.

LES REPLIS DE L'ESPACE PROPRE

L'envoutement que favorise la venue de l'étranger a toujours été au cœur de ma réflexion. Il m'est impossible de me satisfaire du propos que révèle l'*exemplum* de l'étranger, sa forme postulée, qu'elle soit positive ou négative m'importe peu d'ailleurs. Il m'est interdit de me contenter du corps assujéti du migrant, de la violence qui le réduit en miettes. Qu'il s'agisse du réfugié ou de l'exilé, une contrainte discursive de taille (un cadre idéologique) impose de figurer ce dernier, de lui donner, comme seule arme de combat, le pouvoir réputé brut de la survie ou de sa mort

inéluçtable. Les étrangers n'ont pas le droit à cette exiluité qui traduit, dans ma réflexion, la poursuite d'une pensée non advenue, d'un signifiant énigmatique hors de tout espace de contention. Les étrangers sont toujours en garde à vue.

Voilà pourquoi je suis à la poursuite de penseurs-glaneurs, de braconniers de l'informel qui contribuent à modifier, comme le suggère l'exiluité, le domaine du cadastre, en somme le *templum* qui, au contraire du propos tenu autrefois par Ernst Cassirer⁹, a désormais perdu toute fonction symbolique. Nous sommes aux prises avec l'expression d'un univers asémantique, en deçà de toute symbolisation qui apparaît, au mieux, comme une case spatiale sans qualité.

Comment expliquer ces choses pour qu'elles contribuent à nourrir la réflexion présente sur l'exiluité? J'ai fait valoir le principe d'un discours qui se veut le contraire d'une mnémotechnique ou d'une rhétorique (en voie de disparition). Ce que d'autres nomment une agentivité (une action impulsée par le souvenir d'une condition subalterne) me semble traduire un mouvement résiduel. Certes, l'autonomisation du sujet a droit de cité et concourt à fonder une représentation de soi basée sur la résilience, la résistance et la prise de parole dans un forum citoyen où les inégalités de jadis peuvent faire l'objet d'un renversement. Quel rôle joue l'espace dans ce rehaussement de soi? L'ancienne rhétorique décrétait des espaces d'élocution et d'interlocution qui voyaient le jour dans l'univers de la *polis*.

Cette rhétorique de la surveillance se voyait mise en valeur à l'Âge classique par un Foucault qui observait les hétérotopies naissantes du monde asilaire moderne. Dans un tout autre contexte, le *templum* cher à Cassirer recelait une protoforme qui, par l'entremise de la complexité de variations esthétiques, culminait en un langage concerté avec lequel le créateur pouvait officier. Ainsi, l'espace devenait symbole. Il semble que notre rapport à la fondation ou à l'*archè* du territoire bute aujourd'hui sur le constat d'une désaffection généralisée.

Le territoire est un artifice en apparence démodé dont il faut soupçonner sans relâche l'ontothéologie. Dans le cours d'une réflexion sur l'habitabilité du sujet, il faut reconnaître que les *oïkos* de la protection et de l'intimité (toutes formes d'habitacles qui octroient au sujet le droit à la particularité de son existence) nous offrent le portrait de leur dévaluation. Tout doit être public, sans interruption.

9. Ernst Cassirer. *La philosophie des formes symboliques 1. Le langage.*

Les réseaux sociaux nous engagent dans cette exigence de la réversibilité des coordonnées de l'espace propre. Ce dernier ne se définit plus par son intériorité. Les frontières du Moi, les replis de l'intimité, la cohésion de l'espace familial semblent à première vue en perte de vitesse. Quant au domaine public, il se caractérise par son amplitude au prix d'une confusion de taille. Car les méfaits de la privatisation sont évidents quand le *templum* s'impose encore une fois sous sa forme asymbolique, dans le contexte d'une immatérialité qui frappe par sa violence. L'espace public (on pensera, à titre d'exemple, au Quartier des spectacles) est avant tout une fiction sociale, une hétérotopie à l'envers.

Dans le vaste projet de mise à l'encan des institutions (au nom d'un libéralisme qui prétend pouvoir se passer de l'État), il est de mise de jouer la carte de la transparence. Les institutions scolaires prétendent délocaliser leurs assises. Les chaires (l'expression d'un savoir incarné par la tutelle professorale) ont laissé place à la plus invitante équipe de recherche intersectorielle. Le professeur est encore, comme on a coutume de le dire, « maître » de sa classe. Cependant, les apports de « ressources » externalisées (les cours en ligne, les ressources offertes par l'usage du Web dans la communication à distance) rendront sans doute caduque cette « autorité » qui se présente de façon coercitive. Il en va de même des institutions hospitalières dont la dématérialisation est apparente. Ce n'est plus la seule télémédecine qui prévaut. Il est désormais possible de consulter un médecin à distance par l'entremise de plateformes qui recourent, dans un premier temps, à un premier triage rendu possible par l'intelligence artificielle.

Tout cela peut paraître relever de la science-fiction, une expression par ailleurs désuète en ce qu'elle sépare et conjoint – le tiret à l'appui, une conjonction-disjonction – les pouvoirs de l'imaginaire et la rationalité de la découverte scientifique. Rien ne nous permet pourtant aujourd'hui de séparer ces domaines de sens qui s'aventurent conjointement dans des trajectoires communes. En témoigne la réflexion présente sur la notion de planéarité qui s'avère à elle seule une aventure cosmologique.

Revenons quelques instants sur ce qui pourra sembler un état de la réflexion qui, dans la mesure du possible, veut circonscrire le cadre d'action de l'exiluité. Cette expression veut traduire un emportement du sujet hors de l'espace propre. Ce dernier, nous l'avons vu, fait office d'espace sous séquestre qui frappe par son immobilité. Nous avons fait mention du pouvoir de séduction des institutions du sens qui, dans le cours de leur énonciation, promulguent leur immatérialité. C'est le cas

de l'école qui se prétend le branchement de flux de savoir, de réseaux de communications et d'interactions qui actualisent la connaissance et la rendent vivante. On fera valoir les mêmes remarques dans le domaine hospitalier.

Au nom de la santé ou, du moins, de son maintien contre la maladie, il est espéré d'accroître l'espérance de vie, de doter l'homme de tous ces atouts qui assureront une capacité d'intervention inégalée dans le traitement du malade. De nouveaux modes de chirurgie interviennent tout comme des médicaments de plus en plus balisés et pointus dans leur mode d'intervention. Rien de cela ne devrait nous surprendre. Le mode de consultation de médecins en ligne peut sembler enfin une chose banale. Pourquoi ne pas s'y faire si une « technologie » de ce genre permet d'accélérer le temps de traitement ? N'y aurait-il pas dans ma réticence une volonté d'ériger l'ontothéologie de l'espace au titre de cadre de référence ? Poursuivons dans cette veine. Le progrès n'est-il pas inéluctable ? La mobilité et la fluidité de nouvelles pratiques hospitalières et éducatives ne nous ouvrent-elles pas d'extraordinaires « applications » : la possibilité de soigner des populations desservies par des institutions médicales peu présentes sur le territoire desservi ? La rapidité de la consultation, l'usage des technologies héritées de l'innovation numérique ? Enfin, la possibilité de monitorer à distance la condition du malade ? On pourrait aussi ajouter à cette liste des bienfaits les bénéfices d'un soutien thérapeutique à distance, une aide d'origine inconnue.

L'EXILUITÉ : VIVRE HORS DE SOI

L'exiluité est à la fois un concept et une expérience émotionnelle. Il m'est à proprement impossible de distinguer les deux tant la démarche projective que j'affectionne requiert de se catapulte dans un monde que nous ne connaissons pas, dont l'écoumène imaginaire et symbolique (au sens que lui octroie Augustin Berque) demeure inexploré. Alors que la rencontre favorisée par l'identification projective met en scène deux sujets qui se voient imposer la dynamique d'un face à face, puis tous les leurres identitaires qui accompagnent la certitude d'être soi, la projection ne se veut pas d'emblée humanisée, ramenée au foyer de la cohésion territoriale.

Tout à l'heure, j'évoquais les *oikos* de la protection et de l'intimité. Dans ce cas, il s'agit de se réfugier en un lieu qui ne nous contraint pas et qui permet l'ample respiration souhaitée par les travailleurs harassés

par une dure journée de labeur. Cet état de fait n'est pas nouveau. Faut-il cependant opposer le miroitement de l'identification projective, puis la volonté de faire sens, au nom d'un vivre-ensemble présupposé, à cette projection qui a tout l'air d'un décollement vers quelque base spatiale utopique ?

L'exiluité représente, de ce point de vue, une plate-forme qui peut nous permettre de résoudre partiellement quelques apories associées à cette opposition sempiternelle qui fait se dresser l'une contre l'autre l'identité et l'altérité. Nous vivons dans un monde de flux, de transactions communicationnelles et financières. L'accès aux données de toute sorte n'a jamais été aussi facile. Il semble que la recherche du *Big Data* s'apparente à une pêche à la ligne qui, par l'extraction d'une quantité phénoménale d'informations, nous permettra de découvrir quelques pistes à première vue indiscernables. De ces nouveaux trajets algorithmiques, on convient qu'il sera possible d'optimiser les réseaux de transport, de gérer plus efficacement la logistique mondiale du transit des marchandises. Ce n'est pas rien. On fait valoir la possibilité de distinguer par reconnaissance visuelle des sujets dont l'intention suicidaire serait à peine discernable.

Les hétérotopies de la modernité se voulaient en effet des espaces autres, des sites et des fondations, des bâtiments monumentaux qui s'inscrivaient sur la surface du territoire. Sur ces questions, nombreux sont les commentateurs qui voient dans cette apologie de l'invisibilité et de l'immatérialité un mode de communication. L'exiluité ne serait-elle pas, conséquence d'une rupture des *oikos* de la protection et de l'infini, une façon de vivre hors de soi ? Faudrait-il alors apprendre à vivre sans les attributions du narcissisme, voire de la conscience individuelle ? Des discours et des pratiques le promeuvent maladroitement ou sciemment au nom d'une refondation de l'espèce humaine. Alors que les thèmes de l'identité à la carte ou du patchwork identitaire sont passés de mode, une volonté d'industrialisation de la conscience individuelle a cours au nom d'enjeux collectifs prodigieux.

Il n'y a que la Nouvelle route de la soie qui compte dans le déploiement d'infrastructures planétaires. La construction de ports en Afrique et l'octroi de zones franches à usage exclusif de la République populaire de Chine, l'accélération et l'optimisation des routes commerciales dans le but de faire du monde l'*hinterland* de la deuxième puissance industrielle, voilà tous des faits d'armes qui ne sont pas à négliger. J'affirmais, avec une certaine naïveté, que nous sommes en guerre

sur le front du langage. Héritier de l'analyse de discours, des travaux de Angenot et de Faye, j'envisageais la scène du monde comme un gigantesque espace d'affrontement discursif.

Quelle prétention que de postuler l'avènement d'un langage dont la forme compréhensive nous permettrait de discuter entre nous, de disserter savamment, de demeurer persuadé que le langage est notre horizon de sens et qu'il est le fait de la communication humaine. Si les *oïkos* et les hétérotopies façonnaient des architectures dont la visibilité permettrait de matérialiser la fonction secrète du *templum*, il est clair aujourd'hui que nous vivons hors de cet espace de sens qui a pour référents instables l'exiluité et la planéarité.

Au tout début de ma réflexion, j'ai fait valoir que l'exil, au titre de figure de pensée, ne pouvait plus être envisagé comme une catégorie spatiale pertinente. Il est déjà difficile de statuer dans le discours de presse sur ce qui caractérise un réfugié, comment pouvons-nous envisager avec réalisme la définition de l'exilé? On peut s'attendre sur ces enjeux à des questions en rafale. Exilé, mais de quelle provenance? De quel pays (réel ou imaginaire)? Exil, pour quelles raisons? Au nom de quels droits? Et ces droits, qui les impose? La raison pratique de l'exil est désormais effacée. Au mieux, les exilés sont des intellectuels de renom qui, par l'usage de leur signature et de leur notoriété, imposent un esprit de sérieux, la reconnaissance d'une qualité d'érudition et de sagesse qui tient lieu de métalangage. La notion de mobilité, qui est aujourd'hui amplement utilisée dans divers secteurs de la vie sociale (de l'urbanisme au monde du travail), est sans contredit un affadissement des bien réels changements de notre compréhension de l'espace.

Au contraire de ce qu'avancait Michel de Certeau au début des années quatre-vingt, la trajectoire n'est plus simplement l'antithèse du lieu. On ne peut imaginer l'axe des abscisses et l'axe des ordonnées former la position d'un point selon un système de coordonnées cartésiennes. Il faut d'ailleurs excuser l'ignorance dont nous faisons preuve, la difficulté qui est habituelle aux gens de lettres d'adopter le domaine de la pensée abstraite. Nous avons la fâcheuse tendance à transformer le moindre énoncé en rêve. Malgré tous nos efforts qui visent à restaurer l'emprise de la raison, nous vivons au cœur de la fluidité de trajectoires dont les contours s'estompent. Ce défaut nous est coutumier. Nous avons la volonté de faire place nette à la réalité. Nos calculs sommaires font l'éloge de pratiques quotidiennes, de méthodologies qui feraient un ample usage

du recours au terrain narratif. Pour l'essentiel, cette quête a les traits d'un songe.

Nous n'avons pas échappé à cette tentative de créer de toutes pièces un langage neuf qui serait en mesure d'invalider les fictions territoriales de l'exil. Il nous fallait penser autrement la projection de l'exil en une logique qui ne se restreindrait pas aux aléas de l'identité perdue et retrouvée. En somme, il nous fallait quitter le cadre limitatif d'un *templum* théorique qui nous obligeait à percevoir la distance (de l'exil) sous le mode de l'identification projective.

Nous avons eu l'occasion de faire valoir que cette dernière représentait un espace de croisement des formes en apparence disjointes du corps et de la psyché. En effet, le corps n'est pas seulement un habitacle. Il ne se contente pas d'exprimer une énergie rassemblée en un foyer pulsionnel. Le corps ne se réduit pas à sa fonction physiologique, ce qui est une façon absurde de décréter, sous la forme d'un solipsisme, l'idiosyncrasie d'une immanence ramenée à la simple expression de ses besoins et de ses nécessités.

Dans cet article, j'ai tenté de façonner les conditions d'un dispositif théorique qui permettrait d'envisager, avec moins de difficulté que d'habitude, la possibilité d'une errance au cœur du monde du langage. Le choix des mots importe dans cette aventure. J'estime que les échafaudages de la pensée s'avèrent de nouveaux modes trajectifs (sur ces questions, je fais appel au vocabulaire néologique d'Augustin Berque), de fragiles liens de pensée en mesure d'irreprésenter le temps présent. Je sais que le recours à la néologie n'est pas garant de la nouveauté. L'acte de forger des concepts dotés d'un sens apposé (la néologie est alors la création d'une langue seconde qui fait foi d'une logique fondée sur l'étymologie) n'est pas sans exprimer la certitude d'une ontothéologie, cette fois dans la sphère du langage. Au cours de cette réflexion sur les figures du réfugié et de l'exilé, je n'ai pas voulu passer sous silence cette apparente métamorphose de l'exil à l'exiluité. Si le premier façonne la transgression d'un ordre du monde territorial, l'exiluité semble relever d'une autre logique.

BIBLIOGRAPHIE

- Axelos, Kostas. « Rimbaud et la poésie du monde planétaire ». *Revue de métaphysique de morale*, n° 3 (juillet-sept.), p. 303-330, 1957.
- Axelos, Kostas. *Systématique ouverte*, Paris : Éditions de Minuit. Coll. « Arguments », 1984.
- Berque, Augustin. *Écoumène*, Paris : Belin, 2000.
- Cassirer, Ernst. *La philosophie des formes symboliques 1. Le langage*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- De Certeau, Michel. *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. Paris : Éditions Gallimard, Coll. « Folio essais », 1980.
- De Certeau, Michel. *La prise de parole, et autres écrits politiques* [texte original 1968-1985]. Paris : Seuil. Coll. « Essais », 1994.
- Harel, Simon. *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*. Montréal : VLB Éditeur. Coll. « Le soi et l'autre », 2006.
- Harel, Simon. *Espaces en perdition. Les lieux précaires de la vie quotidienne, tome I*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. Coll. « InterCultures », 2007.
- Harel, Simon. *Espaces en perdition. Humanités jetables, tome II*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. Coll. « InterCultures », 2008.
- Harel, Simon. *Méditations urbaines autour de la Place Émilie-Gamelin*. Sainte Foy : Les Presses de l'Université Laval, 2013.
- Klein, Melanie. *Envie et gratitude et autres essais*. Paris : Éditions Gallimard, Collection « Tel », 1978.
- Lee Peluso, Nancy. « Whigs and Hunters: The Origins of the Black Act, by E.P. Thompson ». *The Journal of Peasant Studie*, vol. 44, n° 1, p. 309-321, 2017, DOI : 10.1080/03066150.2016.1264581.
- Malette, Michel. *Axelos et le jeu du monde : le destin planétaire en question*. Montréal : Nota bene. Coll. « Philosophie continentale », 2014.
- Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté*. Hearst : Le Nordir, 1992.
- Simmel, Georg. « Digressions sur l'étranger » [texte original 1908]. Dans *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Anthologie réalisée et présentée par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph. Paris : Aubier, p. 53-59, 1984.
- Thompson, E.P. *Whigs and Hunters: The Origin Of The Black Act*. Londres : Allen Lane, 1975.

CHAPITRE 2

Benjamin Fondane ou l'émigrant.e par-delà les frontières de la totalité

LOUIS-THOMAS LEGUERRIER
Université Harvard

« **L**es émigrants ne cessent d'escalader la nuit/ils grimpent dans la nuit jusqu'à la fin du monde/ils rompent comme frères leur lait et le partage/un sanglot fait le tour du monde¹ », écrit le poète juif roumain Benjamin Fondane, ayant lui-même quitté son pays à l'âge de vingt-cinq ans pour se rendre en France où il vivra et écrira jusqu'à sa mort en 1944, après avoir été arrêté et déporté à Auschwitz. Les cinq poèmes fleuve qui composent son œuvre poétique française, « Ulysse », « Le mal des fantômes », « Titanic », « Au temps du poème » et « L'Exode », réunis par Fondane peu avant sa mort sous le titre *Le mal des fantômes*, sont tous marqués par l'omniprésence de figures d'émigrant.e.s, voire d'exilé.e.s et de réfugié.e.s. Or, chez Fondane, la figure de l'émigrant.e est non seulement auto-biographique, figuration et transfiguration poétique d'éléments constitutifs de la vie et de l'époque de l'auteur, mais aussi mise en scène d'une pensée concernant le statut de l'humain face aux institutions matérielles et immatérielles – l'État, la police, le Savoir, la Raison – qui gouvernent l'histoire. Le « mal des fantômes » diagnostiqué par Fondane désigne la condition des émigrant.e.s qui ont perdu leur identité, leur ancrage historique, leur citoyenneté et leur sécurité sociale et économique, mais elle désigne aussi la révolte de l'existence individuelle contre sa déréalisation par les structures de la pensée rationnelle ainsi que le risque métaphysique par lequel il devient possible d'entrevoir une sortie, un exode hors du cercle magique formé par ces structures. Si l'errance des émigrant.e.s dont le « sanglot fait le tour du monde² » est empêtrée dans la circularité d'un monde clos, celui de la *totalité* comprise à la fois sous sa forme politique (l'État) et sous sa forme métaphysique

-
1. Benjamin Fondane. « Ulysse ». In *Le mal des fantômes*, p. 31.
 2. *Ibid.*

(la Raison), elle est aussi tournée vers l'*infini* compris comme extériorité échappant à la *totalité*, pour reprendre l'opposition lévinasienne, et en cela, elle est l'occasion d'une rupture catastrophique avec les évidences de la raison comme avec les lois de l'État-nation. Cette rupture est un mouvement vertical, une quête de la transcendance menée à tâtons dans les ténèbres d'un siècle désenchanté par le rationalisme triomphant, une escalade de la nuit conduisant au bout du monde, à un point de fuite hors de « l'aquarium du monde³ », ce moment de rupture où les eaux s'ouvrent pour donner le signal d'un nouvel exode.

La relation entre le sens propre et le sens figuré qui est mise en jeu dans l'œuvre de Fondane par la figure de l'émigrant.e – c'est-à-dire la relation entre l'expérience historique de l'émigration, de la déportation et de la persécution raciale et l'expérience intérieure mise en scène par la figure en tant que transfiguration poétique de l'histoire – est problématique et demande à être pensée. Ce projet apparaît d'autant plus pertinent à une époque où les représentations esthétiques et médiatiques des émigrant.e.s et des réfugié.e.s occupent une place toujours plus grande dans l'imaginaire collectif. Pour éclaircir le rapport entre la figure de l'émigrant.e et l'expérience historique présupposée par cette figure, on peut faire appel à la notion de *Figura* telle qu'analysée par Eric Auerbach. Si ce dernier affirme qu'« en tant qu'elle opère une substitution où une chose en représente une autre, l'interprétation figurative relève des formes de représentation allégoriques au sens large du terme⁴ », il précise néanmoins qu'« elle se distingue clairement de la plupart des autres formes d'allégorie connues par le caractère d'intra-historicité qu'elle attribue aussi bien à la chose signifiée qu'à la chose qui la signifie ». En effet, « la figura est une chose réelle, historique, qui représente et annonce une autre chose tout aussi réelle et historique. Le rapport réciproque entre les deux événements se manifeste par une concordance ou une ressemblance⁵ ». Cette méthode de lecture, retracée par Auerbach dans la manière dont les pères de l'Église chrétienne ont interprété le Testament hébraïque comme une préfiguration du Testament chrétien, peut aussi être retracée chez Fondane, qui utilise le mot « figure » dans un sens très proche de celui d'Auerbach :

que de fois faudra-t-il que la mer Rouge s'ouvre,
que nous criions vers toi du fond de notre gouffre,

3. *Ibid.*, p. 53.

4. Erich Auerbach. *Figura*, p. 64.

5. *Ibid.*, p. 35.

la sortie de l'Égypte n'était-elle qu'une figure de cette fuite éperdue le long de l'histoire future, et Jérusalem n'était-il que symbole et que fable de ce havre qu'on cherche et qui est introuvable⁶?

L'histoire future, ici, est le présent de Fondane, théâtre de la Deuxième Guerre mondiale et de la mise en place de la destruction des juifs d'Europe. Ainsi, l'exode des juifs d'Égypte est lu comme une préfiguration de l'exode des juifs fuyant la France à l'arrivée des nazis en 1940. Toutefois, si cette conception de la figure insiste sur son caractère intra-historique, elle ménage aussi une place pour une transcendance conduisant au-delà de l'histoire. En effet, Auerbach poursuit sa réflexion en montrant que, pour la conception figurative de l'histoire :

les faits, malgré leur caractère sensible, demeurent toujours métaphoriques, voilés, réclamant une interprétation dont l'orientation générale est, du reste, donnée par la foi. L'événement terrestre ne prend pas la valeur définitive que la conception empirique, tout comme l'esprit scientifique moderne, attachent au fait accompli ; il reste ouvert et problématique, renvoie à une chose encore voilée, et l'homme vivant se trouve devant lui dans la position de celui qui espère, croit et attend⁷.

Bien que comportant une dimension sensible et intra-historique irréductible, l'exode des juifs d'Égypte et l'exode des juifs de France demeurent des phénomènes voilés, puisque renvoyant tous deux à ce qui se trouve hors de l'histoire et qui n'apparaîtra clairement qu'à la fin de celle-ci, c'est-à-dire le Dieu, la transcendance vers laquelle les émigrant.e.s de Fondane crient du fond de leur gouffre. Comme je le montrerai dans cet article, c'est par le cri de l'émigrant.e qui se trouve devant l'histoire « dans la position de celui qui espère, croit et attend » que la totalité close de l'histoire peut être fracturée, ouvrant ainsi un chemin menant par-delà les frontières de l'histoire et de sa rationalité destructrice.

LE MAL DES FANTÔMES : PÉNURIE DE RÉEL ET RÈGNE DU NÉANT

Le « mal des fantômes » évoque la perte d'identité et de réalité des émigrant.e.s, leur anéantissement social, juridique et politique à un moment historique où les États-nations en ruines rejettent de leur sein

6. Benjamin Fondane. « Ulysse », *op. cit.*, p. 33.

7. *Ibid.*, p. 69-70.

et n'offrent plus aucune protection à de larges populations dont la vie est rendue superflue par la marche de l'histoire :

c'était long la guerre, la paix,
longue et sordide l'aube,
et cette découverte du rien, si lente, oh!
et ce malaise au cœur plus gros qu'une grossesse
l'humiliation d'être rien, des émigrants sans passeport
de nul pays, d'aucun pays
chacun parlant une autre langue
la langue de sa petite vie obscure⁸

La figure de l'émigrant.e, qui fait la « découverte du rien », est d'emblée mise en rapport avec la notion – fondamentale chez Fondane – de néant. Il s'agit, d'une part, du néant social et politique des exilé.e.s, des réfugié.e.s, des sans-papiers réduits à la vie nue coupée de toute citoyenneté. Or, le néant est aussi un concept que Fondane mobilise dans une optique philosophique, et qui désigne la déréalisation infligée aux affects imprévisibles et arbitraires de la vie individuelle par les structures idéales de la pensée rationnelle. À une époque où la montée des mouvements de masse totalitaires et des idéologies racistes combinée à la perte d'autorité des grands systèmes philosophiques de la tradition idéaliste conduit plusieurs à parler d'une crise de la raison, Fondane, qui voit plutôt dans les horreurs de son siècle un triomphe de cette dernière, parle pour sa part d'une crise de réalité. Dans son *Faux traité d'esthétique*, dont le sous-titre est *Essais sur la crise de réalité*, le poète décrit en des termes peu flatteurs la passion de son siècle pour la raison. Celle-ci, écrit-il :

cherche partout l'unité, l'énergie spécifique, la réduction par l'absurde à des structures, des lois, des institutions, des rapports. Travaillée d'une part par les impératifs de connaissance de l'esprit, et, d'autre part, rongée par une excessive conscience morale, elle en arrive à identifier le réel au rationnel et le rationnel au Bien. Il s'ensuit de là une horreur non dissimulée pour la réalité empirique : arbitraire, contingente et transitive ; un mépris franchement avoué pour tout ce qui est personnel, affectif, subjectif, sentimental, imaginaire ; un penchant à peine contenu à envisager l'existence, pour autant qu'elle est irréductible à l'idée, comme une hallucination déraisonnable des sens, une sorte de projection mythique⁹.

Le « mal des fantômes » désigne donc aussi ce qui arrive à l'expérience sensible, contingente, irrationnelle, imprévisible et arbitraire de la vie

8. *Ibid.*, p. 52.

9. Benjamin Fondane. *Faux traité d'esthétique*, p. 26.

individuelle – que Fondane traduit la plupart du temps par le mot « existence » – lorsqu'elle est sous l'emprise de la raison qui recherche tout le contraire de cette expérience, c'est-à-dire l'intelligible, le nécessaire, le rationnel, le prévisible et l'universel. Comme le souligne Olivier Salazar-Ferrer dans *Benjamin Fondane et la révolte existentielle* :

La « fantomisation » des subjectivités correspond à une déréalisation ontologique qui obéit à de multiples puissances de négation : délocalisation et déterritorialisation historique et sociale des subjectivités, anonymat de l'homme sans papiers ou abstraction du réel rationalisé par des systèmes philosophiques ou scientifiques [...] L'ombre, la figure indistincte déposée de ses caractères singularisants et de son identité par le nombre ou par la fonction d'abstraction du concept, est donc vouée à devenir une figure privilégiée dans cette poésie¹⁰.

Le motif central de l'œuvre poétique française de Fondane est le *devenir ombre* des émigrant.e.s transformés en fantômes par l'histoire aussi bien que le *devenir ombre* de la vie individuelle transformée par la raison en apparence trompeuse et réfutable. C'est en cela, précisément, qu'on peut dire que, pour Fondane, l'émigrant.e est une figure, c'est-à-dire une production de l'esprit comportant une dimension sensible et historique – ici liée à la situation particulière des juifs d'Europe au XX^e siècle – mais débordant aussi cette dimension en nous conduisant dans des régions plus intérieures, dans cette « petite vie obscure » où se parle la langue sans terre ni passeport de l'existence individuelle qui, malgré toute sa soif et son désir de vivre, demeure sans défense face aux chars d'assauts de l'histoire aussi bien que face aux démonstrations implacables de la raison :

L'Homme est peut-être roi de ce monde, mais moi, mais vous, toutes ces ombres usées par la colère,
la pitié et l'envie de n'être nulle part,
qu'y cherchons-nous ? Vous ai-je inventées¹¹ ?

Le monde dans lequel les émigrant.e.s de Fondane errent à la recherche d'une issue appartient à l'Homme en tant qu'idée générale, en tant que système reposant sur la raison autonome, sur la prétention de l'humain à résoudre les conflits qui le déchirent – conflit entre les nations, entre les classes sociales, l'individu et l'histoire, la liberté et la nécessité – par ses propres ressources et sans faire appel à rien qui soit extérieur à

10. Olivier Salazar-Ferrer. *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*, p. 20-21.

11. Benjamin Fondane. « Ulysse », *op. cit.*, p. 24.

la totalité produite par la saisie rationnelle du monde. Or, la saisie rationnelle du monde implique la subordination de l'existant aux essences éternelles des idées générales telles que l'Homme, le Vrai, le Bien, idées qui, pour Fondane, sont des masques qui recouvrent la figure du néant, de cette raison qui a une « horreur non dissimulée pour la réalité empirique : arbitraire, contingente et transitive ; un mépris franchement avoué pour tout ce qui est personnel, affectif, subjectif, sentimental, imaginatif¹² ». Dans le monde entièrement maîtrisé par l'humain, les êtres humains sont entièrement soumis au pouvoir des idées générales qui les plongent dans une crise de réalité : « Il n'y a pas assez de réel pour ma soif¹³ ! » Le règne de l'Homme comme idée générale entraîne une pénurie de réel pour les humains particuliers. C'est dans ce contexte que la figure de l'émigrant.e met en scène la fuite, à travers l'histoire et au-delà de celle-ci, de l'existant cherchant à étancher sa soif de réalité.

ULYSSE JUIF : ATHÈNES ET JÉRUSALEM

Le poème « Ulysse », publié une première fois en 1933, mais que Fondane remaniait encore lorsqu'il fut déporté, est construit autour de la figure synchrétique du Grec-Juif, qui se fait passe frontière entre hellénisme et judaïsme, raison et foi, ou, pour le dire dans les mots de Léon Chestov dont Fondane se voulait le disciple : Athènes et Jérusalem. La figure de l'Ulysse juif ou du Grec-Juif permet à Fondane, sur la base du conflit entre les philosophes d'Athènes et les prophètes de Jérusalem, de mettre en scène une rencontre pleine de bruit et de fureur entre l'existence, le particulier, le subjectif, l'affectif en exil dans le monde rationalisé, et la raison qui, considérant « l'existence, pour autant qu'elle est irréductible à l'idée, comme une hallucination déraisonnable des sens », remet sa réalité en question et la somme de se justifier, de lui montrer ses papiers, tout en lui refusant les droits et la protection de l'universel, faisant d'elle un fantôme, une ombre « usée par la colère » :

Juif, naturellement, tu étais juif, Ulysse
 tu avais beau presser l'orange, l'univers
 le sommeil était là, assis, les yeux ouverts, l'espace était immangeable,
 le sang mordait au vide et se sentait poreux¹⁴.

12. Benjamin Fondane, *Faux traité esthétique*, p. 26.

13. *Ibid.*, 21.

14. *Ibid.*, p. 20.

Le poème de Fondane met en scène un univers fantomatique au sein duquel on ne peut presser, manger, mordre que le vide, un univers où les êtres humains, « ces êtres absents que l'on palpe¹⁵ », « Rien que des formes invisibles », sont assoupis sans le savoir, et dorment d'un sommeil qui a les yeux ouverts, celui de la raison qui voit toujours clair, mais qui, pour cela, doit rejeter la vie dans l'obscurité. Alors que le réel se trouve évacué comme indésirable, le rêve devient la seule réalité. Cette inversion entre le rêve et l'état éveillé rappelle les mots de Chestov :

[L]e dormeur se réveillera non pas quand il se convaincra que sa conscience assoupie de l'unité de tout ce qui existe ou de l'identité de la conscience et de l'être est l'unique vérité (car le sommeil a aussi sa logique ; dans le sommeil les hommes aspirent aussi à l'unité et à l'identification de la pensée et de la réalité : il est nécessaire de bien s'en souvenir), mais seulement lorsqu'il se convaincra qu'il dort et que ses rêves ne sont pas toute la réalité, mais une petite partie seulement, séparée du reste, ou bien le pressentiment de la réalité[...]. Or, pour se réveiller, il faut que l'homme prenne douloureusement conscience des chaînes que lui impose le sommeil, il faut qu'il devine que c'est précisément la raison que nous sommes accoutumés à considérer comme une force libératrice et capable de nous réveiller, qui nous tient dans cet état d'assoupissement [...]¹⁶.

Le sommeil qui paralyse les fantômes du poème de Fondane est le sommeil de l'être assoupi par le pouvoir du néant, qui confond son emprisonnement dans *une partie de la réalité* – la partie qui est délimitée par les lois de la nature, le principe de réalité, le principe de non-contradiction, etc. – avec *toute la réalité*, et qui se donne comme but de connaître sa prison le plus distinctement possible et d'acquiescer au sujet de celle-ci des certitudes inébranlables. Or comme les cris d'Ulysse brûlant d'aller rejoindre les Sirènes ne font qu'inviter ses compagnons à resserrer davantage les cordes qui le retiennent, les efforts de la raison pour comprendre et maîtriser la vie ne font que resserrer l'emprise de l'assoupissement qui empêche les victimes endormies de sortir du cercle magique de la réalité fantomatique dont elles sont prisonnières : « Tant que nous savons, tant que nous comprenons, nous dormons, et d'autant plus fort que nos jugements sont plus clairs et distincts¹⁷ ». À travers ce motif de l'assoupissement de l'existant se trouvant sous l'emprise de la raison, la multitude des émigrant.e.s dont « le sanglot fait le tour du monde » et

15. Benjamin Fondane. « L'Exode ». In *Le mal des fantômes. op. cit.*, p. 160.

16. Léon Chestov. *Le pouvoir des clés*, p. 214-15.

17. *Ibid.*

qui « escaladent la nuit », chez Fondane, s'assemble en une seule figure, en un seul cauchemar dont elle n'arrive pas à se réveiller :

À la fin, on n'était plus
qu'une seule personne immense qui fuyait
traînant des tas d'yeux, de jambes et de têtes
un cauchemar énorme peut-être, dans le rêve
de quelqu'un qui dormait
tranquille, dans une île déserte
Que cet homme qui dort fiévreusement là-bas
se retourne sur son oreiller seulement
et le cauchemar serait fini¹⁸.

Si on ne peut se réveiller du cauchemar de l'histoire par nos propres forces, tous nos efforts (rationnels) ne faisant que resserrer nos liens, qu'engourdir nos membres dans un sommeil encore plus profond, il nous reste encore la possibilité de fuir, et si toutes les issues ont été bloquées, si le possible a été épuisé, alors il faudra en appeler à un domaine où les efforts de l'être humain ne sont plus le facteur déterminant : « quand il a échoué partout, ce n'est plus à l'homme de poser des conditions¹⁹ ». C'est à ce point que l'Ulysse de Fondane déserte Athènes et se tourne vers Jérusalem, vers un Dieu arbitraire, irrationnel, imprévisible, un Dieu qui contredit les vérités ayant été établies le plus fermement du monde par la raison, un Dieu qui offense profondément la raison, mais à qui rien n'est impossible : « Un Dieu à qui tout est possible, c'est la fin de la philosophie telle que nous l'avons héritée des grecs²⁰ ». Mais où est-il ce Dieu ? Dort-il lui aussi ? Peut-être lui suffirait-il de se retourner sur son oreiller pour que le cauchemar de l'histoire prenne fin ? Comment le réveiller ? Par le cri, dit Fondane, le cri de l'émigrant.e devant l'histoire, et conduisant au-delà de celle-ci :

Et j'avais craignant qu'on m'oubliât et je criais
De peur, de faim d'angoisse :
« Moi aussi... moi aussi, je suis un Dieu. Pitié ! »
Cela faisait un bruit de crécelle éraillée,
Un aigre filet de musique
une plainte cassée qui traversait l'histoire
qui roulait, roulait, roulait, hors de l'histoire

18. Benjamin Fondane. « L'Exode », *op. cit.*, p. 183.

19. Benjamin Fondane. « L'homme devant l'histoire ou le bruit et la fureur ». In *Le lundi existentiel*, p. 148.

20. *Ibid.*

... hors de l'Histoire... oui²¹...!

Pour Fondane, les émigrant.e.s sans papiers, ou encore avec des papiers les identifiant comme ennemis de l'État, les émigrant.e.s cernés par l'histoire, transformés en fantômes puisque privés de statut social, de protection juridique et de pouvoir politique, représentent cette situation extrême dans laquelle l'existant n'a d'autre recours que d'en appeler à l'impossible et d'exiger, par un cri répercutant celui de Job, un secours que la raison lui refuse catégoriquement sous prétexte que le mal relève de la nécessité et que si nous avons la liberté de choisir le bien, nous avons à jamais perdu celle de choisir un monde dans lequel le mal ne règnerait pas. Non contente que l'existence du mal dans le monde soit une évidence que personne ne peut remettre en question, la raison demande en plus que le mal soit reconnu comme nécessaire et éternel. Dans *Athènes et Jérusalem*, Chestov demande : « D'où provient ce formidable pouvoir de la raison ? Par quel sortilège obtient-elle que le réel devienne nécessaire²² ? » Sa réponse est la suivante : ce pouvoir provient du péché originel, des fruits de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, bref de la raison et de l'éthique autonome :

Au moment même où il découvrit les vérités générales et obligatoires qui constituent aujourd'hui encore les conditions du savoir objectif, Socrate renouvela le crime d'Adam : il tendit la main vers l'arbre défendu [...]. Il a goûté aux fruits de la connaissance, et le Néant s'est transformé pour lui en Nécessité²³.

Le néant, ce mal des fantômes, devient nécessité pour l'humain qui se trouve sous l'emprise de l'éthique autonome, et c'est pourquoi Chestov et Fondane voient dans cette dernière non pas un recours contre le mal, mais plutôt la garantie de son éternité, suivant le modèle de la théodicée. Tandis que l'exigence spirituelle d'irrésignation devant le cours des choses, elle, préserve l'espoir d'une vie d'où le mal aurait disparu. Comme le souligne Monique Jutrin :

la pensée existentielle commence là où se termine la pensée rationnelle, au lieu où surgit le désespoir devant le Mal, qui ne doit pas être accepté comme une nécessité. Pour Chestov, la pensée existentielle a ses sources dans la Bible, dans la foi d'Abraham, dans les cris de Job. Sans être « croyant » ni

21. Benjamin Fondane. « Ulysse », *op. cit.*, p. 52-53.

22. Léon Chestov. *Athènes et Jérusalem*, p. 228.

23. Léon Chestov. *Kierkegaard et la philosophie existentielle: vox clamantis in deserto*, p. 146-148.

pratiquant, Chestov exige un Dieu créateur et tout-puissant. De même, le judaïsme de Fondane n'est ni une pratique ni une observance : c'est une exigence spirituelle, une force d'irrésignation²⁴.

Cette force d'irrésignation que Chestov situe dans les paroles des prophètes et dans la philosophie existentielle, Fondane la transfère au cœur de sa conception de l'émigrant.e comme révolté.e historique et métaphysique :

Émigrants, diamants de la terre, sel sauvage,
je suis de votre race,
j'emporte comme vous ma vie dans ma valise,
je mange comme vous le pain de mon angoisse,
je ne demande plus quel est le sens du monde,
je pose mon poing dur sur la table du monde
je suis de ceux qui n'ont rien, qui veulent tout
– je ne saurai jamais me résigner²⁵.

En tant qu'interpellation de la transcendance, appel lancé à ce qui se trouve hors de l'histoire, hors de la totalité produite par la raison qui cherche à « saisir le sens du monde », le cri et la force d'irrésignation qu'il véhicule permettent de faire imploser la totalité et de se réveiller du cauchemar. Or, chez Fondane, le réveil est toujours brutal. C'est pourquoi le cri comme geste individuel, dans son œuvre, a comme corolaire la notion collective de catastrophe :

C'est par rapport à toute clôture que prend son sens l'idée de catastrophe, catégorie essentielle de l'œuvre [...]. La catastrophe est en réalité une modalité de la libération, en particulier vis-à-vis des limitations de l'expérience induites par la raison²⁶.

Pour rompre le charme de la pensée rationnelle sous l'emprise de laquelle l'existant dort d'un sommeil sans rêve, cela prend un bouleversement catastrophique, un tremblement de terre capable d'arracher toutes les souches, quand même ce serait la racine d'olivier sur laquelle Ulysse construisit le lit conjugal qui représente son retour triomphant, un retour duquel sont à jamais privé.e.s les émigrant.e.s qui peuplent l'univers poétique de Fondane. La catastrophe, figurée par ce qui fait trembler la terre ferme, ce qui retire le sol de sous nos pieds et nous confronte à la présence du gouffre, est centrale dans la poésie de Fondane, notamment

24. Monique Jutrin. « Benjamin Fondane, philosophe et écrivain », p. 126.

25. Benjamin Fondane. « Ulysse », *op. cit.*, p. 35.

26. Olivier Salazar-Ferrer. *op. cit.*, p. 42.

dans « Ulysse », où se déploie un univers du fluide où la terre et tout ce qui est solide se trouvent constamment renversés par ce qui est liquide et mouvant : « ici la terre est toute d'eau », ainsi que dans « Titanic », qui s'ouvre sur un grand naufrage : « Une chose mouvante, et qu'on appelle terre/ coule à pic, loin du regard de l'être²⁷ ». À la catastrophe comme trame de fond et comme figure omniprésente se joint aussi, dans ces poèmes, la mise en scène de l'instant catastrophique, ce soubresaut imprévisible de l'existant qui provoque une situation que la raison n'est pas en mesure d'intégrer à son ordre, et dont l'exemple le plus frappant est la finale d'« Ulysse », où le héros, « librement²⁸ », se jette à la mer pour aller rejoindre les sirènes, s'écriant : « J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue!... ». Comme l'a noté Salazar-Ferrer : « Le poème va briser l'espace clos défini par le cercle en le fracturant à un certain endroit qui est représenté par la rencontre d'Ulysse avec les sirènes et qui termine le poème²⁹ ». L'instant catastrophique est cette issue que la raison refuse à l'existant cerné de toute part, mais qui surgit de manière soudaine et imprévisible, au moment de l'extrême danger, lorsque l'existant, par la force d'irrésignation que son cri véhicule, en appelle à ce qui dépasse la raison. La figure du cercle comme espace parfaitement fermé sur lui-même a maintes fois été associée au voyage d'Ulysse. Au XX^e siècle encore, Lévinas dénonce la totalisation qui découle de « l'autonomie de la conscience se retrouvant elle-même à travers toutes ses aventures, retournant chez soi comme Ulysse qui, à travers toutes ses pérégrinations, ne va que vers son île natale³⁰ ». Il en va tout autrement de l'Ulysse juif de Fondane, pour qui « La route marche et ne finit point³¹ ». Manifestant les modalités essentielles de la figure de l'émigrant.e chez Fondane, l'Ulysse juif ne parcourt le cercle enchanté de la totalité rationnelle qui maintient le monde dans un sommeil éveillé que pour y trouver le point de fuite qui fera implorer le cercle, offrant ainsi une issue, une possibilité de se réveiller.

27. Benjamin Fondane. « Ulysse », *op. cit.*, p. 103.

28. *Ibid.*, p. 73.

29. Olivier Salazar-Ferrer. *op. cit.*, p. 24.

30. Emmanuel Lévinas. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 263.

31. Benjamin Fondane. « Ulysse », *op. cit.*, p. 38.

« MA DEMEURE EST HORS DU CAMP » : L'ÉMIGRANT.E DEVANT L'HISTOIRE

De même, l'émigrant.e de Fondane ne parcourt les États-nations en ruine que pour trouver une issue hors du dispositif politique qui, comme l'a montré Giorgio Agamben, le réduit à la vie nue sans protection ni recours contre l'exercice illimité du pouvoir bio-politique. Au moment historique où Fondane écrit, la totalité constituée par l'État-nation, menacée d'effondrement, prend une autre forme, celle du camp, dont le statut d'exception renvoie au statut d'exception des émigrant.e.s et des réfugié.e.s :

Si donc la structure de l'État-nation est définie par les trois éléments territoire-système-naissance, la rupture du vieux nomos ne se produit dans aucun des deux aspects qui le constituaient selon Schmitt (la localisation, Ortung, et le système, Ordnung), mais au point qui marque l'inscription de la vie nue (la naissance qui devient ainsi nation) en eux. Quelque chose ne peut plus fonctionner dans les mécanismes traditionnels qui réglaient cette inscription ; le camp est le nouveau régulateur secret de l'inscription de la vie dans le système – ou, plutôt, le signe de l'impossibilité du système à fonctionner sans se transformer en une machine létale [...]. L'état d'exception, qui était essentiellement une suspension temporelle du système, devient maintenant un ordre spatial nouveau et stable, habité par cette vie nue qui, de plus en plus, ne parvient pas à s'inscrire dans le système³².

Cette « vie nue qui ne parvient plus à s'inscrire dans le système » et que la nouvelle totalité formée par le camp vient contenir, réguler, et potentiellement exterminer, c'est la vie fantomatique des émigrant.e.s de Fondane, ces ombres fabriquées par l'histoire, anéanties par l'État sur le plan politique et déréalisées par la raison sur le plan existentiel. L'état d'exception créée par la persécution raciale et par l'exclusion de populations entières à l'extérieur des limites du Droit place l'existant privé de protection juridique, sociale, politique ou philosophique dans un face à face avec les puissances historiques qui veulent sa peau. Ainsi, ce qui était un trouble, une inquiétude, un malaise à l'intérieur de l'être déchiré entre sa soif de réel et les structures rationnelles qui le déréalisent devient une lutte, un affrontement, un conflit ouvert, créant ainsi les conditions d'apparition de l'instant catastrophique qui menace de faire implorer la totalité. L'état d'exception lui-même doit être érigé en totalité capable d'enfermer le cri de révolte de l'existant confronté à l'instant

32. Giorgio Agamben. « Qu'est-ce qu'un camp ? ». In *Moyens sans fin*, p. 53-54.

catastrophique à l'intérieur d'une nouvelle clôture, celle du camp de concentration. Fondane, qui, deux ans avant son arrestation, son internement à Drancy et sa déportation à Auschwitz, écrivait dans « L'Exode » : « Ma demeure est hors du camp³³ », n'a cessé, par sa poésie, d'incarner la révolte de l'émigrant.e contre toute clôture, et particulièrement au moment de l'extrême danger, alors qu'il était cerné de toute part :

Ce n'est qu'à ces moment exceptionnels qui ne dépendent pas toujours de nous, qu'il dépend de nous cependant, pour une bonne part, de faire face au Pouvoir magique qui nous oblige au séjour du Néant – ce Néant qui, malgré notre évidence intime [...] s'entête à démontrer qu'il n'y a ni portes ni fenêtre dans notre petite monade. C'est là que l'existant connaît que sa liberté est *refus* – refus à tout ce qui tend à l'enfermer dans sa propre immance et ne lui offre que de fausses issues³⁴.

Les fausses issues dont parle Fondane, celles qui nous sont offertes par la raison, sont les mêmes qui nous sont présentées aujourd'hui, à notre époque où la condition sociale et existentielle attribuée par Fondane à la figure de l'émigrant.e se trouve étendue à un nombre toujours plus grand d'individus. Une fois de plus, on prétend pouvoir surmonter la catastrophe historique en ayant recours aux seuls moyens de la raison, de l'éthique autonome. Or l'éthique autonome, si elle permet de condamner moralement ceux qui provoquent et alimentent la catastrophe, n'offre aucun secours aux individus sacrifiés par l'histoire à laquelle l'éthique garantit le prédicat de la vérité. Ainsi me paraît-il opportun de reprendre, pour les adresser à l'aujourd'hui, les mots que Fondane écrivait au seuil de la Deuxième Guerre mondiale :

Je suis de ceux que les événements des dernières années ont profondément marqués ; de ceux qui ne se consolent pas d'avoir perdu tout ce qu'on a perdu ; de ceux qui n'auraient pas oublié, même au milieu de la victoire, les morts, les blessés et les gosses mourant de faim ; encore moins les puis-je oublier au milieu de l'échec, et me contenter de plastronner sur la « valeur de l'exemple », sur les « revanches » de l'avenir. Je suis prêt, certes, puisque je suis menacé, à défendre ma vie, notre vie et notre liberté communes contre cette vague de cruauté et de violence qui semble nous situer en plein milieu de l'Apocalypse de Jean. Mais quant à protester contre l'immoralité des gens d'en face et à professer que cette immoralité est due à leur désobéissance aux principes de la raison – cette Raison que nous sommes seuls désormais à incarner –, je n'y suis plus. Car il me semble à moi que c'est

33. Benjamin Fondane. « L'Exode », *op. cit.*, p. 170.

34. Benjamin Fondane. « Le lundi existentiel et le dimanche de l'histoire ». In *Le lundi existentiel*. *op. cit.*, p. 65.

précisément l'avènement dans le monde moderne de l'Éthique autonome [...] qui a suscité finalement cette vague d'immoralité *avouée*³⁵...

Cette tentative du poète pour penser le triomphe du rationalisme et la Deuxième Guerre dans un seul et même mouvement, et non comme des opposés, permet d'enchevêtrer le contenu historique de la figure de l'émigrant.e à la pensée existentielle qu'elle véhicule, les rendant ainsi indissociables. La manière dont la poésie de Fondane communique avec ses interventions théoriques au sujet du désastre historique à travers une série de médiations que je me suis employé à décliner dans cet article montre bien comment les figures du littéraires se trouvent à la fois dans et au-delà de l'histoire, ne se laissant pas plus réduire à un matériau empirique qu'à une abstraction évacuant celui-ci.

Bien entendu, le cri de Fondane n'eût pas voix au chapitre, il fut ignoré, étouffé, et enfin engloutit par la guerre et la déportation. Sommes-nous davantage en mesure d'entendre ce cri, nous autres contemporains du désastre indéfiniment prolongé? Si Fondane s'adresse à nous avec des cris, d'autres que lui ont abordé les mêmes questions, dans un langage plus posé, et en parlant de l'intérieur de la philosophie plutôt que contre elle. On peut penser, par exemple, à Adorno et Horkheimer, qui ont déployé tout un arsenal philosophique pour mettre en lumière le côté sombre de la raison, et cela, alors qu'ils étaient eux aussi en exil à cause de la guerre, quoique dans un confort et une sécurité qui ne furent jamais donnés à Fondane, ce qui explique peut-être pourquoi ils ne se sont pas adressés au monde sur le même ton. Mais quoi? Ces subtiles réflexions philosophiques formulées en réaction au nazisme, et qui depuis ont fait école, auraient-elles suffi à rendre intelligible et acceptable la révolte existentielle que la poésie de Fondane véhicule à travers la figure de l'émigrant.e? Permettez-moi d'en douter. Or, peut-être ne revient-il pas aux subtiles réflexions philosophiques, mais au poète, et au poète seul, de témoigner d'une expérience qui oppose un refus intégral à toute situation sans issue.

35. Benjamin Fondane. «L'homme devant l'histoire ou le bruit et la fureur», *op. cit.*, p. 137-138.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Moyens sans fin*. trad. de Daniele Valain. Paris : Rivages poche, 2002.
- Auerbach, Erich. *Figura*, trad. de Diane Meur. Paris : Macula, 2003, p. 64.
- Chestov, Léon. *Kierkegaard et la philosophie existentielle : vox clamantis in deserto*. trad. de Tatiana Rageot et Boris de Schloezer. Paris : Vrin, 1998.
- Chestov, Léon. *Le pouvoir des clés*. trad. de Boris de Schloezer. Paris : Le Bruit du temps, 2010.
- Chestov, Léon. *Athènes et Jérusalem*. trad. de Boris de Schloezer. Paris : Le bruit du temps, 2011.
- Fondane, Benjamin. *Le mal des fantômes*. Paris : Verdier, 2006.
- Fondane, Benjamin. *Le lundi existentiel*. Paris : du Rocher, 1990.
- Fondane, Benjamin. *Faux traité d'esthétique*. Paris : Plasma, 1980.
- Lévinas, Emmanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris : Vrin, 2001.
- Salazar-Ferrer, Olivier. *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*. Clichy : Corlevour, 2008.
- Jutrin, Monique. « Benjamin Fondane, philosophe et écrivain. (Jassy [Roumanie], 14 novembre 1898 – Auschwitz, 2 ou 3 octobre 1944) », Archives Juives, 2006/2 (Vol. 39).

CHAPITRE 3

Refuge, fuite : consciences divisés (selon Koestler, Gangopadhay et Mertens)

DIDIER COSTE
Université Bordeaux-Montaigne

Si nous parlons de la « figure du réfugié » et de ses « représentations », quatre questions que l'on ne peut se dispenser d'aborder se posent d'entrée de jeu, car elles sont déterminantes pour le choix d'un corpus littéraire lui-même « représentatif », limité ici à trois fictions narratives du siècle passé.

Tout d'abord, « le réfugié » est marqué, dans son universalité, par un singulier qui contraste assez étrangement avec les millions de personnes fuyant actuellement des zones de conflit et/ou de famine et d'inhumanité, dont la diversité et le *nombre* monstrueux constituent précisément l'actuelle crise qui motive nos analyses et nos interrogations. Le réfugié serait-il donc en fait d'un seul type ? Peut-on parler du réfugié en général, indépendamment de toute description, comme le soldat inconnu vaut pour tous les soldats morts au combat, précisément parce qu'il est anonyme et *sans* visage ? Ou bien chaque réfugié, un réfugié quelconque, est-il, dans sa personnalité et son histoire uniques, le réfugié par excellence ? On pourrait présumer que les représentations modernes et contemporaines hésitent ou oscillent entre ces deux pôles, or les données de mon corpus, qui aurait pu être beaucoup plus vaste, révèlent que ce n'était pas vraiment le cas dans un passé somme toute récent et que, si une préférence se dessine, c'est celle qui privilégie l'individualité des personnages, peut-être parce que le trauma affecte des sujets singuliers même quand ses causes frappent des populations entières.

En second lieu, « le réfugié », bien que ce soit quelqu'un qui occupe, par définition, un refuge, a une extension sémantique a priori bien moindre que « le refuge ». Il est des refuges de toute sorte, pour les randonneurs en montagne et en forêt, sur le côté des voies routières qui traversent des tunnels, dans les campagnes fleuries pour les libertins, dans les monastères et les déserts pour les renonçants qui cherchent la paix

spirituelle ; la famille est un refuge pour l'enfant prodigue ; les livres pour qui est las de la brutalité du monde et de sa propre ignorance ; la prière pour ceux qui n'écoutent plus qu'eux-mêmes. Le refuge peut être un foyer, un point d'attente, un lieu de transit, un paradis artificiel et encore bien d'autres lieux caractérisés par leur écart. On se demandera donc si le réfugié (étymologiquement, celui qui fuit de retour, ou qui a terminé sa *fuite*, et qui serait d'abord un exilé), le réfugié qui cherche ou a obtenu asile (étymologiquement, un lieu où il ne peut être saisi) peut en faire un refuge selon des modalités analogues à toutes celles suggérées par les emplois concrets et métaphoriques de ce terme, ou bien si le refuge doit rester pour lui limité à une souvent vaine négation (de la fuite, de la persécution) sans pouvoir acquérir de valeur intrinsèquement positive.

Troisièmement, « la figure », surtout si elle n'est pas de rhétorique, est aussi un terme ambigu dont le sens varie fortement selon les contextes : en peinture, la figure se dessine sur un fond quelconque ou un paysage, elle existe dans un rapport de mise en valeur mutuelle, donnant par exemple l'échelle humaine, et, selon le jargon des artistes, elle est verticale, c'est le format du portrait. En rhétorique, elle désigne toute manipulation du signe qui fait indirectement sens, mais elle se répartit classiquement en deux grandes catégories : tropes et non-tropes. La figure du réfugié sera-t-elle métaphorique ou métonymique, ou un simple chiasme ? En logique, avec le cas de figure, elle est plutôt de l'ordre de la contingence, des possibles et des hypothèses. La figure du réfugié sera en conséquence toujours plus (et moins) qu'une simple représentation, que ce que l'on peut voir à la surface du miroir promené le long du chemin de l'exil, soit qu'elle ait une portée symbolique, une valeur allégorique ou emblématique, soit au contraire qu'elle ne soit guère plus qu'un sous-produit des circonstances historiques.

Enfin, si les axes de réflexion proposés sont tous clairement ancrés dans l'immédiat contemporain (la mondialisation, la fin, depuis un demi-siècle, d'un ordre qui aurait divisé et réparti, de façon ininterrompue depuis le Moyen-Âge, le monde en Orient et Occident), on doit se demander s'il ne serait pas bienvenu de remonter un peu plus haut dans le temps. L'image, circulant beaucoup sur la toile en ce moment, de milliers de fuytifs français de la France occupée tentant de trouver place à bord d'un navire surchargé à destination de l'Afrique du Nord (« Souvenez-vous ! ») nous y inciterait, comme *Un train pour le Pakistan* ou le camp d'Argelès, ou encore bien d'autres images antérieures, jusqu'à l'expulsion des juifs et des morisques d'Espagne à la fin du XV^e siècle, en passant par les va-et-vient de révolutionnaires et indépendantistes

espagnols ou latino-américains en Europe et en Amérique du Nord, par les Russes blancs ou mencheviks après 1917, les opposants d'Europe centrale après 1948, les boudiafistes et militants amazighs algériens des années 60 et plus, etc.

Il n'est pire aveuglement que celui du très court terme ou de l'immédiateté : si l'émergence n'est pas seulement un autre nom de l'innovation, mais la nature de phénomènes intellectuels, affectifs et socio-politiques de l'ordre du « jamais vu » et sur lesquels il est impossible de poser des grilles interprétatives qui réduisent leur étrangeté à du « déjà vu », chaque crise majeure entraîne un oubli-écran d'antécédents similaires, la crise est peut-être même cet oubli autant que sa conséquence. C'est pourquoi, devant la présente crise des réfugiés, dite « sans précédent », il paraît de toute première importance de se pencher à nouveau sur les représentations littéraires et artistiques passées de situations de refuge historiquement attestées.

Ma réflexion a voulu se fonder d'abord sur l'analyse de deux romans aussi complexes et significatifs qu'injustement méconnus aujourd'hui, pour des raisons sans doute différentes, mais pas totalement : *Croisade sans croix (Arrival and Departure)* d'Arthur Koestler, 1943, et *East-West (Purbo-Poschim)* du Bengali Sunil Gangopadhyay, qui serait, dit-on, avec les 1800 grandes pages de sa traduction anglaise (2000-2004) « probablement le plus long roman bengali jamais écrit. » Le premier confronte dans un pays imaginaire nommé « Neutralia », mais ressemblant fort au Portugal (Koestler lui-même le dit dans une post-face ultérieure) différents exilés, réfugiés temporaires d'autres pays européens pendant la Deuxième Guerre mondiale, autour d'un jeune protagoniste, Peter Slavek. Le refuge est ici au premier chef la scène, à durée limitée, de conflits vitaux et idéologiques, individuels et collectifs qui vont jusqu'à prendre la dimension psychiatrique du *double bind* et d'une paralysie hystérique. Le roman bengali, lui, est une vaste fresque, politique et intimiste à la fois, couvrant l'histoire du Bengale sur de nombreuses années autour de la seconde partition, puis de la guerre de 1965 qui en constituent le noyau et qui ont entraîné d'innombrables situations d'exil et de refuge. Mais un tiers comparant était indispensable : j'utilise le roman de Pierre Mertens *Terre d'asile* (1978), lui très connu dans le monde francophone. La mimésis dominante du réalisme moyen ne laisse pas pour autant de mettre l'accent sur une représentation des consciences divisées dans laquelle les affects et les idéologies sont inextricablement enchevêtrés. Si le point de vue (celui d'un encore jeune réfugié chilien en Belgique pendant la dictature de Pinochet) y est apparemment centré presque exclusivement sur la seule conscience de

Jaime Morales – son nom ne doit rien au hasard –, cette conscience est au moins dédoublée dans la mesure où la « figure » de l’auteur fait plusieurs apparitions dans le texte et où elle prête à son personnage des traits qui sont en partie les siens et une liaison avec une romancière assez connue qui était publiquement sa compagne. Dans tous ces cas, comme d’ailleurs dans *Forêt interdite* de Mircea Eliade, l’asile (pris ironiquement ou non), le refuge, l’exode et l’exil doivent être considérés comme quatre facettes d’une fuite et de la résistance mentale à celle-ci. Les diverses figures de réfugiés auxquelles nous avons affaire dans ces fictions historiques, comportant toutes aussi des éléments mémorialistes et autobiographiques, semblent partager une sorte de péché originel, particulièrement mis en lumière par Koestler, mais les tenants et aboutissants de ces culpabilités de victimes, au moins temporairement rescapées, ne sont pas uniformes. Il conviendrait de se demander si les différences sensibles d’actualisation de la figure du réfugié sont dues à des circonstances historiques hétérogènes ou plutôt à des paradigmes culturels divergents – ceux des auteurs et des personnages réfugiés, également dotés de complexité, de mixité et d’instabilité identitaire.

En revanche, à travers ces représentations de réfugiés, de 1940 aux années 70, se dessine-t-il quelque chose de commun ? Quelles furent les opérations de consciences et d’inconscients réfugiés dans divers passés du XX^e siècle ou plus anciennement ? Pouvons-nous en tirer des leçons qui autoriseraient la formation de figurations complexes et non caricaturales ou radicalement clivées des réfugiés d’aujourd’hui, ou bien la nouvelle géopolitique engendre-t-elle des consciences et des refoulements totalement différents ? Sur un terrain miné par la menace d’une emprise brutale du symbolique, à tel point que l’enjeu de l’image-type dépasse aujourd’hui celui de toute vie humaine, la nécessité de telles analyses et de tels questionnements semble s’imposer comme l’un des moyens de dissiper l’aveuglement de la crise.

Un réfugié est une personne qui a fui un péril et qui est arrivée en un lieu où elle est en principe hors de danger, où en tout cas elle ne devrait plus être exposée aux mêmes risques que dans le lieu de séjour précédent. Or la grande majorité des personnages de réfugiés de notre corpus, quelles que soient leurs circonstances et conditions – fort différentes – vivent une temporalité de l’attente, ou de renonciation difficile à l’attente, un temps constitué et délimité plus par ce qui sépare le sujet de son avenir que par le présent – par une présence au présent –, ou même parfois que par la persistance mémorielle d’un passé heureux ou non et celle du trauma de l’exil.

Dans *Croisade sans croix*, cela pourrait paraître bien normal, puisque tous les réfugiés qui se côtoient, se retrouvent ou s'évitent à Lisbonne, n'y sont qu'en transit vers d'autres destinations, principalement les États-Unis d'Amérique. Leur refuge est précaire, ils peuvent être mis en prison ou expulsés, le pays neutre peut passer à l'ennemi, le convoi maritime hors du pays peut être interrompu à tout moment. Toute communication avec les autochtones est réduite à des transactions commerciales muettes, au café, au restaurant, à la boulangerie, comme si la barrière de la langue et de la culture, voire celle du climat, ne faisaient que redoubler opportunément une norme d'inhospitalité. La terre promise étasunienne est certes à l'horizon de la plupart des personnages, mais avec toutes les caractéristiques clichées d'un fantasme (paix, succès, famille, ou, pour Peter, comblement d'une sexualité avide). Seule Sonia Bolgar, plantureuse psychanalyste pleine de ressources, installée dans une amoralité aux apparences confortables, semble *habiter* « Neutralia » le temps qu'elle y passe, comme elle habiterait n'importe où ; elle parle de ses « racines aériennes », mais son ancrage dans un perpétuel présent n'est jamais totalement convaincant, il a quelque chose de forcé et d'artificiel. Son aisance cosmopolite, son auto-suffisance, qui entre en contradiction avec la nature d'un être de consommation, confinent à l'indifférence. En fin de compte, dans ce roman, aucun réfugié n'habite ici ou là, n'est à demeure dans un temps de référence. Le nom de Neutralia ne dit plus alors une disposition non partisane, mais la négation de tout choix.

Dans *Terre d'asile*, la situation des réfugiés chiliens, parmi lesquels le protagoniste Jaime Morales, est beaucoup moins instable, puisqu'ils obtiennent sans trop de mal l'asile politique, sont accueillis par des militants locaux, et retrouvent assez rapidement emploi, logement et mobilité. L'un d'entre eux est même marié avec une héritière de la bourgeoisie locale, tandis que Jaime va s'engager dans une liaison avec une dynamique et ravissante écrivaine du cru. Il n'en reste pas moins que, poursuivant ou non sa militance politique et poursuivi par elle ou non, aucun ne saurait considérer une suite quelconque comme une continuité. Les uns peuvent croire à un retour, prochain ou non, quand la dictature de Pinochet sera tombée et ses exactions terminées, d'autres ne désirent rien tant, dirait-on, que de parfaire une acclimatation, une intégration telle que la Belgique, avec ses soucis et conflits futiles et ses idéaux fumeux, devienne effectivement « le nouveau pays ». Les uns sont hantés par la torture qu'ils ont subie, par les disparitions de proches, par la séparation et la perte, le trauma étant définitivement placé au centre de leur temps vital ; d'autres cultivent avec plus ou moins de succès son

érosion, à travers la répétition d'un récit qui vide de sa réalité le passé vécu, incommunicable. Mais, de façon générale, il n'y a aucun « ici » que l'on puisse vraiment posséder ou auquel on puisse entièrement se donner : que la fuite soit vécue comme une trahison ou comme la continuation de la lutte, le principe d'appartenance est brisé par l'exil. En aucun cas le refuge ne pourra devenir un foyer. Le refuge du réfugié est alors au mieux une protection contre l'extérieur, contre le passé *et* l'avenir, mais il ne se fond pas avec son environnement ; quand ses fenêtres ne sont pas murées ou bien orientées pour guetter encore des dangers, elles sont tournées vers l'intérieur, vers une intériorité obscure, indémêlable, pour Jaime Morales comme pour Peter Slavek. Serait-ce pour cela que leurs pulsions sexuelles se déchaînent un jour aux limites du viol, avec la frénésie de savoir subconsciemment que rien n'est possédable, que la parenthèse ouverte dans le temps ne se refermera pas ?

Le parallèle entre les romans de Koestler et de Mertens pourrait être trop facile dans la mesure où le second n'est pas sans charrier quelques réminiscences du premier, mais aussi, et surtout parce que nous avons affaire dans ces deux cas à un petit nombre, quelques centaines ou quelques milliers de personnes très individualisées réfugiées en un même lieu, sur une durée assez brève, de quelques mois. Comment apparaît le réfugié lorsqu'il fait partie d'un exode massif et comment perçoit-il sa condition dans le lieu d'asile où les autres de son espèce, se comptant par centaines de milliers ou par millions, forment déjà ou sont prêts à former une communauté, unie ou divisée ? C'est ce que nous permet d'entrevoir *East-West*.

Dès le début du roman, le lecteur est immergé, voire submergé, dans une foule compacte au départ d'un train, sur un quai de la célèbre gare de Howra à Calcutta. Et, mise en abyme de la foule, dans une famille assez nombreuse et surchargée de bagages dont les membres sont tout juste nommés et classés adultes ou enfants. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'on apprend que le train pris par ces gens va dans la « mauvaise » direction (une direction opposée à celle qui était habituelle pour les vacances) et, petit à petit, des traits de caractère, des particularités de chacun grâce auxquelles on remonte dans la trame narrative de la famille étendue, celle de personnes déplacées par l'Histoire. Au lendemain de l'indépendance et de la Partition, on avait pu croire à la prophétie d'une réunification de l'Inde et du Pakistan dans les dix ans, complétant la série des années 57 (la bataille de Plassey, la révolte des cipayes). Mais maintenant, ce n'est plus le cas, le grand-père est mort, les propriétés au Bengale oriental ne valent plus rien, puisque bientôt confisquées par le

gouvernement au profit de citoyens musulmans. Il faut définitivement tout laisser derrière soi en émigrant au Bengale occidental. Pour ces déplacés d'une partie devenue étrangère de leur territoire, paradoxalement réfugiés sur une autre partie devenue également étrangère, le refuge, dans un premier temps (avant les guerres) signifie surtout un dérangement, une diminution considérable de leurs moyens et de leur bien-être moral et psychologique. Dans cette situation paradoxale, comme celle sans doute des Punjabis déplacés du Pakistan occidental au Punjab indien (voir Khushwant Singh) ou des Allemands de l'Est réfugiés en Allemagne Fédérale, on peut constater à la fois une conscience collective plus développée et une double conscience plus confuse que dans les cas d'exil au compte-gouttes, comme ceux de Français ou d'étrangers déjà implantés ou exilés en France, partis aux États-Unis au début de la Deuxième Guerre mondiale : pour ceux-ci, « la décision de partir en exil ne va pas de soi, elle n'est pas inscrite dans une structure subjective préétablie, elle nécessite une transformation rapide du sentiment d'identité¹. » La confusion, au Bengale, est aggravée par le fait que certaines familles hindouistes peuvent être « mixtes », un conjoint originaire du Bengale Oriental sera blâmé et/ou se sentira coupable, par exemple, pour la prise de possession de biens familiaux par des squatters réfugiés de l'Est. Deux divisions non-coïncidentes, l'une religieuse et l'autre géographique, entrent en conflit. Le déplacement de populations et le refuge sur une autre partie du territoire anciennement commun font ressortir des divisions latentes entre gens de même religion et des proximités inattendues entre personnes de religions différentes. Mais c'est aussi sans doute ce que l'on pourrait constater en partie dans des cas de regroupement d'émigrés exilés sur des territoires éloignés : pensons aux juifs sépharades du Maghreb en France et en Israël.

Pareille complexité et les contradictions qu'elle entraîne chez les sujets induisent l'émergence de figures de réfugiés de plus en plus individualisées qui en viennent à rejoindre celles rencontrées dans les deux romans occidentaux. À la fin du premier volume de *Purbo-Poschim*, le jeune Atin, engagé dans le mouvement révolutionnaire naxalite (maoïste), a tué un agresseur de son camarade sénior Manik-da, objet d'une attaque par engin explosif. Manik-da, en fait, n'était que légèrement blessé et lui reproche son acte. Au début du deuxième volume, nous retrouvons Atin, alias Bablu, à New York où il a fui, poursuivant ses études de Chimie et cherchant de l'emploi. S'il a réussi à s'éloigner assez pour que la Justice

1. Jeanpierre Laurent, *Exilés et réfugiés politiques aux États-Unis*, p. 132.

ou la violence du pouvoir ne puisse pas l'atteindre, ce à quoi il n'arrive pas à échapper, c'est la difficulté de justifier par la légitime défense le meurtre qu'il a commis ; les comportements américains hostiles ou indifférents, le racisme et le classisme auxquels il est désormais exposé – au contraire de l'Inde, où, malgré son engagement révolutionnaire et les maigres ressources familiales, il occupait une position dominante en tant que Bengali éduqué de caste kshatrya – contribuent fortement à le faire sentir radicalement déplacé, à lui faire désirer un impossible retour. À la fin du roman, alors que Pratap, son père, est agonisant, il est empêché de se rendre à son chevet à Calcutta parce que, devenu citoyen américain, il lui faut obtenir un visa pour l'Inde, ce qui est impossible un weekend. Dans une crise de désespoir, au bord du suicide, il ne répond pas au téléphone, il se tient nu en haut d'un escalier de secours, « pris au piège entre deux océans, sans ticket ni visa [...] il ne peut pas franchir l'océan d'un saut comme Hanuman. Complètement nu, il se balance en l'air, comme une bête primordiale, ni américain ni indien². »

L'entre-deux du migrant réfugié qui a en apparence réussi son installation dans le nouveau pays est, selon cette vision, un no-man's land, dont on est prisonnier, « une cage », dit le narrateur qui vous empêche d'aller de part et d'autre, ce qui évoque des images bien connues de migrants subsahariens pris entre deux rangées de grillages barbelés au Maroc, ou Syriens et autres entre deux pays balkaniques. Cependant, il serait erroné, me semble-t-il, de considérer cette situation principalement sous un angle spatial. Les territoires inaccessibles sont bien plutôt des orientations psychiques, vers le passé et vers l'avenir, également barrées parce que le présent, tiraillé, voire laminé, n'est vécu que dans la tension entre causes premières et causes finales et reste donc sans plénitude ni consistance. Au moment de se jeter – ou non – d'un étage élevé dans le vide – le solide de la rue, en fait –, Atin se dit qu'il ne pourra pas en mourir, il n'arrête pas de réchapper d'accidents et d'embuscades ; la mort tombe sur les autres, ne veut pas de lui. La vie non plus, par conséquent. Il reste tout aussi seul entre les deux jeunes femmes qui l'ont aimé. Il en va de même pour Peter Slavek, malgré la thérapie analytique pratiquée avec Sonia Bolgar, qui libère sa jambe de la paralysie : Peter, victime de l'emprisonnement et de la torture aux mains du régime pro-nazi de son pays, se considère comme un traître bien qu'il n'ait pas pipé mot durant ses interrogatoires : pendant qu'il était bâillonné, il a dénoncé *mentalement* ses camarades, donné les noms que personne sauf lui n'a entendus.

2. Sunil Gangopadhyay, *East-West*, p. 704 (Ma traduction).

Si la culpabilité n'était pas déjà bien installée en eux avant leur fuite, nos réfugiés l'auraient inventée, ils ont besoin que ne leur soient pas pardonnées la faute d'être né et celle de survivre impuni à la trahison imaginaire qui consiste à loger ailleurs que « chez soi », un ailleurs qui frappe par ses changements d'échelle autant que par la différence de ses codes, engendrant le sentiment du dérisoire, de l'impertinence, de la futilité, jusqu'au moment où l'on prendra au sérieux ou ne remarquera plus l'étrangeté et l'étrangeité – nouvelle trahison par indifférence. Ainsi Jaime Morales, ingénieur hydraulique, spécialiste des grands barrages, se laissera-t-il aller au plaisir de visiter de simples écluses avec une enchantresse locale, tandis qu'un leader communiste en exil, lui aussi réfugié (et marié) en Belgique, perd la vie en tombant du balcon d'un hôtel à Tokyo : assassinat, accident ou suicide, on ne le saura jamais ; finalement, ce n'est pas important, car les réfugiés sont des morts en sursis, dont le sursis est moins révoquant que celui des sédentaires. Sans doute est-ce la raison profonde pour laquelle Peter Slavek, fuyant le navire du salut physique, renonce au tout dernier moment à émigrer aux États-Unis, où il aurait retrouvé son amie Odette et les joies de la passion charnelle, pour s'enrôler dans la Royal Air Force, y devant mener, espère-t-il, les actions les plus risquées. Nous le quitterons retenu par un parachute entre ciel et terre. Encore un.

Étant entrés dans une temporalité de suspens inachevable, la plupart des réfugiés représentés dans notre corpus sont autant de Juifs errants même quand ils paraissent bien établis dans le pays d'accueil, on peut en dire autant de tels personnages chez Kundera. Certains replis et décrochages, certains enfermements sur place – tandis que tout se passe ailleurs, près ou loin, mais ailleurs –, pourraient être interprétés de façon analogue. Jean-Pierre Orban dit de Mertens qu'il avait écrit *Terre d'asile* parce qu'il ne réussissait pas à être réfugié dans son propre pays. Toujours plus exilé, banni et chassé de son temps vital et historique, l'exilé/réfugié romanesque s'inscrit dans la reprise d'une mythologie de la chute et du bannissement, donc aussi du péché originel en contexte biblique, il n'attend plus le messie, ni la fin des temps, toujours déjà suspendus, mais Godot, le train du retour dont le machiniste est en grève, ou la machine à remonter le temps qui ne sera pas livrée... Il importe de se demander dans quelle mesure les réfugiés d'aujourd'hui dans le réel des représentations journalistiques, officielles et même légales, et de leur image d'eux-mêmes, peuvent échapper plus que les personnages de roman aux schémas symboliques et mythiques de la déchéance, laïcisés en stéréotypes.

La déchéance, la perte du bien de l'origine, suppose des valeurs, une grandeur, une dignité ou une pureté première : certains citoyens des pays d'accueil y verront l'occasion complaisante d'exercer leur pitié, leur charité, tandis que d'autres se mettront au service du destin supposé, d'une volonté divine, en excluant les bannis, en tirant sur eux vengeance de leur incomplétude, car ils verront en eux autant d'incarnations sataniques ou de fantômes de leur propre inconsistance. L'Australie droitière de ces dernières années ne (mal)traite-t-elle pas les demandeurs d'asile avec une telle inhumaine dureté parce qu'elle est une nation d'immigrés et, mythiquement, de déportés bagnards qui ne parviennent point à fonder librement leur séjour sur cette terre ? Le plus grand service que pourrait rendre l'analyse des représentations romanesques ne serait-il pas, dès lors, d'autoriser la dénonciation d'un inconscient collectif qui, en déniait l'Histoire, concrète et contingente, rejette les sujets dans un vide abstrait, un vide de responsabilité où sont indéfiniment célébrées les noces d'Éros et de Thanatos ? Les violences sexuelles et psychologiques auxquelles se livrent Peter et Jaime comme Atin pourraient être dès lors entendues comme la traduction d'une impuissance à se vivre suivant un régime autre que symbolique.

BIBLIOGRAPHIE

- Jeanpierre, Laurent, « Système de l'exil : l'exemple des Français réfugiés aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, 1940-1942 », Catherine Collomp et Mario Menéndez, dir., *Exilés et réfugiés politiques aux États-Unis, 1789-2000*. Paris : CNRS Éditions, 2003.
- Gangopadhyay, Sunil, *East-West*, vol. I et II. New Delhi : Sahitya Akademi, 2000-2004.
- Burgos, Jean, dir., *Le Refuge*, vol. 1 et 2, *Circé*. Paris : Lettres Modernes, « Centre de Recherche sur l'Imaginaire », 1970-1973.
- Mertens, Pierre, *Terre d'asile*. Paris : Grasset, 1978.
- Koestler, Arthur, *Arrival and Departure* [1943]. Hamondsworth : Penguin Vintage Classics, 1999. / *Croisade sans croix*. Paris : LGDF, Le Livre de Poche, 1965.

II

VERS UNE FIGURATION

CHAPITRE 4

Métaphores racinaires et arrachement : prolégomènes à la figure du réfugié

UNE LECTURE DE *LITTORAL* DE WAJDI MOUAWAD

LAURENCE SYLVAIN
Université de Montréal

L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. [...] Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines.

Weil, 1943

Le seuil demeure l'essence du rapport de la maison à la ville, de l'habitant au voisin, du proche et du lointain. Le seuil n'est ni du dedans ni du dehors, il est les deux à la fois, il tient l'ouvert et le fermé dans un entrecroisement subtil qui permet aux formes sensibles et aux pratiques humaines de s'articuler sans empiéter les unes sur les autres, sans se contrarier. C'est ainsi qu'est pensée la maison grecque (Oikos) : elle est la marque du passage entre l'intérieur (Hestia) et l'extérieur (Hermès), ce passage étant dans son unité mouvante le sens de la cité.

Salignon, 2010

*F*ranchir le seuil, expression d'une norme où l'on passe une porte, une entrée – voire une sortie –, où l'on traverse, pour reprendre les mots de Salignon, du dedans au dehors ou du dehors au dedans, en étant toujours à la fois dehors et à la fois dedans, comme si les pieds étaient alignés sur une ligne ténue, si fine, que symétriquement, l'exacte moitié de notre corps était à la fois d'un côté et de l'autre, *dedans* et *dehors*, *dehors* et *dedans*. Symétrie géographique qui atteste nos possibilités de déplacements entre un dehors qui est un *ailleurs que chez-soi* et un dedans qui *est ce chez-soi*, marquant la norme séculaire de l'intime face au collectif. Le seuil se fait ici ce qui permet de se retirer du collectif – tout à fait géographique chez Salignon, qui pense le rapport au seuil relativement à la ville, particulièrement, la ville méditerranéenne¹ –, canal par lequel il nous est possible de retourner dans notre « maison », ce lieu où l'on *habite*, le proche, que l'on peut fermer à l'intrusion et choisir à notre guise de ré-ouvrir vers le lointain.

La définition offerte par Salignon pose, dans le cas qui m'intéresse, maints problèmes, tout en ouvrant la voie à un examen fructueux : *qu'est-ce que le seuil pour ceux qui n'ont pas de maison*? Mentionnée par celui-ci à la toute fin de la citation en exergue, cette qualité que possède le seuil de se faire *traverse* participe d'une conception de la cité encore agissante – qu'il faut aujourd'hui nommer États Nations – qui concerne la séparation de l'espace public et de l'espace privé, dans une rigidité aujourd'hui codifiée autant explicitement qu'implicitement, qui me semble découler, en partie, du libéralisme lockien, trouvant son paradigme dans l'expression « *La liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres.* » Celui qui n'empiète pas sur mon seuil ne me dérange pas, et ce qui se passe de l'autre côté de son seuil ne me concerne pas :

Il n'y a personne qui se mette en colère de ce que son voisin gouverne mal ses affaires domestiques, ou de ce qu'il n'a pas semé son champ comme il faut, ou de ce qu'il a mal marié sa fille. On ne s'inquiète point pour ramener

-
1. Le choix du texte de Salignon n'est en soi pas anodin, puisque nous savons, bien entendu, qu'une énorme quantité de migrants et de réfugiés passent par la méditerranée, cette mer devenue tombeau de milliers. Les pays méditerranéens font actuellement bien souvent office de seuils pour plusieurs déplacés, dont notamment plusieurs familles prises entre le Maroc et l'Algérie : Anaïs Lefébure. « Réfugiés syriens coincés à la frontière : "La sécurité des Marocains passe avant tout" » (en ligne). ; « Les réfugiés syriens entre le Maroc et l'Algérie pris dans une tempête de sable ». (en ligne) ; « Que vont devenir les réfugiés syriens accueillis au Maroc ? ». (en ligne) ; Rédaction du HuffPost Algérie. « Réfugiés syriens bloqués au Maroc : l'Algérie lève provisoirement le dispositif d'accueil ». (en ligne).

un homme qui se ruine par ses débauches ou au cabaret : qu'il édifie, ou qu'il renverse, qu'il prodigue son bien à tort et à travers ; tout cela est permis, et on lui laisse toute liberté².

Cette tolérance, qui chez Locke concernait avant tout le rapport entre religion et état, se voulait une tolérance qui, par l'instauration de la pratique religieuse comme faisant partie, non plus de l'état, mais du privé, offrait la possibilité, pour les individus, de pratiquer, justement, à l'intérieur d'un même état, différentes croyances religieuses – toujours liées au christianisme³. Autrement dit, la séparation du religieux et de l'état répond nécessairement d'une autre séparation, qui est celle du privé et du public, qui correspond alors symétriquement aux croyances d'un côté et à l'état, la loi, de l'autre. Si les débauches « domestiques » sont permises, dès lors que survenant dans le lieu privé, *domestiqué* de la maison, alors pourquoi, au fond, ne le seraient pas les croyances religieuses, si leur pratique est circonscrite dans ce lieu inaccessible au collectif qu'est celui du privé ? L'interrogation posée par la lettre de Locke, à laquelle celui-ci répond via le concept de tolérance – d'où sa nouveauté, le concept étant d'ailleurs pour Locke, entièrement lié à la foi chrétienne qui l'appelle –, est intrinsèquement liée au contexte historique lors duquel elle est écrite. Sa publication se produit en 1689, tout comme le *Act of Toleration*, qui concernait exclusivement les protestants. Contexte historique de la modernité, des Lumières, où commence à poindre l'émergence des États Nations occidentaux qui va de pair avec une diminution du pouvoir religieux et une désacralisation du pouvoir étatique.

La thèse lockienne de la tolérance apparaît au premier coup d'œil offrir une liberté nouvelle, liberté qui certes, demeurerait ténue à l'époque où celui-ci écrivait cette lettre. Point de départ d'une possible liberté de « culte », peut-être, mais, qui, en établissant très distinctement une séparation à même le concept de tolérance, c'est-à-dire, faisant de la tolérance envers les multiples croyances une tolérance du privé, opère en même temps un soubassement de l'importance de la tolérance dans l'espace public. L'espace public devient un espace où il est nécessaire de se conformer aux prescriptions de l'état, un espace où les soubresauts du

2. John Locke. *Lettre sur la tolérance*. p. 15.

3. La lettre s'ouvre ainsi : « Monsieur, Puisque vous jugez à propos de me demander quelle est mon opinion sur la tolérance que les différentes sectes des chrétiens doivent avoir les unes pour les autres, je vous répondrai franchement qu'elle est, à mon avis, le principal caractère de la véritable Église. ». J'ajouterais aussi que la tolérance ne s'applique pas non plus aux athées. *Ibid.*, p. 6.

privé ne doivent pas se faire jour et où celui-ci ne peut faire irruption, ne peut s'immiscer. Cette forme de tolérance présuppose donc un effacement de l'autre, disons, un effacement de ce qui dans l'autre diffère. L'espace collectif est l'espace du commun, donc, de la communauté, dans ce qui la fait se rassembler sous l'égide de la ressemblance, du similaire, de l'homogène. L'autre ne doit pas déranger ni se donner à voir comme autre. Son altérité, au sens de ses différences, ne doit pas apparaître dans l'espace public, elle doit demeurer camouflée, cachée dans l'espace intime de sa maison. Voilà qui n'est pas sans rappeler la définition du seuil proposée par Salignon, et qui lui est intimement liée : « il tient l'ouvert et le fermé dans un entrecroisement subtil qui permet aux formes sensibles et aux pratiques humaines de s'articuler sans empiéter les unes sur les autres, sans se contrarier⁴. » Le « sans se contrarier » est ici parlant : lieu de passage, le seuil est exactement cela, puisque le passage implique en lui-même quelque chose de temporaire. Être dans les deux espaces à la fois ne peut qu'être transitoire, puisqu'il est impossible d'être le même dans ces deux espaces, du moins, de se montrer comme étant le même.

Simone Weil écrit, dans *L'enracinement* :

Une autre espèce de déracinement encore doit être étudiée pour une connaissance sommaire de notre maladie. C'est le déracinement qu'on pourrait nommer géographique, c'est-à-dire par rapport aux collectivités qui correspondent à des territoires. Le sens même de ces collectivités a presque disparu, excepté pour une seule, pour la nation. Mais il y en a, il y en a eu beaucoup d'autres. Certaines plus petites, toutes petites parfois : ville ou ensemble de villages, province, régions ; certaines englobant plusieurs nations ; certaines englobant plusieurs morceaux de nations. La nation seule s'est substituée à tout cela⁵.

La justesse du terme utilisé par Weil est frappante : déracinement. Le contexte dans lequel elle a écrit ce texte n'est certes pas le même que celui auquel je réfère. Mais les propos tenus dans celui-ci, concernant justement, le déracinement et l'enracinement, permettent d'éclairer ce qui dans l'état actuel a été nommé la plus grande crise des réfugiés – nommée ainsi alors que la crise était déjà, depuis un bon moment, crise – les ramifications propres aux métaphores racinaires de l'arrachement qui concernent la particulière figure qu'est celle du/de la/des réfugié.e.s. Particulière entendue ici dans un sens précis, c'est-à-dire que bien que se répétant à travers l'histoire, autrement dit, bien qu'il y ait eu

4. Bernard Salignon. *Qu'est-ce qu'habiter?* p. 102.

5. Simone Weil. *L'enracinement*. p. 129.

préalablement dans l'histoire des vagues importantes de réfugiés, au sens de la Convention de Genève de 1951 relative au statut des réfugiés, le réfugié actuel me semble être arraché de son seuil en tant que *traverse*, soit, privé de l'entrée dans son *habitat*, sur une période beaucoup plus longue et aride, une période qui n'est plus de l'ordre du temporaire. Arraché de la seule convention du territoire qui, aux dires de Weil, nous reste, soit arraché de sa nation, pour se retrouver dans les limbes d'un non-lieu, le *no man's land* de Saïd⁶, qui n'est ni dehors ni dedans, ni à la fois dehors et dedans, mais bien dans un ailleurs où les sphères privées et collectives ne sont plus clairement délimitées, pris entre des États Nations qui s'évertuent à les rendre floues et à lui *arracher* la parole. Si « le sens des collectivités » autre que celle des États Nations s'est, sur la scène internationale, détérioré, disons qu'il a perdu, au cours de l'histoire, sa valeur territoriale, c'est-à-dire, s'il n'est plus que de l'ordre du symbolique plutôt que de l'ordre du droit, se voit exacerbée la question que j'ai posée plus haut : *qu'est-ce que le seuil pour ceux qui n'ont pas de maison ?* Je reformule : puisque la maison, n'est plus, dans l'espace du droit international, que l'État Nation, où se retrouvent donc ceux qui doivent le fuir, ceux qui finalement, ne peuvent plus se retirer du collectif ni faire retour dans le privé ? Étrangement, le réfugié actuel n'est que dans le seuil, qui n'est plus un lieu paisible tel que décrit par Salignon, voire, un lieu de choix, mais un espace de tension où le choix leur est retiré et est déplacé dans les mains invisibles des États Nations, et où, en quelque sorte, pour filer le fil de la métaphore, le sol n'est plus solide, mais mouvant. Il est bien déraciné, dès lors que même le texte de la Convention de Genève signale que tout ce qui lui reste pour tenter de s'enraciner est l'État Nation, qu'il fuit.

Qui, par suite d'événements survenus avant le 1er janvier 1951 et craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions

-
6. Saïd qui, dans *Reflections on Exile*, à la page 183, cite Weil et passe par celle-ci pour écrire cette douloureuse section de son article : « Yet, Weil also saw that most remedies for uprootedness in this era [...] are almost as dangerous as what they purportedly remedy. Of these, the state – or, more accurately, statism – is one of the most insidious, since worship of the state tends to supplant all other human bonds. [...] At this extreme, the exile can make a fetish of exile, a practice that distances him or her from all connections and commitments. [...] More common is the pressure on the exile to join – parties, national movements, the state. The exile is offered a new set of affiliations and develops new loyalties. But there is also a loss – of critical perspective, of intellectual reserve, of moral courage. » Edward Saïd. *Reflections on Exile and Other Essays*. p. 183.

politiques, se trouve hors du pays dont elle a la nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays ; ou qui, si elle n'a pas de nationalité et se trouve hors du pays dans lequel elle avait sa résidence habituelle à la suite de tels événements, ne peut ou, en raison de ladite crainte, ne veut y retourner. Dans le cas d'une personne qui a plus d'une nationalité, l'expression « du pays dont elle a la nationalité » vise chacun des pays dont cette personne a la nationalité. Ne sera pas considérée comme privée de la protection du pays dont elle a la nationalité, toute personne qui, sans raison valable fondée sur une crainte justifiée, ne s'est pas réclamée de la protection de l'un des pays dont elle a la nationalité⁷.

Le texte de la Convention de Genève de 1951 utilise le terme nationalité 9 fois en l'espace d'un paragraphe, répétition dans son sens le plus simple, c'est-à-dire insistance sur un même terme sans être reprise, qui signale bien que le réfugié, en tant que sujet, est conçu, à même la Convention, en tant que membre de codes et de langages internationaux (voire, universaux) préétablis qui consistent en une nationalité de droit, qui passe par les frontières géographiques, et culturelles des États, « des pays », actuels, et par un présupposé de compréhension de son contenu. Ce présupposé langagier pose quant à lui bien d'autres problèmes, car il sous-entend la possibilité d'une langue, voire, d'un code compris par tous. Et il suppose aussi la capacité de tous de s'exprimer dans ce code. À la fois barrière de la langue et barrière du langage, le texte de la Convention fait déjà état d'un différend, tel qu'il s'est vu défini dans l'ouvrage de ce nom, *Le différend*, de Jean-François Lyotard.

Il est d'une victime de ne pas pouvoir prouver qu'elle a subi un tort. Un plaignant est quelqu'un qui a subi un dommage et qui dispose des moyens de le prouver. Il devient une victime s'il perd ces moyens [...] En général, le plaignant devient une victime quand aucune présentation du tort qu'il dit avoir subi n'est possible. Réciproquement, le « délit parfait » ne consisterait pas à tuer la victime ou les témoins [...], mais à obtenir le silence des témoins, la surdité des juges et l'inconsistance (l'insanité) du témoignage. Vous neutralisez le destinataire, le destinataire, le sens du témoignage ; tout est alors comme s'il n'y avait pas de référent (de dommage). S'il n'y a personne pour en administrer la preuve, personne pour l'admettre, et/ou si l'argumentation qui la soutient est jugée absurde, le plaignant est débouté, le tort dont il se plaint ne peut pas être attesté. Il devient une victime. S'il persiste à invoquer ce tort comme s'il existait, les autres (destinataire, destinataire, expert commentant le témoignage) le feront aisément passer pour fou. La paranoïa ne confond-elle pas le : *Comme si c'était le cas avec le : C'est*

7. *Convention et protocole relatifs au statut des réfugiés*. p. 16, (en ligne).

le cas? [...] La réalité est toujours à la charge du plaignant [...] J'aimerais appeler *différend* le cas où le plaignant est dépouillé des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime⁸.

Le nécessaire apprentissage des codes qui régissent la confirmation légale du statut de réfugié ne correspond pas à l'urgence de la précarité que définit la Convention. C'est dire qu'il n'y a pas de correspondance intrinsèque entre les descriptions constituées et écrites par le droit international et le statut de réfugié, qui lui-même n'a pas d'en soi. S'inscrire en tant que réfugié signifie donc répondre d'un langage auquel, pour être réfugié, il faut avoir été privé. D'où la nécessaire réinscription d'un autre langage, d'un autre idiome, pour que le réfugié puisse redevenir un sujet parlant, un sujet qui n'est plus restreint au silence. Cette réinscription m'apparaît passer, expressément, par la rencontre individuelle, qui sort l'interlocuteur du marasme des chiffres, offrant une place pour le récit, ce que la littérature permet en partie. Même le langage est un langage du seuil.

Weil écrivait d'ailleurs, un peu moins de 10 ans avant que ne soit écrit le texte de la Convention :

La notion d'obligation prime celle de droit, qui lui est subordonnée et relative. Un droit n'est pas efficace par lui-même, mais seulement par l'obligation à laquelle il correspond ; l'accomplissement effectif d'un droit provient non pas de celui qui le possède, mais des autres hommes qui se reconnaissent obligés à quelque chose envers lui. L'obligation est efficace dès qu'elle est reconnue. Une obligation ne serait-elle reconnue par personne, elle ne perd rien de la plénitude de son être. Un droit qui n'est pas reconnu par personne n'est pas grand-chose⁹.

Et pourtant, l'article 2 de la Convention va ainsi : « Article 2 : Obligations générales : Tout réfugié a, à l'égard du pays où il se trouve, des devoirs qui comportent notamment l'obligation de se conformer aux lois et règlements ainsi qu'aux mesures prises pour le maintien de l'ordre public¹⁰. » Ici, c'est le droit, c'est-à-dire, la loi qui oblige. L'obligation répond du droit, elle ne le précède pas. Elle a été reléguée au titre de seconde.

Autrement, c'est dire que le réfugié, celui reconnu comme tel, mais en latence, ne prend part, ni à l'espace collectif, ni à l'espace privé, étant

8. Jean-François Lyotard. *Le différend*. p. 22-24.

9. Simone Weil. *Ibid.* p. 9.

10. *Convention et protocole relatifs au statut des réfugiés*. p. 18, (en ligne).

toujours dans les deux à la fois : identifié en tant que réfugié, il est toujours marqué par sa différence qui dérange l'ordre établi de l'espace public et en attente continue, imprécise de la reconnaissance de ce statut qui fait de lui l'autre, il n'a plus accès au repos paisible que sa demeure devrait lui offrir, cet intérieur qu'il a dû quitter, dans un arrachement à son territoire que ce mot, réfugié, lui rappelle sans cesse. Le seuil se fait alors lieu de vertige et de nausées, n'étant plus mouvement, mais arrêt sans repos dans l'exiguïté limitrophe du statique. Saïd n'écrit-il pas : « And just beyond the frontier between "us" and the "outsiders" is the perilous territory of not-belonging : this is to where in a primitive time peoples were banished, and where in the modern era immense aggregates of humanity loiter as refugees and displaced persons¹¹. » Le seuil est aujourd'hui ce « territoire périlleux » du bannissement.

La difficulté d'une expression de cette figure plurielle, dont les représentations sont aujourd'hui intimement liées au discours politique et juridique qui la définissent et qui cherchent à la récupérer, va de pair avec l'hypermédiatisation qui entoure la crise actuelle. Hypermédiatisation qui n'est pas en soi négative, puisqu'elle appuie et souligne son statut de crise, mais qui, par sa forme, renvoie toujours le lecteur et l'auditeur à des données factuelles qui font difficilement sens. L'abstraction des milliers de morts et de déplacés qui jaillissent constamment dans les titres d'articles de journaux et sur les écrans télévisés lors des téléjournaux rend leur réalité presque immatérielle. Dans une circularité éprouvante, cette immatérialité se répète d'ailleurs dans le texte de la Convention et dans la séparation du public et du privé. Tel qu'indiqué plus haut, à travers ces sujets qu'on ne parvient plus à considérer autrement que comme chiffre, c'est l'irruption d'une histoire, d'un récit singulier qui nous ramène à la réalité précise de ces nombres...

D'où l'importance, dans le cadre d'un ouvrage qui cherche à penser les éléments propres à cette figure, de proposer un examen de ses prolégomènes, ses prémices – dans le cas ici présent –, par le biais d'une lecture, d'une analyse de l'écriture du texte de la pièce de théâtre *Littoral* de Wajdi Mouawad et des documents officiels et non officiels mis à disposition pour le lecteur dans l'ouvrage *Le sang des promesses*, qui contient des détails extérieurs aux textes qui forment ce quatuor¹². Penser les prolégomènes à partir des prolégomènes.

11. Edward Saïd. *Reflections on Exile and Other Essays*. p. 177.

12. *Littoral* (1997), *Incendies* (2003), *Forêts* (2006) et *Ciels* (2009).



« Je voulais écrire sur l'exil, mais sans jamais parler d'exil, je voulais parler de déplacement, mais sans jamais que les choses ne bougent, je voulais parler d'enfermement, mais en situant l'action en plein air¹³. » Cet extrait, qu'on peut lire dans *Le sang des promesses*, a été écrit par Mouawad lors de la rédaction d'un rapport, en mai 1995, que celui-ci devait rendre au Conseil des arts du Canada qui lui avait attribué une bourse en 1992 pour son projet d'écriture *Littoral et autres imprécisions au pays des vieux*. La bourse, elle, a été utilisée en grande partie pour se rendre au Liban, retour au pays de la naissance qui était devenu, aux dires de l'auteur, un rêve – « me laisser aller dans ce qui, somme toute, avait fini par devenir un rêve¹⁴ » –, voyage durant lequel a surgi, non pas l'écriture, mais son impossibilité. Le rêve, qui au fond était mauvais rêve, est devenu manifeste, réel. Le désir d'écrire l'exil sans le dire est devenu silence, page blanche. Au *dire sans le dire*, parler sans en parler, c'est suppléer le *je ne peux le dire, je ne peux en parler*, à tous le moins pas dans l'immédiat. Il demeure que dans cette phrase s'affiche l'un des possibles de l'écriture, qui consiste à nommer sans nommer, par le biais, notamment, de la métaphorisation.

Toutefois, c'est autre chose qui s'est écrit suite à ce voyage, la pièce *Alphonse*¹⁵ : « Au Liban, je ne savais pas qu'il y avait Alphonse qui m'attendait, car l'enfant que j'ai été, je l'ai réellement rencontré, et je vous jure qu'il a fait une drôle de tête en me regardant¹⁶. » Mais quelque chose de *Littoral et autres imprécisions au pays des vieux* est demeuré, en suspens, attendant de s'écrire différemment. Ce vouloir-écrire de l'exil, ce désir de parler de quelque chose en le situant ailleurs, en parlant d'autre chose, entrepris dans un voyage de retour au pays fuit par ses parents, on le sent, à travers toute la pièce *Littoral*, pièce dont l'écriture a commencé dans le dialogue, en 1996.

Avant tout, il y a eu rencontre. Isabelle Leblanc et moi, assis chez Isabelle, dans la cuisine, autour d'une bouteille de champagne, parce que cela faisait trop longtemps que l'on ne s'était pas parlé. Pas vus. Pas regardés [...] Il y avait donc deux personnes, l'une en face de l'autre, qui avaient elles aussi une soif insatiable de l'infini, cette soif que les chiens de Lautréamont

13. Wajdi Mouawad. *Le sang des promesses*. p. 15.

14. *Ibid.*

15. Wajdi Mouawad. *Alphonse*.

16. Wajdi Mouawad. *Le sang des promesses*. p. 16.

portent au fond de leurs gosiers. Puis il y eut des comédiens et des concepteurs, des amis, des gens que nous aimions, qui nous bouleversaient, assis autour d'une table [...] *Littoral* est donc né d'abord et avant tout d'une rencontre et a pris son sens par les rencontres. C'est-à-dire ce besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies, et de nous arracher à l'ennui de l'existence. *Littoral*, de plus, par son sens, nous a permis, à Isabelle, à Lucie Janvier et à moi-même, de définir la vocation de la compagnie Ô Parleur, en l'ancrant définitivement dans un théâtre de prise de parole, d'abord et avant tout¹⁷.

La rencontre avec Isabelle Leblanc, rapidement relatée dans un court texte de 3 pages, *De l'origine de l'écriture*, en préface du texte de *Littoral*, a eu lieu en février 1996¹⁸. Comme l'indique l'extrait ci-haut, à cette rencontre s'en sont ajoutées d'autres, avec des êtres aimés, lors desquelles une question fut posée: « Nous sommes arrivées à notre trentaine. De quoi avons-nous peur¹⁹? ». De la perte fut la réponse, la perte de ceux qui nous ont précédés, autrement dit, la perte de la filiation, l'arrachement à soi-même par la mort de ceux qui ont donné la vie. À travers ces discussions à plusieurs voix et la réponse commença à s'écrire la pièce *Littoral*, toujours liée, pour Mouawad, à trois personnages: Œdipe, Hamlet et Michkyne. Le texte entamé a été donné à lire aux comédiens, et les répétitions improvisées et officieuses se sont immiscées dans l'écriture elle-même. La spécificité de cette pièce de théâtre va de pair avec son écriture: *Littoral*, c'est l'écriture d'un seuil qui arrive à destination d'un autre seuil, celui, justement, du littoral. C'est aussi l'écriture de la rencontre entre le collectif et le privé, qui ne peut se faire que dans le seuil, rencontre de l'autre à qui est octroyé, enfin, une parole, une différence, un nom. C'est la création d'un espace, d'un nouveau seuil où est autorisée la collision entre ce qui se trame dans le fond des êtres et ce qui se trame à l'extérieur. C'est d'ailleurs à travers les répétitions que le début de la pièce s'est transformé en monologue intérieur, en la voix de Wilfrid, protagoniste principal de la pièce, qui raconte le retour à la terre du père pour la lui redonner, cette terre – qui correspond, bien que jamais nommée, au Liban – qu'il n'a presque pas connue. C'est le téléphone qui sonne dans l'intimité la plus intime, dans la nuit sombre de l'éjaculation, qui rappelle qu'il y a des autres, qui rappelle à l'espace de l'une des communautés les plus petites qui soient, celle de la famille, pour annoncer

17. Wajdi Mouawad. *Littoral*. p. 7-10.

18. On trouve une « généalogie » détaillée de l'écriture de la pièce dans la postface écrite par Charlotte Facet. Charlotte Facet. *Littoral*. p. 151-190.

19. Wajdi Mouawad. *Ibid.* p. 8.

sa mort (la mort du père faisant de Wilfrid un orphelin) : « Dringallove nezvotrepèreeestmort²⁰. »

Ce coup de fil qui résonne au plus profond de la nuit enclenche pour Wilfrid la recherche d'un lieu de sépulture pour ce père mort et qui n'a pas été connu – « LE CHEVALIER. Un lieu inconnu, qui n'existe que pour recevoir le corps de ton père²¹. » Ce qu'il reste du père perdu, c'est la haine encore vive des membres de la famille maternelle et des lettres que celui-ci n'avait jamais envoyées à son fils, qui racontent qui est le fils en racontant qui est le père et qui est la mère : « Elles te raconteront ton père, elles te raconteront ta mère²² ». La lecture de ces lettres, qui offre à Wilfrid un éclat du passé de ses parents, de leur bonheur qui survivait même sous la tombée des bombes, le pousse à faire une demande pour rapatrier le corps dans son pays d'origine. Le moment de la lecture des lettres fait survenir, pour la première fois dans le texte, la voix de la mère, Jeanne, décédée des suites de l'accouchement. À l'instar du rêve décrit par Mouawad dans la lettre au Conseil des arts du Canada, les lettres offrent une vision presque rêvée de la vie amoureuse parentale, malgré la vive et proche présence de la guerre. Cette apparence de rêve s'effondrera à l'arrivée de Wilfrid au Liban. Tout comme pour Mouawad, le rêve cesse d'être rêve. Mais lorsqu'on peut lire Jeanne, qui dit : « Je ne retrouve pas la tombe. Pourtant, je suis certaine que c'était là. L'air de la mer est bon. Ton père est heureux d'être enterré dans son pays natal [...] Ton père est un gardeur de troupeaux²³ », le rêve ne s'est pas encore dissout. Le lieu de sépulture recherché, c'est en partie la voix de la mère qui le donne et l'annonce. Une partie des interrogations de Wilfrid reçoit réponse dans cet extrait ; alors qu'il n'a pas connu son père, c'est à lui que revient la tâche de l'enterrer, mais c'est la voix de sa mère et des lettres, dans le sommeil, qui lui indiquent ce qu'il ne pouvait savoir : que le bonheur, pour son père, n'a jamais quitté le Liban. Ce père voyageur, absent parce que partout sans jamais être là, n'a vécu que dans le seuil (et dans le deuil, qui en est certainement une forme), jamais chez lui, où le bonheur qu'il y avait laissé rendait le retour douloureux et où le bonheur laissé derrière n'a jamais pu en sortir et être trouvé ailleurs.

Dans son article « The Exilic Teens : On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad's Theatre », Yana Meerzon écrit :

20. *Ibid.* p. 14.

21. *Ibid.* p. 27.

22. *Ibid.* p. 50.

23. *Ibid.* p. 59.

As Habermas writes, the cultures of children-expatriates exemplify the non-linearity of their displacement and delocalization (131). Living through the processes of negotiation of meaning or the phenomenon of *difference*, exilic children become double refugees, « the other » not only to the culture of the dominant but also to that of the newcomers. By mingling with the population of the *polis*, these children break the linguistic and cultural barriers they are made to face by their dual home cultures. They enter the space of heteroglossia and carry out a multivocal dialogue sitting on the fence between the two worlds. They rebel against the conventions of both discourses: they want to be identified neither as diasporic subjects nor as marginalized, colonized, or displaced people²⁴.

Il y a déjà présence de cette doublure dans les appellations « première génération » et « deuxième génération » – à tout le moins au Canada²⁵. Soit nés dans le pays d'accueil de leurs parents, « deuxième génération », ou arrivés si jeunes que ce pays leur est plus connu que celui qui a été quitté, « première génération », les enfants et adolescents de ces deux générations sont toujours confrontés à deux mondes, qui coïncident avec l'espace de la maison, du dedans, et l'espace du dehors, du collectif. La séparation est exacerbée, puisqu'ils y sont sans cesse accolés. Bien souvent, cette division se fait à même la langue: il y a la langue parlée à la maison et la langue parlée à l'extérieur. Et si ce n'est pas la langue, c'est le langage qui diffère, dont les codes ne sont pas les mêmes. Leur identité se crée par et dans la négociation de leur statut, de leur langue et de leur langage, et par une capacité qu'ils se voient presque dans l'obligation de maîtriser: la capacité de s'identifier et de correspondre à deux cultures, deux communautés, aussi lointaines soient-elles. Mouawad lui-même en fait état dans sa lettre au Conseil des arts du Canada:

J'ai revu mes tantes, mes oncles, mes cousins [...], j'ai senti à nouveau des odeurs qui ne m'avaient en vérité jamais quitté [...], j'ai senti le soleil taper [...], et, malgré toutes ces retrouvailles, jamais je ne m'étais senti aussi étranger que là-bas. Plus qu'à Paris et encore plus qu'à Montréal. Je ne peux pas vous expliquer. C'est assez compliqué, complexe, humain. J'ai compris pourquoi mon père n'a jamais été capable de lire mes textes, parce que mon

24. Yana Meerzon. « The Exilic Teens: On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad's Theatre ». (en ligne).

25. « On a demandé aux parents d'indiquer leur pays de naissance et celui de l'élève. Les élèves nés hors du Canada sont considérés comme des « immigrants de première génération » et les élèves nés au Canada et ayant au moins un parent né à l'étranger sont considérés comme des « immigrants de deuxième génération ». Statistique Canada. « Définition d'"Enfants d'immigrants de première et de deuxième génération" » (en ligne).

langage lui est tout à fait étranger (il parle parfaitement le français), mais la culture, la façon de parler, de vivre, n'ont aucun rapport avec ce qu'il conçoit de la vie²⁶.

Doubleure constitutive du personnage de Wilfrid et de son parcours, étant lui-même l'un de ces adolescents, un enfant de l'exil, dans une tentative de négociation difficile entre ce qui lui reste de sa famille, oncle et tantes maternelles, et sa volonté d'écouter la voix de cette mère perdue au premier jour : « [...], mais pour moi, ce serait une façon de réconcilier les morts avec les vivants. Les vivants ont de la peine, mais les morts c'est important aussi [...] Mon père n'a pas vécu ici, son amour est là-bas, son bonheur est là-bas²⁷ ». Ainsi, Wilfrid part, accompagné du chevalier Guiromelan – personnage « imaginaire » apparût pour la première fois lorsque Wilfrid doit identifier le cadavre – avec le corps de son père, présence fantomatique qui le rappelle toujours à lui-même.



« Je suis étranger, mais mon père vient de ce village. Il s'appelle Ismail²⁸. » C'est l'introduction offerte par Wilfrid à la première personne rencontrée lors de son périple, Wazâân. Une fois là-bas, un renversement s'opère, comme dans le cas de Mouawad : c'est lui l'autre, la différence. Mais pourtant, il rencontrera dans ce pays d'autres enfants de l'exil, qui sont eux aussi autres, bien qu'ils ne soient pas étrangers au sens entendu par Wilfrid dans cette phrase, qu'on pourrait réécrire ainsi : *Je suis celui qui a vécu ailleurs*. Il y a Simone (qui est Isabelle), puis Amé (Cédipe), puis Sabbé (Hamlet), puis Massi (Michkyne) et finalement Joséphine, entrelacs de Mouawad et Isabelle. Ce qui les lie est un arrachement au lien filial – leurs pères et leurs êtres chers sont tous morts ou inconnus, ils ont perdu leur maison et leurs attaches – en d'autres termes, ils sont déracinés.

Arrivé dans le village natal de son père, Wilfrid trouve en Simone une alliée, quelqu'un qui cherchera, rapidement à l'aider à enterrer le corps. Mais le cimetière du village est plein et les villageois réticents : « Il a fui le pays. Il n'avait qu'à se faire enterrer là où il a fui²⁹. » Simon répond

26. Wajdi Mouawad. *Le sang des promesses*. p. 17.

27. Wajdi Mouawad. *Littoral*. p. 63.

28. *Ibid.* p. 67.

29. *Ibid.* p. 76.

alors «Vous n'avez pas le droit de refuser l'hospitalité aux morts³⁰!». Même les morts sont sujets à leur condition d'exilé. Mais ce refus d'accepter une telle affirmation de la part de Simone indique son rôle rapidement : Simone fait office d'un espace, d'un lieu, où peut se faire la rencontre avec l'autre, où est enfin possible le dialogue – c'est elle qui veut aller raconter son histoire et permettre à d'autres de le faire avec elle. Elle offre à Wilfrid un nouveau seuil, dans ce pays qu'il ne connaît pas, mais un seuil plus proche de celui décrit par Salignon : un espace du dehors et du dedans qui permet le passage, la traversée, qui permet de trouver refuge. Refusant les paroles des villageois et leur négation de Wilfrid, elle représente une instance de récupération du seuil en tant que lieu non pas de retrait du collectif vers le privé, mais de l'arrivée du privé dans le collectif. Elle est le point de départ d'une nouvelle communauté, qui ne répond pas de la filiation, comme l'a été Isabelle pour Mouawad dans le cours de l'écriture. C'est elle, d'ailleurs, qui enjoint tous les autres à les rejoindre, elle et Wilfrid, dans cette tentative de faire le récit de leur histoire et de trouver le repos pour le corps paternel, qui se fait bien gardien du troupeau, devenant, figurativement, père de tous :

SIMONE. Ce cadavre est en effet le cadavre de ton père et tu peux décider de l'enterrer où il te plaira. Mais réfléchis : nous tous ici n'avons plus nos parents.

WILFRID. Je ne vois pas ça comme ça !

MASSI. On ne peut pas voir ça autrement.

SABBÉ [...] Je veux bien le garder, le cadavre, parce que le cadavre d'un père qui a encore toute sa tête est un véritable miracle ! Un miracle ! L'odeur n'est rien, au contraire, elle est rassurante puisqu'elle me rappelle que le cadavre est toujours ici, pas perdu, pas volé, pas brûlé³¹.

Quelque chose de remarquable se dessine alors : au moment où le groupe s'identifie de plus en plus au cadavre, où celui-ci [le cadavre] et le chevalier commencent à réaliser leur caractère ineffable et alors que la décision de se rendre à la mer a été prise, arrive Joséphine, figure de la mémoire, qui cherche à consigner les noms de tous dans des annuaires. Autrement dit, alors que s'efface progressivement l'identité individuelle du cadavre, qui devient socle de cette nouvelle communauté, surgissent tout à coup des listes de noms singuliers, comme un rappel que toute communauté qui s'assemble par la similitude reste formée de sujets isolés.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.* p. 104-106.

Le récit lui-même, dans son organisation et son écriture, reste toujours dans l'entre-deux, dans le seuil. La *traversée* n'est jamais complétée, dès lors qu'il importe que le récit et tous les protagonistes qu'il raconte demeurent disponibles à la rencontre, au dialogue.

Arrive donc Joséphine, qui parcourt le pays ravagé par la guerre pour comptabiliser les noms de ceux qui l'habitent et l'ont habité. Dans ses annuaires se trouve tout ce qui lui reste de ses proches, et beaucoup de ce qui reste d'un pays dévasté : la mémoire des noms de ceux qui en font une maison.

SIMONE. Que veux-tu faire avec tous ces noms ?

JOSÉPHINE. Je ne sais pas ! Je récolte et c'est tout et c'est devenu une obsession ! *Inscrire le nom de tout le monde* ! Mais avec la guerre c'est difficile ! J'ai toujours peur d'oublier quelqu'un, des ermites au fond de leur grotte, ou des solitaires au bord des lacs cachés. Et les nouveau-nés. Ceux qui sont arrivés après mon passage ! Comment faire³² ?

L'utilisation de la ponctuation signale une frénésie, une urgence : la guerre fait perdre la mémoire, elle efface ce qui pourrait être conservé avec une rapidité effrayante. Il ne s'agit pas ici de collectionner, mais bien de récolter : il n'y a pas de choix ni de distinctions catégorielles qui feraient des annuaires une collection, non, c'est une récolte – le choix du terme importe grandement, rappelant au lecteur les récoltes agricoles – qui cherche indistinctement les noms de tous ceux que le sol a fait naître et a portés³³. Redonner à la mémoire ceux qui ont été arrachés du sol qui les y ancrerait.

LITTORAL

WILFRID. Enfant, mon père me racontait l'histoire d'un chevalier qui s'appelait Guiromelan ! La nuit, après avoir combattu ses ennemis, il allait dormir dans la mer. Chaque jour, les vagues le ramenaient sur le rivage, le ramenant à la vie. Le chevalier Guiromelan savait qu'un matin la mer le garderait dans ses entrailles. Ce matin-là serait le jour où il accepterait la mort. Je sais que mon père n'est pas un chevalier, c'est un mort mort qui pourrit à vue d'œil, mais ce n'est pas grave. Je vais lui laver le corps, je vais lui nettoyer ses vêtements et on l'offrira aux vagues. On ne va pas l'enterrer, on va l'emmerrer.

MASSI. On va t'aider³⁴.

32. *Ibid.* p. 113. Je souligne.

33. On retrouve notamment dans les annuaires le nom du père de Wilfrid.

34. Wajdi Mouawad. *Littoral*. p. 123.

Une fois sur le littoral, au bord de la mer, là est trouvé où offrir une sépulture. La plage où marchaient ensemble Ismail et Jeanne, à l'époque du bonheur, ce passé perdu à la naissance de Wilfrid. C'est aussi le moment où s'efface le chevalier Guiromelan, dont les dernières paroles indiquent qu'ils ne se dirigent non pas vers la mer, mais vers le ciel : « La place, comme le seuil, est un espace à la fois ouvert et enclos qui accueille le don du ciel et du cosmos et qui filtre aussi bien le flux des personnes que le flux des saisons [...]»³⁵. » Dans l'intermède qu'est *Littoral* a pu survenir le chevalier, don de la mer et don du ciel, qui quitte celui qui l'a appelé alors que l'enfance se termine et que le cadavre lavé du père est prêt lui aussi à partir. Il n'y a pas que le père qui se faisait présence fantomatique au cours de l'écriture, mais aussi le chevalier, cet ami imaginaire donné au fils par le père grâce à la narration. C'est au littoral, cet autre seuil, que Wilfrid quitte l'enfance. Alors qu'il éjaculait au moment où il a appris le décès de son père, c'est le baiser de Joséphine qui l'éloigne enfin du cadavre qu'il transporte depuis un temps déjà, et c'est ce baiser, investi par la mémoire, qui prépare aux adieux :

WILFRID. Pas ici ! Pas devant lui !

JOSPÉHINE. Devant lui. Devant lui, donne-moi un signe de vie et embrasse-moi ! Tu es là, à laver le corps de ton père, plongé dans les effluves de la mort depuis si longtemps ! Laisse le mort et embrasse-moi Wilfrid, embrasse-moi !

*Ils s'embrassent*³⁶.

Suite à ce baiser est prise la décision de trouver un endroit pour enterrer les annuaires. Redonner les noms à la terre pour assurer leur conservation, leur protection. Après cela, seulement, pourront-ils partir et poursuivre la quête qui leur a été donnée par Simone, celle de se raconter, d'aller vers l'autre et de lui partager leurs histoires, celles d'accepter de faire de leur vie une vie du seuil, une vie dans le seuil, de rencontrer l'autre avec ses différences tout en montrant les leurs. Toutefois, l'emmerement du père pose un problème : comment assurer que son corps rejoigne le fond de la mer pour y trouver repos ? Joséphine propose les annuaires, à titre d'« ancre ». Les noms qui y sont consignés trouveront eux aussi leur repos dans la mer, dès lors que Joséphine les ayant appris par cœur, il lui est possible de les *dire*, de les énumérer et de les narrer.

35. Bernard Salignon. *Qu'est-ce qu'habiter ?* p. 104.

36. Wajdi Mouawad. *Littoral*. p. 131-132.

Elle en est la mémoire vivante. Ainsi, ils seront attachés au père, qui deviendra leur gardien³⁷.

JOSÉPHINE. Accroche-toi bien à eux, ils te garderont accroché à ton pays.

[...]

WILFRID. [...] Tu ne seras plus mort, mais tu deviendras berger, car on te confie ce troupeau, sois son gardien, et redeviens alors, pour l'éternité, pour nous, le gardeur de troupeaux³⁸.

Par ce geste est redonné au père le rôle que lui donnait la mère, et lui sont redonnés les noms de ceux qui ont foulé le même pays que lui. Par la mer il est de nouveau enraciné, parce qu'accompagné, dans sa descente vers le puits marin, de tous les autres qui ont fait de ce pays leur demeure, leur résidence. Et ceux qui y vivent encore, Wilfrid, Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine peuvent poursuivre son histoire, peuvent reprendre le chemin. Ces enfants et adolescents qui ont trouvé l'un dans et l'un avec l'autre une nouvelle maison.



Littoral n'a pas été écrite en tant que première d'une série. Mais son écriture en a enclenché la nécessité. Nécessité d'écrire l'exil qui avait mené Mouawad à retourner au Liban et qui, bien que n'ayant pu s'écrire là-bas, est devenu nécessité de l'écriture au retour. L'état mondial actuel de la crise des réfugiés augmente la quantité de récits et d'articles qui sont écrits à son/leur sujet. Mais en même temps, elle retire aux réfugiés l'espace de la parole, en racontant leur histoire sans leur permettre de la raconter eux-mêmes³⁹. Certes, *Littoral* n'écrit pas, de manière littérale, le parcours des réfugiés d'aujourd'hui. Cependant, elle permet de penser une possible récupération du seuil dans lequel ils sont pris, par le biais de l'écriture, mais surtout, via la représentation d'une communauté qui accepte que l'autre se donne à elle sans l'obliger à disparaître, à s'effacer. C'est l'évacuation d'une tolérance exclusivement valide dans l'espace du privé – ce qui ne se donne pas à voir – pour une tolérance qui passe résolument par

37. « Le gardeur de troupeaux » est le titre de la dernière scène. *Ibid.* p. 143.

38. *Ibid.*

39. Il est clair que l'Agence des Nations Unies pour les réfugiés a perçu ce problème. Elle s'efforce de publier, particulièrement sur sa page Facebook, de courtes vidéos dans lesquelles c'est un réfugié particulier qui parle ; une certaine manière de leur redonner voix. <https://www.facebook.com/UNHCR/>

la rencontre. Rencontre qui peut, bien sûr, être confrontation à l'autre, mais où il faut y faire face. Dans *Littoral*, on ne détourne pas les yeux. On se regarde face à face. On se côtoie, dans le seuil. Bachelard n'écrivait-il pas :

Pourquoi ne pas sentir que dans la porte est incarné un petit dieu du seuil. Faut-il aller jusqu'à un lointain passé, un passé qui n'est pas le nôtre, pour sacraliser le seuil. Porphyre a bien dit : « Un seuil est une chose sacrée »⁴⁰.

C'est que le seuil n'est pas qu'une possibilité de retrait, plutôt, il est ouverture. Ouverture vers la communauté, vers la différence, vers l'étranger. Il est à renverser, comme les vagues du littoral s'y renversent. Et *Littoral*, c'est, cruellement et curieusement, l'écriture, il y a plus de 20 ans, de la mer tombeau...

BIBLIOGRAPHIE

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Les Presse Universitaires de France, 3^e édition, 1961, Édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon, 2012.

Convention et protocole relatifs au statut des réfugiés. Nations Unies : Disponible en ligne <http://www.unhcr.org/fr/4b14f4a62>

Farcet, Charlotte. « Postface ». In *Littoral*. Montréal: Léméac/Nomades, 2009 [1999], p. 151-190.

Lefébure, Anaïs. « Réfugiés syriens coincés à la frontière: "La sécurité des Marocains passe avant tout" ». HuffPost Maroc, le 10 mai 2017, en ligne, http://www.huffpostmaghreb.com/2017/05/10/refugies-syriens-coincees-frontiere-securite-marocains-passe-avant-tout_n_16535818.html

Lefébure, Anaïs. « Les réfugiés syriens entre le Maroc et l'Algérie pris dans une tempête de sable ». HuffPost Maroc, le 22 mai 2017, en ligne, http://www.huffpostmaghreb.com/2017/05/22/refugies-syriens-maroc-algerie-tempete-sable_n_16752986.html

Lefébure, Anaïs. « Que vont devenir les réfugiés syriens accueillis au Maroc? ». HuffPost Maroc, le 21 juin 2017, en ligne, http://www.huffpostmaghreb.com/2017/06/21/que-vont-devenir-refugies-syriens-accueillis-maroc_n_17243466.html

Locke, John. *Lettre sur la tolérance*. trad. de Jean Leclerc. Chicoutimi: Édition électronique complétée le 10 mars 2002 [1710].

40. Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. p. 248-249.

- Lyotard, Jean-François. *Le différend*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- Meerzon, Yana. « The Exilic Teens: On the Intracultural Encounters in Wajdi Mouawad's Theatre ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, Volume 30, n° 1 & 2, jan. 2009, URL <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/12457/13370>.
- Mouawad, Wajdi. *Alphonse*. Montréal: Léméac, 1996.
- Mouawad, Wajdi. *Littoral*. Montréal: Léméac/Nomades, 2009 [1999].
- Mouawad, Wajdi. *Le sang des promesses*. Montréal: Léméac (Actes Sud), 2009.
- Page Facebook de l'Agence des Nations Unies pour les réfugiés: <https://www.facebook.com/UNHCR/>
- Rédaction du HuffPost Algérie. « Réfugiés syriens bloqués au Maroc: l'Algérie lève provisoirement le dispositif d'accueil ». HuffPost Algérie, 7 juin 2017, en ligne, http://www.huffpostmaghreb.com/2017/06/07/refugies-syriens-maroc_n_16987098.html
- Saïd, Edward. « Reflections on Exile ». In *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2002, p. 173-186.
- Salignon, Bernard. « Les seuils et les espaces intermédiaires ». In *Qu'est-ce qu'habiter?* Paris: Éditions de la Villette, 2010, p.102-106.
- Statistique Canada. « Définition d'« Enfants d'immigrants de première et de deuxième génération » ». En ligne, 2011, <http://www.statcan.gc.ca/pub/81-004-x/2011004/def/generation-generation-fra.htm>
- Weil, Simone. *L'enracinement*. Paris: Éditions Gallimard, Collection Folio essais, 1949 [1943].

CHAPITRE 5

Le Schlemil de Chamisso : préfiguration d'un nouveau type de réfugié

SOPHIE CLOUTIER
Saint-Paul University

Si le terme « réfugié » désigne historiquement la personne contrainte à chercher refuge en raison d'un acte ou d'une opinion politique, la situation des Juifs lors de la Seconde Guerre mondiale est venue modifier ce sens premier. Comme le notait la philosophe juive allemande Hannah Arendt, les Juifs ont dû chercher refuge non pas à cause de leurs actions ou opinions, mais simplement parce qu'ils appartenaient à une catégorie d'êtres humains alors jugés « indésirables ». Ce sort d'être exclu du monde du seul fait de l'appartenance à une ethnie ou une religion – de la *différence* – ne touche plus seulement les Juifs, il semble être devenu un problème endémique de notre époque. Les catégories changent au fil du temps et selon les pouvoirs en place, laissant présager que nul n'est réellement à l'abri de l'exclusion politique. Cette nouvelle situation révèle ainsi la vulnérabilité de l'appartenance au monde et soulève la question de l'assimilation : quel prix faut-il payer pour être à l'abri dans le monde ?

Nous analyserons cette figure du réfugié, qui dépasse le cadre de la dissidence politique, à partir d'une lecture arendtienne de *La merveilleuse histoire de Pierre Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre* de Adelbert de Chamisso, publié en allemand en 1814. Dans un premier temps, nous verrons comment ce récit, et surtout sa première partie, permet d'exemplifier la lecture arendtienne du sort des Juifs, et d'une manière générale, de la personne dépouillée de sa citoyenneté et de ses droits, exclue de toutes communautés politiques. La seconde partie de l'histoire de Schlemihl permettra en retour d'élargir cette première lecture préfigurant la condition d'apatride des Juifs pour y voir notre sort contemporain. Nous mobiliserons alors les recherches du sociologue polonais Zygmunt Bauman sur la modernité liquide et particulièrement son attention à l'accélération temporelle.

SCHLEMIHL OU L'EXIL DU PARVENU

Le *schlemihl* est un terme yiddish qui est entré dans l'allemand et l'anglais, notamment par l'histoire de Chamisso, et qui désigne celui qui n'a pas de chance. Selon le Talmud, le *schlemihl* est le Juif qui a eu une aventure avec la femme du rabbin et, surpris en flagrant délit, a été mis à mort par le mari, payant ainsi un prix élevé pour ce que tant d'autres avaient eu pour rien. Dans la culture juive, le *schlemihl* incarne la figure malheureuse à qui rien ne réussit. Il semble que Chamisso avait lui-même ressenti cette situation lorsqu'il écrivait : « Je ne suis de mise nulle part. Je suis partout un étranger. Je voudrais tout étreindre, tout m'échapper. Je suis malheureux¹. »

Chamisso construit son récit en faisant de Pierre Schlemihl le narrateur qui raconte son histoire à un certain Adelbert. Schlemihl décrit d'abord quand, jeune garçon, il arrive dans un lieu inconnu pour rencontrer un homme important qui diverte à ce moment la bonne société dans ses jardins. Schlemihl voudrait appartenir à cette haute société, mais personne ne lui porte attention. Il remarque un homme en habit gris qui sort de ses poches les choses les plus fantastiques pour plaire aux caprices de la bonne société. L'homme en habit gris finit par accoster Schlemihl et lui propose un marché. Il lui offre la bourse de Fortunatus, une bourse d'or inépuisable, en échange de son ombre. D'abord content d'avoir une chance de s'enrichir et d'appartenir à la bonne société, Schlemihl accepte le marché. Sur la route de retour vers son hôtel, des enfants se rendent compte qu'il n'a pas d'ombre et se mettent à lui lancer des pierres. Schlemihl est contraint de quitter cette ville, son exil commence. Avant de partir, il trouvera un fidèle serviteur, Bendel, qui l'accompagnera et deviendra son confident et un valet, Rascal, qui le trahira plus tard.

Au détour de leur chemin, ils passent par un village où les habitants prennent leur riche cortège pour celui d'un roi. Au lieu de démentir, Schlemihl adopte cette identité supposée et trouve refuge au village. Par d'habiles subterfuges, il parvient à camoufler le fait qu'il n'a pas d'ombre et s'attire les faveurs des villageois en dispensant ses largesses. Il tombe en amour avec la fille du garde-forestier, Mina, et hérite le projet de l'épouser, mais il lui faut d'abord retrouver l'homme en habit gris afin de récupérer son ombre. Il reçoit le message que l'homme en habit gris

1. Arendt, *La tradition cachée*, p. 181, note 1 de la traductrice Sylvie Courtine-Denamy.

le reverra dans un an jour pour jour. Au dit jour, l'homme en habit gris refuse que Schlemihl rachète son ombre et lui propose plutôt un nouveau marché libellé « Je soussigné lègue au porteur du présent mon âme après sa séparation naturelle de mon corps². »

Schlemihl refuse ce marché, il n'est pas prêt à racheter son ombre au prix de son âme. Mais entre-temps, Rascal, son valet, s'est enrichi en lui volant son or et finit par épouser la fille du garde-forestier. Rascal trahit son secret et Schlemihl est à nouveau contraint à l'exil, même les privilèges et l'or n'arrivent pas à dissiper le dégoût que sa différence inspire aux villageois. Les humains doivent avoir une ombre, Schlemihl n'en a plus, il ne peut donc pas être pleinement humain. Tant que la vérité demeurerait cachée, Schlemihl pouvait jouir des honneurs et respects que l'on doit à l'opulence, il jouait un rôle sur la scène du monde, mais sa différence finit par apparaître au grand jour. Poursuivi par le diable qui lui dit « On n'échappe pas à sa destinée³ », Schlemihl répond « Je vais seul et sans but parcourir le monde⁴. » Schlemihl préfère la condition de l'exil, la position de paria plutôt que de perdre son âme. Il finira même par jeter la bourse de Fortunatus dans un gouffre pour se débarrasser du diable qui le pourchasse. Le pauvre Schlemihl n'a maintenant plus d'ombre ni de fortune, il est contraint d'errer, mais il a encore son âme.

Hannah Arendt voit Schlemihl comme la figure de parvenu. Elle explique que le parvenu est celui qui a échangé les dons de la nature pour les idoles de l'intérêt social. C'est celui qui :

n'est pas né dans une hiérarchie ferme et inéluctable, mais qui a choisi librement en se donnant du mal pour y parvenir, et qui doit donc en acquitter méticuleusement et inexorablement le prix que d'autres acquittent avec une folle inconscience⁵.

Schlemihl a vendu son ombre pour avoir la richesse qui lui permettrait de s'assimiler à la haute société. La perte de l'ombre peut illustrer le fait de se couper de sa communauté d'origine, de rompre avec les traditions et ce qui nous suit normalement comme notre ombre. Dans le cas de Schlemihl, il s'agit d'une rupture avec ses origines modestes ; dans le

2. Chamisso, *Histoire merveilleuse de Pierre Schlemihl. L'homme qui a perdu son ombre*, coll. « À tous les vents », La Bibliothèque électronique du Québec, Volume 387 : version 1.0, p. 66.

3. Chamisso, *ibid.*, p. 87.

4. Chamisso, *ibid.*, p. 91.

5. Arendt, *La tradition cache*, p. 188.

cas des Juifs assimilés, avec le reste des communautés juives. Cependant, les privilèges que l'argent procure à Schlemihl ne le protègent pas contre les désirs changeants de cette société. L'assimilation du parvenu ne correspond pas à l'appartenance politique à une communauté. Dans la première section des *Origines du totalitarisme*, Arendt se fera très critique des Juifs qui ont préféré les privilèges aux droits politiques puisque les privilèges mettent à la merci de ceux qui les donnent⁶.

L'EXIL OU L'EXPÉRIENCE DE LA SUPERFLUITÉ

Dans « Nous autres réfugiés⁷ », publié en 1943, Arendt décrit la situation des Juifs apatrides qui doivent éviter que l'on devine qui ils sont. Elle explique qu'au lieu de changer leur statut social et juridique, les Juifs tentent de changer d'identité, comme Schlemihl qui tente de dissimuler continuellement sa tare imaginaire. Arendt a connu le sort des Juifs en Allemagne nazie et elle sait que l'assimilation ne les a pas protégés contre la perte de tout statut politique et l'extermination. Et comme elle l'exprime dans un texte à propos de Stefan Zweig : « Face au statut de hors-la-loi, il ne restait plus que la fuite autour du monde⁸. » Elle veut signifier par-là que si l'individu chassé d'une communauté n'a d'autre choix que cette fuite autour du monde, c'est que la perte des droits politiques, la perte de la citoyenneté, s'expérimente comme une exclusion de toute communauté humaine. Et c'est bien le paradoxe qu'Arendt décèle dans les Droits de l'homme, ils se révèlent impossibles à faire respecter dès que des gens ne sont plus citoyens d'un État. Comme elle l'écrit dans *L'impérialisme*, deuxième partie des *Origines du totalitarisme* :

-
6. Voir *Les origines du totalitarisme. Sur l'antisémitisme*, particulièrement le chapitre III « Les Juifs et la société » où Arendt écrit par exemple : « En d'autres termes, les "Juifs d'exception" anglais n'étaient pas aussi conscients d'être des exceptions que leurs frères continentaux. Quand Disraeli fustigea "cette pernicieuse doctrine des temps modernes, l'égalité naturelle entre les hommes", il suivait consciemment Burke qui avait "préféré les droits des Anglais aux Droits de l'Homme" mais il négligeait la situation réelle, dans laquelle les privilèges pour quelques-uns avaient remplacé les droits de tous. », p. 158.
 7. Ce texte est inclus dans le recueil *La tradition cachée*. Il a été publié pour la première fois sous le titre « We Refugees » dans *The Menorah Journal*, January 1943, p. 69-77, puis repris dans *The Jew as Pariah*, New York, Grove Press, 1978, p. 55-66.
 8. Arendt, *La tradition cachée*, p. 94.

Ce qui est sans précédent, ce n'est pas la perte de résidence, mais l'impossibilité d'en retrouver une. Tout à coup, il n'y a plus un seul endroit sur terre où les émigrants puissent aller sans tomber sous le coup des restrictions les plus sévères, aucun pays où ils aient une chance de s'assimiler, aucun territoire où ils pourraient fonder leur propre communauté⁹.

Arendt s'inquiète du fait que cette privation d'un statut légal est désormais sans rapport avec des crimes spécifiques. Les nouveaux réfugiés ne sont pas persécutés pour ce qu'ils ont fait ou pensé, mais parce qu'ils sont nés dans la mauvaise catégorie de race, de classe ou incorporés sous les drapeaux de la mauvaise catégorie de gouvernement. Ce que Zygmunt Bauman décrit comme le « meurtre catégoriel¹⁰ ». Ainsi, le plus grand problème des apatrides n'est pas la perte de droits spécifiques, mais le fait même de cesser d'appartenir à une communauté tout court. Ou pour reprendre l'expression d'Arendt : « Leur tare n'est pas de ne pas être égaux devant la loi, c'est qu'il n'existe pour eux aucune loi¹¹ ». Les gens qui n'appartiennent plus à aucune communauté politico-juridique, qui n'ont plus de droits, deviennent superflus, sans personne pour les protéger et les revendiquer. Arendt plaidera pour le « droit d'avoir des droits¹² ».

Elle remarque que le fait que l'humanité s'est complètement organisée en nations, ce que Daniel Innerarity décrit comme « un monde sans alentours¹³ », conduit à la situation où la perte de résidence et de statut politique revient à être exclue de l'humanité entière. Elle soutient que : « Ce n'est donc pas la perte de droits spécifiques, mais celle d'une communauté désireuse et capable de garantir des droits, quels qu'ils soient, qui s'est impitoyablement abattue sur un nombre de plus en plus grand de gens¹⁴. »

Dès 1951, Arendt comprend que ce problème de la perte des droits et de la superfluité touchera un nombre toujours croissant de personnes

9. Arendt, *L'impérialisme*, p. 276.

10. Voir Bauman, *L'éthique a-t-elle une chance dans un monde de consommateurs?*, Chapitre 2 « Le meurtre catégoriel. Ou L'héritage du XX^e siècle, et comment se le rappeler ».

11. Arendt, *L'impérialisme*, p. 280.

12. Arendt n'a pas développé systématiquement cette idée, mais on retrouve la base de son argumentation dans la critique des Droits de l'Homme qu'elle déploie dans les dernières pages de *L'impérialisme*.

13. Cette idée est au cœur de son *Éthique de l'hospitalité* (Québec, PUL, 2009). Il s'explique aussi à ce sujet dans un entretien avec Dominic Desroches, « Les effets du temps sur la politique et le défi de l'hospitalité », *L'Action nationale*, Montréal, janvier 2010, Vol. C, Numéro 1, p. 56-72.

14. Arendt, *L'impérialisme*, p. 283.

et que le monde ne verra rien de sacré dans la nudité d'un être humain dépouillé de ses droits. Elle utilise des expressions comme « l'abstraite nudité de celui qui n'est rien qu'un homme¹⁵ » pour désigner celui qui n'a plus de personnalité juridique, celui qui est en-dehors de la zone du droit, hors-la-loi ; idée qui sera reprise par Giorgio Agamben¹⁶. La personne hors-la-loi devient ainsi superflue à l'humanité, sans personne pour s'en soucier. Aujourd'hui, le nombre de gens dans la situation d'exclusion politique complexifie le problème puisque l'ancienne solution où le réfugié solitaire pouvait en appeler au devoir d'hospitalité, où le dissident pouvait trouver refuge dans un pays partageant ses idées, n'est pas suffisante. Le problème est accentué par le fait que les catégories d'appartenance et d'exclusion sont de plus en plus mouvantes, elles sont devenues liquides. Les frontières se dessinent et se redessinent rapidement, rejetant dans ce processus des masses d'individus hors de l'humanité, les confinant à la position de superflus. Ce qui nous conduit à la deuxième partie des aventures de Pierre Schlemihl.

LA FUITE AUTOUR DU MONDE OU LA MISE AU REBUT

Après s'être débarrassé de la bourse d'or inépuisable et du diable, Schlemihl s'abandonne à son destin et se met sur-le-champ en route, se lançant dans une fuite autour du monde. Cette fuite sera en temps accéléré parce que Schlemihl se procure par hasard les bottes de sept lieues. Il décrit ainsi son expérience : « Un avenir nouveau se révélait à moi. J'allais, dans le sein de la nature que j'avais toujours chérie, me dédommager de la société des hommes, dont j'étais exclu par ma faute¹⁷. » Schlemihl se réfugie dans la nature et se donne pour mission d'en répertorier la diversité. Évidemment, il est bien difficile de croire encore à la possibilité de ce romantisme naturaliste puisque même la nature n'est plus un refuge pour le contemporain. Schlemihl élira demeure dans les grottes du désert en bordure de Thèbes, comme en mémoire à Œdipe le hors-la-loi. Dans un moment d'exploration, il se fait attaquer par un ours blanc et tentant de s'échapper, tombe dans l'eau froide, il coure alors au plus vite vers les

15. Arendt, *L'impérialisme*, p. 288.

16. Dans *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Agamben mobilise cette idée arendtienne pour développer ses concepts de « vie nue » et de « pouvoir souverain », analyse qui emprunte aussi à Michel Foucault et Carl Schmitt.

17. Chamisso, *op. cit.*, p. 111-112.

déserts de Lybie pour s'y sécher, mais les rayons du soleil le brûlent. Le récit se poursuit ainsi :

Je me rejetai d'un pas mal assuré vers le nord ; puis, cherchant par un exercice violent à me procurer quelques soulagements, je me mis à courir de toutes mes forces d'orient en occident, et d'occident en orient. Je passais incessamment du jour à la nuit et de la nuit au jour, et chancelais du nord au sud et du sud au nord, à travers tous les climats divers. Je ne sais combien de temps je roulai ainsi d'un côté du monde à l'autre¹⁸.

Dans cette course folle, il marche sur le pied de quelqu'un et est frappé violemment. Lorsqu'il reprend conscience, il est au Schlemihlium, un hospice fondé par son ancien amour Mina et son fidèle serviteur Bendel, à sa mémoire. Mais, comme Ulysse rentrant chez lui après son long périple, Schlemihl n'est pas reconnu, il est devenu numéro douze, « et numéro douze passait pour un juif à cause de sa longue barbe, mais n'en était pas pour cela traité avec moins de soin ; on paraissait ignorer qu'il eût perdu son ombre¹⁹ ». Il réfléchit un moment à se faire connaître, mais décide de laisser un petit mot à ses anciens amis, récupère ses bottes de sept lieues et sa boîte à herboriser et reprend son exil. Le récit se termine avec l'adresse de Schlemihl à Adelbert : « Quant à toi, mon ami, si tu veux vivre parmi les hommes, apprend à révéler, d'abord l'ombre, ensuite l'argent²⁰. »

Comme Arendt l'avait bien vu, l'argent et les privilèges ne permettent pas de garantir sa position dans une société humaine, ils ne remplacent pas les droits politiques. L'humanité nue doit revêtir une personnalité juridique pour être protégée. Zygmunt Bauman poursuit de manière originale les réflexions d'Arendt, en mobilisant particulièrement sa critique de la modernité et la perte de distinction entre les activités de la vie active, que sont le travail, l'œuvre et l'action. La thèse de Bauman est que nous vivons dans un monde de consommateurs, c'est-à-dire dans une société liquide. Comme il l'explique : « Dans une société moderne liquide, les réalisations individuelles ne peuvent se figer en biens durables car, en un instant les atouts se changent en handicaps et les aptitudes en infirmités²¹. » Il décrit la vie liquide comme une vie précaire et vécue dans les conditions de l'incertitude constante. Nous avons perdu la solidité des structures sociales ; notre société et nos rapports sociaux sont comme l'eau, difficilement saisissables, ils s'écoulent rapidement.

18. Chamisso, *op. cit.*, p. 118-119.

19. Chamisso, *ibid.*, p. 120.

20. Chamisso, *ibid.*, p. 125.

21. Bauman, *La vie liquide*, p. 7.

La modernité liquide vient de la transformation totale de la société en société de consommation. Dans la tripartition arendtienne de la vie active, le travail est l'activité qui répond au maintien de la vie biologique. Le travail produit des biens de consommation qui n'ont aucune durabilité. S'ils ne sont pas consommés presque immédiatement, ils se désagrègent d'eux-mêmes. L'activité de l'œuvre produira les objets durables qui seront nécessaires à l'édification d'un monde proprement humain. L'activité du travail est soumise à une temporalité cyclique, une répétition temporelle qui mime le cycle de la nature. Chaque peine se répète et chaque fois que le besoin est comblé, le plaisir se renouvelle. Toujours de courte durée, douleur et bonheur se répètent et se multiplient sans cesse, causant ainsi l'accélération temporelle dans la société de consommation.

Bauman prolonge la réflexion arendtienne en montrant que cette société de consommation fait de chacun un consommateur et du coup, un bien de consommation pour les autres consommateurs. Le sort du contemporain semble être réduit au fait de consommer les autres rapidement avant de se faire dévorer soi-même. Pour le dire avec Bauman : « Ici, on est obligé de courir aussi vite qu'on peut pour rester au même endroit, à l'écart de la poubelle où les derniers sont condamnés à atterrir²². » En effet, une société de consommation produit inévitablement des déchets, les modes passent rapidement et de toute façon, il faut maintenir le rythme de production. On produit continuellement des disqualifiés : les qualifications du jour sont dépassées le lendemain. C'est en ce sens que les catégories deviennent changeantes, liquides, excluant sans cesse un nombre affolant de personnes de la société. Les superflus d'Arendt sont maintenant réduits à l'état de déchets selon Bauman.

Bauman s'intéresse à la crise que vivent ceux qu'il appelle les pauvres « globaux », c'est-à-dire les paysans expulsés de leurs terres et contraints de tenter de survivre dans les bidonvilles des mégapoles les plus proches. Même l'arrière-pays les expulse parce qu'il est transformé et épuisé. Comme il l'écrit :

Ils constituent la « classe très défavorisée globale » venue s'installer dans les « villes inhospitalières d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine » et restent ainsi, heureusement pour nos consciences, à bonne distance – du point de vue psychologique – de nos esprits suffisamment préoccupés comme cela par les demandeurs d'asile que l'on fait entrer clandestinement de nuit sur nos côtes, à bonne distance de nos caméras de télévision braquées sur les braves policiers qui rassemblent les « illégaux » et les sans-papiers pour les

22. Bauman, *ibid.*, p. 10.

emmener au camp de réfugiés le plus proche. Ils sont la lie, les déchets, les rejets du libre-échange global et du progrès social qui sédimente à un bout (le nôtre) du spectre les joies de richesses inouïes, tout en déchargeant une pauvreté et une humiliation innommables à l'autre extrémité, non sans saupoudrer la partie intermédiaire de peurs et de prémonitions épouvantables²³.

Nous avons cité longuement cet extrait puisque Bauman semble dresser ici le portrait d'un nouveau type de réfugiés, cette classe de très défavorisés globaux qui est exclue du monde, sans lieu de refuge. Face à la situation présente, la figure de Schlemihl semble celle du privilégié. Il est seul, il a les bottes de sept lieues lui permettant de suivre l'accélération du temps et il y a encore une nature où se réfugier.

La question des réfugiés et déplacés est sans doute une des problématiques les plus pressantes de notre temps. Et malheureusement les visages de l'exclusion se multiplient sans cesse. Le rôle de l'homme en habit gris est tenu par les passeurs ou les médias qui laissent croire qu'il serait encore possible d'acheter son intégration en une communauté. Mais, pour le dire en termes arendtiens, si le problème est politique, il nécessite des solutions politiques. Il est temps de repenser les conditions de la citoyenneté afin de s'assurer que personne ne puisse être exclu d'une protection civile et juridique, exclu de l'humanité. Les conditions d'un monde globalisé appellent aussi une responsabilité globale. Le fait d'ignorer le sort d'êtres humains exclus de l'humanité en se repliant sur soi et en sécurisant les frontières ne fera pas disparaître le problème, il n'aura pour effet que de l'empirer.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. trans. D. Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. trad. G. Fradier, coll. « Pocket », Paris: éd. Calmann-Lévy, 1983.
- Arendt, Hannah. *Les origines du totalitarisme. L'Impérialisme*. trad. M. Leiris, coll. « Points Politique », Paris: éd. Librairie Arthème Fayard, 1982.

23. Bauman, *La vie liquide*, p. 40-41.

- Arendt, Hannah. *Les origines du totalitarisme. Sur l'antisémitisme*. trad. M. Pouteau, coll. « Points Essais », Paris : éd. Calmann-Lévy, 1973.
- Arendt, Hannah. *La tradition cachée*. trad. S. Courtine-Denamy, coll. « 10/18 », Paris : éd. Christian Bourgois, 1987.
- Bauman, Zygmunt. *L'éthique a-t-elle une chance dans un monde de consommateurs ?*. trad. C. Rosson, Paris : éd. Climats, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *La vie liquide*. trad. C. Rosson, coll. « Pluriel », Paris : éd. Librairie Arthème Fayard, 2013.
- Chamisso, Adelbert von. *Histoire merveilleuse de Pierre Schlemihl. L'homme qui a perdu son ombre*. coll. « À tous les vents », La Bibliothèque électronique du Québec, Volume 387 : version 1.0 (Édition de référence : Paris, Jules Tardieu Éditeur, 1864).
- Desroches, Dominic. « Les effets du temps sur la politique et le défi de l'hospitalité. Entretien avec Innerarity ». *L'Action nationale*, Montréal, janvier 2010, Vol. C, Numéro 1, p. 56-72.
- Innerarity, Daniel. *Éthique de l'hospitalité*. trad. B. Navarro Pardiñas et L. Vigneault, Québec : Presses de l'Université Laval, 2009.

CHAPITRE 6

Le réfugié comme sujet post-génocidaire

Safa Kouki
Université de Montréal

La première moitié du XX^e siècle a été marquée par des exterminations massives et des déplacements à grande échelle, face auxquels l'humanité ne possédait pas de mots aptes à désigner l'ampleur de l'horreur. Ce n'est qu'en 1944 que le terme « génocide » est apparu, grâce au juriste polonais Raphaël Lemkin, afin de désigner les massacres nazis durant la Deuxième Guerre mondiale. Étymologiquement, le terme a été « créé à partir du grec *genos* (« genre », « espèce ») et du suffixe latin *-cide* (de *caedere*, « massacrer », « tuer ») ... « [L]a particularité du génocide réside donc dans l'intention de détruire un groupe humain en tant que tel¹. » En 1948, ce nouveau mot a été clairement défini dans l'article 2 de la Convention des Nations Unies comme suit :

- a) meurtre de membres du groupe ; b) atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe ; c) soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle ; d) mesures visant à entraver les naissances au sein du groupe ; e) transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe².

Le génocide signale « l'entrée dans une ère des instabilités : dans le temps de l'exception devenue la règle. Sa différence réside dans le spectaculaire de son événement. Moins qu'une découverte inattendue, moins qu'une surprise, il se révèle ainsi comme étant la répétition de la même chose : l'explosion au présent, devant le visage du monde d'une téléologie de la violence³. »

-
1. Vincent Chetail. « La banalité du mal de Dachau au Darfour : réflexion sur l'évolution du concept de génocide depuis 1945 ». p. 49-72.
 2. *Ibid.* p. 52.
 3. Patrice Naganag. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*. p. 29.

Dans cet article, je soutiens dans un premier temps l'idée que l'exode palestinien de 1948⁴ est une forme de génocide bien qu'il n'ait jamais été reconnu comme tel au niveau international. Ensuite, j'apporte des précisions sur cet exode en tant que cause majeure du nombre élevé des réfugiés. En m'appuyant sur l'œuvre littéraire de Ghassan Kanafani, *Des hommes dans le soleil et autres histoires palestiniennes*, qui traite des répercussions du génocide sur le peuple palestinien, j'essaie de démontrer comment ces réfugiés sont souvent décrits comme apatrides, sont privés de parole ou bien limités à être les victimes d'une violence. En effet, comme nous dit Josias Semujanga, « au-delà d'une réflexion politique, la fiction du génocide [...] révèle une tentative par la littérature d'appréhender le génocide dans sa radicalité plus que ne le ferait la philosophie, la théologie voire l'histoire ou la sociologie⁵ ». Finalement, j'argumente qu'une nouvelle appellation pourrait être également attribuée à ces réfugiés, que je désigne, à la suite de Nganang (2007), comme des « sujets post-génocidaires ».

Les événements atroces de 1948, ou ce qui allait être connu comme *Al-Nakbah* (littéralement la catastrophe, en arabe), représentent « le moment où une partie du peuple palestinien est devenue sans abri ; après quoi les Palestiniens ne *pouvaient plus jamais se sentir chez eux*. Ces Palestiniens ont été privés de tout ce qu'un chez-soi pouvait signifier et fournir⁶. » S'inspirant des théories de Pierre Nora, Ahmad Sa'di définit *Al-Nakbah* comme « un site de mémoire collective palestinienne ». Pour lui, c'est le point de départ d'une pluralité d'expériences qui peuvent être regroupées sous la rubrique « les conséquences d'*Al-Nakbah* ». En plus de la destruction d'une société entière, *Al-Nakbah* représente une rupture infranchissable dans le temps, le lieu et la conscience des Palestiniens⁷. Comme Patrice Nganang le souligne, « le génocide est une suspension du temps : le point-virgule sur le présent, et l'entrée dans le régime de la solitude : de l'exception⁸. » Face à un tel désastre, la prolifération d'œuvres littéraires contribue à la tentative de saisir et d'interpréter l'impact des événements traumatiques sur le peuple palestinien, la communauté arabe

4. L'année où le terme a été défini dans la convention des Nations Unies correspond à l'année de l'exode palestinien.

5. Josias Semujanga. *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*. p. 12.

6. Ahmad H. Sa'di. « Catastrophe, Memory and Identity : Al-Nakbah as a Component of Palestinian Identity ». p. 181.

7. *Ibid.* p. 185-186.

8. *Ibid.* p. 83

et l'humanité dans son ensemble. Elias Sanbar, historien, essayiste et romancier palestinien explique :

L'histoire contemporaine des Palestiniens se tourne vers une date clé : 1948. Cette année-là, un pays et son peuple disparurent des cartes et des dictionnaires [...] « Le peuple palestinien n'existe pas », disaient les nouveaux maîtres, et désormais les Palestiniens seraient désignés par des termes généraux, vaguement vagues, soit comme « réfugiés », soit dans une petite minorité qui avait réussi à échapper à l'expulsion généralisée, « Arabes israéliens ». Une longue absence commençait⁹.

Les nouvelles de Ghassan Kanafani collectées dans *Des hommes dans le soleil et autre histoires palestiniennes* sont articulées autour de l'axe de l'année 1948. Ces nouvelles « nous enseignent quelque chose sur la nature et l'épistémologie des « extrémités » et d'un mode de [...] discours qui tente de débattre avec l'extrême¹⁰ ». La situation extrême que les nouvelles de Kanafani interrogent est la vie après le déplacement forcé, après la violence excessive, après le génocide auquel le peuple palestinien a été soumis. Edward Saïd caractérise ce génocide en disant : « beaucoup d'entre nous ont été tués, beaucoup ont été marqués de façon permanente et réduits au silence, sans laisser de trace¹¹ ».

De fait, l'exode palestinien de 1948 a eu pour conséquence un nombre élevé de déplacés. La Commission de Conciliation des Nations Unies pour la Palestine estime qu'entre 700 000 et 750 000 arabes palestiniens fuient ou sont expulsés. Selon l'Office des Secours et des Travaux des Nations Unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient (UNRWA), les descendants des villages arabes abandonnés, évacués ou détruits sont aujourd'hui plus de 5 000 000. Au vu de ces chiffres, l'humanité se retrouve devant l'impératif de témoigner de ces actes.

Lors de sa conférence du prix Nobel en décembre 2015, Svetlana Alexievich cite son maître Alès Adamovitch : « écrire de la prose sur les cauchemars du XX^e siècle était un sacrilège ». Pour elle, « [i]ci, on n'a pas le droit d'inventer. Il faut montrer la vérité telle qu'elle est. On a besoin d'une littérature qui soit au-delà de la littérature. C'est le témoin qui doit parler. On peut aussi songer à Nietzsche qui disait que pas un seul artiste

9. Ahmad H. Saïdi. « Catastrophe, Memory and Identity : Al-Nakbah as a Component of Palestinian Identity ». p. 175.

10. Nancy K. Miller, Jason Tougaw. *Extremities : Trauma, Testimony, and Community*. p. 56.

11. Edward Saïd. *Après le dernier ciel : la vie des Palestiniens*. p. 4.

ne peut supporter la réalité. Ne peut la soulever¹². » Dans *Après le dernier ciel: la vie des Palestiniens*, Edward Saïd écrit qu'« il n'y a pas de narration claire et simple qui soit adéquate à la complexité de notre expérience¹³ » en tant que peuple déraciné. La déterritorialisation du peuple palestinien est en effet un point focal autour duquel évoluent les vies, les histoires et la littérature des Palestiniens.

Face à une telle situation, Shoshana Felman et Dori Laub, en traitant du génocide engendré par l'holocauste, attirent notre attention sur :

Le nouvel impératif moral et politique d'un âge de témoignage : un âge dont l'exercice de l'écriture (et l'exercice de la lecture) est de faire face à l'horreur de sa propre destructivité, (to confront the horror of its own destructiveness) pour attester de la catastrophe impensable de la dégradation de la culture, et de tenter d'assimiler le traumatisme massif¹⁴.

Nganang abonde dans ce sens en soulignant que « l'effrayant du génocide est que même la culture ne l'empêche pas d'avoir lieu¹⁵ ».

En outre, Shoshana Felman et Dori Laub observent dans *Témoignage: Crises de Témoigner en Littérature, Psychanalyse et Histoire* que « la littérature témoigne non seulement pour reproduire ou pour enregistrer des événements, mais pour mettre l'histoire à la disposition de l'acte d'imagination dont l'indisponibilité historique a poussé, et rendu possible, un holocauste¹⁶ ». De même, Josias Semujanga, en théorisant le génocide comme étant un sujet de fiction, met en évidence les particularités de « la fiction du génocide » et affirme que « le récit du génocide demeure dans une large mesure un témoignage¹⁷ ». Pour lui, « la fiction du génocide n'acquiert son sens que par la référence à la réalité historique sur laquelle elle se fonde, et dont il appartient à l'auteur de dégager et de communiquer une certaine authenticité¹⁸ ». En outre, cet article fait valoir que cette collection de nouvelles est une forme de « littérature de témoignage ». Telle que définie par Felman et Laub, la littérature de témoignage « n'est pas simplement une déclaration [...] mais un engagement performatif

12. Alexievich, Svetlana, Conférence Nobel. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. (en ligne)

13. Edward Saïd. *Après le dernier ciel: la vie des Palestiniens*. p. 5.

14. Shoshana Felman, Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. p. 114.

15. *Ibid.* p. 83.

16. *Ibid.* p. 108.

17. *Ibid.* p. 20.

18. *Ibid.* p. 20.

entre la conscience et l'histoire, un acte de lutter pour établir un équilibre entre la portée intégrative des mots et l'impact non intégré des événements¹⁹».

Ainsi, il y a eu une augmentation importante, un «boom», des œuvres littéraires qui ont été produites à la suite des atrocités produites par la guerre et le génocide durant le XX^e siècle. Edward Saïd étudie cette époque d'atrocités et son impact sur la vie d'un nombre énorme de personnes dans son livre *Culture et impérialisme*:

Nous pouvons percevoir cette vérité sur la carte politique du monde contemporain. Car, assurément, c'est l'une des caractéristiques les plus tristes de cette époque d'avoir produit plus de réfugiés, de migrants, de personnes déplacées et d'exilés que jamais auparavant dans l'histoire, la plupart d'entre eux comme un résultat et, assez ironiquement, comme contrecoup des conflits postcolonial et impérial²⁰.

Les nouvelles étudiées touchent à divers aspects de la vie des réfugiés et des expulsés. Plutôt que de transférer «l'expérience immédiatement de la réalité à la page imprimée, [Kanafani] a réexaminé l'expérience vécue pour lui donner un sens universel plus profond²¹». Nous sentons déjà la dimension révolutionnaire de l'œuvre de Kanafani qui ne se limite pas à enregistrer et à retranscrire la tragédie mais qui, en tant que conteur doué et activiste engagé, insiste sur l'aspect humain souvent perdu quand il s'agit de représenter les survivants aux génocides. C'est parce que «partout où nous sommes, nous sommes poursuivis par notre passé, mais nous avons également créé de nouvelles réalités et de nouvelles relations qui ni correspondent pas à des catégories simples, ni ne se conforment aux formes précédemment rencontrées²²». Face à une horreur sans précédent, les auteurs ont dû réinventer les modes et les stratégies d'écriture pour rendre compte du désordre.

Kanafani, comme d'autres auteurs des atrocités, a abordé le résultat le plus immédiat du génocide, celui de devenir apatride. Dans la nouvelle *La terre des oranges tristes*, après le déplacement forcé, les villageois de Jaffa collectant leurs fruits à Acre se sont trouvés chassés de leur pays. Ils sont maintenant, comme Kanafani l'a déclaré, «parmi ceux engloutis par

19. Shoshana Felman, Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. p. 114.

20. Edward Saïd. *Culture and Imperialism*. p. 332.

21. Hilary Kilpatrick. *Des hommes dans le soleil et autres histoires palestiniennes*. p. 11.

22. Edward Saïd. *Culture and Imperialism*. p. 4.

la route²³». L'impact était si terrifiant que l'auteur nous dit qu'il «était sûr que le Dieu que nous avons connu en Palestine l'avait quittée aussi, et était un réfugié dans un endroit que je ne savais pas, incapable de trouver une solution à ses propres problèmes. Et nous, les réfugiés humains assis sur le trottoir en attendant un nouveau destin pour apporter une solution, étions responsables de fournir un toit sous lequel passer la nuit²⁴». Bientôt, la terreur et la douleur du déplacement forcé ont «commencé à saper l'esprit simple de l'enfant²⁵» et la «tragédie avait commencé à dévorer nos âmes²⁶». En effet «tout autour d'eux semble consommable, impermanent, et instable, en particulier là où les communautés palestiniennes ont été désastreusement appauvries ou détruites, où une grande partie de leur vie n'est pas documentée, où elles ne sont pas elles-mêmes comptées²⁷». Même ceux qui ont pu rester mais ont choisi de quitter doivent passer par cette expérience. Comme dans *Lettre de Gaza*, le protagoniste dit à son ami Mustapha qui a quitté pour les États-Unis: «Ce sentiment obscur que vous aviez en quittant Gaza, ce petit sentiment doit devenir un géant profond en vous²⁸.»

Une autre caractéristique commune a été attribuée aux réfugiés qui est celle du «mutisme». Liisa H. Malkki décrit dans son article «Émissaires sans voix : réfugiés, humanitarisme et déshistoricisation» comment «les déplacements massifs sont souvent capturés [en particulier dans les photographies] comme une «mer» ou un «flou d'humanité» (blur of humanity) ... ou comme une «masse vaste et lancinante²⁹». Elle affirme que les réfugiés sont généralement réduits à un simple «spectacle brut d'une humanité nue³⁰». Et ainsi «les réfugiés cessent d'être des personnes spécifiques et deviennent de pures victimes en général: l'homme universel, la famille universelle³¹». Malkki est parfaitement consciente que «l'une des conséquences les plus lourdes et importantes de ces pratiques de représentation établies est la réduction au silence systématique, même involontaire des personnes qui se trouvent dans l'espace classificatoire

23. Ghassan Kanafani. *Des hommes dans le soleil et autre histoires palestiniennes*. p. 76.

24. *Ibid.* p. 77.

25. *Ibid.* p. 77.

26. *Ibid.* p. 77.

27. Edward Saïd. *Culture and Imperialism*. p. 21.

28. Ghassan Kanafani. *Des hommes dans le soleil et autre histoires palestiniennes*. p. 115.

29. Liisa H. Malkki. «Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization». p. 387.

30. *Ibid.* p. 387.

31. *Ibid.* p. 378.

du « réfugié³² ». L'œuvre littéraire de Kanafani nous fournit un exemple poignant de la réduction de ce silence. Dans *Des hommes dans le soleil*, les trois hommes qui tentent de pénétrer illégalement au Koweït sont étouffés à mort à l'intérieur de la citerne sans jamais avoir dit quoi que ce soit ni même frapper sur les murs pour que les gardes-frontières ou leur conducteur puissent les entendre. Les dernières lignes de la nouvelle se lisent comme suit : « Pourquoi n'avez-vous pas frappé sur les parois du réservoir, pourquoi n'avez-vous pas cogné sur les parois du réservoir ? Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi³³ ? » Il est évident que les réfugiés sont réduits au silence par le même discours qui les victimise. La scène finale de la nouvelle de Kanafani a eu un tel impact qu'elle est devenue un leitmotiv dans la mémoire collective palestinienne. Dans un discours qu'il prononce en 1998 pour commémorer le cinquantième anniversaire d'Al-Nakba, Yasser Arafat déclare : « Nous ne sommes pas de simples réfugiés demandant des documents ; nous sommes un peuple profondément enraciné, faisant partie d'une nation ancienne, frappant sur les parois du réservoir sombre³⁴. »

Toutefois, les témoignages directs des réfugiés demeurent réduits au silence, voire même ignorés, « tandis que les discours de l'aide aux réfugiés, la science politique, et le “développement” revendiquent la production de récits autoritaires sur les réfugiés³⁵ ». En conséquence, les réfugiés sont « souvent considérés simplement comme des informateurs non fiables³⁶ ». Peter Nyers partage le même point de vue quand il déclare que les réfugiés « sont réduits au silence par les discours mêmes qui tentent d'apporter des solutions à leur sort. Ce silence n'est pas naturel ou inévitable, mais quelque chose qui est produite par des relations de pouvoir qui nécessitent des explications et une analyse critique³⁷. » Contrairement à cette « disqualification systématique des propres évaluations inévitablement politiques et historiques des réfugiés, de leurs difficultés et de leur avenir³⁸ », l'œuvre littéraire de Kanafani se présente en fait comme une réponse au « processus

32. *Ibid.* p. 386.

33. Ghassan Kanafani. *Des hommes dans le soleil et autre histoires palestiniennes*. p. 74.

34. Amal Amireh. « Between Complicity and Subversion : Body Politics in Palestinian National Narrative ». p. 754.

35. Liisa H Malkki. « Speechless Emissaries : Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization. ». p. 386.

36. *Ibid.* p. 384.

37. Peter Nyers. *Rethinking Refugees : Beyond States of Emergency*. p. xiv.

38. Liisa H. Malkki. « Speechless Emissaries : Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization. ». p. 379.

actif de déshistoricisation [qui est] inévitablement aussi un projet de dépolitisation³⁹». En ayant recours à la littérature, l'écrivain et le survivant fournissent un récit alternatif, j'ose dire un récit plus authentique de la vie des réfugiés. En effet, «la littérature est souvent meilleure, et plus urgente, lorsqu'elle présente une tactique de survie⁴⁰».

La violence est un autre point commun dans les récits sur les réfugiés qui découlent essentiellement d'événements laissant des marques indélébiles sur les victimes / les survivants / et la psyché du narrateur, et par conséquent, sa survie. Saïd affirme à ce propos que «la seule chose que personne ne peut oublier est que la violence a été un aspect extrêmement important de notre vie⁴¹». Selon lui, «chaque structure palestinienne se présente comme une ruine potentielle⁴²».

Kanafani représente cette structure dans la nouvelle *La terre des oranges tristes* pour décrire le sort de la famille du protagoniste et sa dégénérescence. En fait, juste après le déplacement, «nos problèmes familiaux avaient commencé. La famille heureuse et unie que nous avions laissée derrière nous, avec la terre, la maison et les martyrs tués en les défendant⁴³». Le protagoniste nous raconte plus loin, «comme j'ai laissé la maison derrière moi, j'ai laissé mon enfance aussi. Je me suis rendu compte que notre vie avait cessé d'être agréable, et il n'était plus facile pour nous de vivre en paix. Les choses avaient atteint le point où la seule solution était une balle dans la tête de chacun de nous⁴⁴». Nganag explique cette situation lorsqu'il dit : «le sujet qui après le génocide se réveille dans un monde en morceaux est désenchanté : son désenchantement a tout à voir avec la mort des mythes dans la mesure où ceux-ci ont fabriqué son malheur et tordu le cou de son temps⁴⁵». Kanafani affirme aussi que «toute cette génération qui avait été nourrie de la défaite et le déplacement forcé pense qu'une vie heureuse était une sorte de déviance sociale⁴⁶». Selon Kanafani, non seulement les individus souffrent des atrocités, mais la ville devient également une victime de cette violence.

39. *Ibid.*, p. 385.

40. Linda Kinstler, «Review of "The Fox Was Ever the Hunter," by Nobel Prize winner Herta Müller».

41. Edward Saïd, *Culture and Imperialism*. p. 5.

42. *Ibid.* p.37.

43. Ghassan Kanafani, *Des hommes dans le soleil et autre histoires palestiniennes*, p. 78.

44. *Ibid.* p. 80.

45. Patrice Naganag. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*. p. 83.

46. Ghassan Kanafani. *Des hommes dans le soleil et autre histoires palestiniennes*. p. 114.

Ainsi, « tout dans la ville amputée (et c'est l'expression qu'utilise Kanafani pour désigner le district de Gaza) nous rappelle des images échouées peintes en gris par un homme malade⁴⁷ ». « Cette Gaza était plus exigüe que l'esprit d'un dormeur dans les affres d'un cauchemar terrible, avec ses rues étroites qui avaient leur odeur particulière, l'odeur de la défaite et de la pauvreté, et avec ses maisons avec leurs balcons exorbités⁴⁸. »

Plusieurs statuts attribués au réfugié ont été abordés dans la littérature tels le statut de victime, d'apatridie, de vie nue (Agamben), d'abjection (Isin et Rygiel). Il / elle est représenté (e) comme un objet jetable (Ogilvie), émissaire sans voix (Malkki), homme universel (Barthes), ou encore comme « l'homme nu non accommodé » (Turner). Face à cette pléthore d'attributions, je m'interroge, comme Patrice Nganang quand il se demande dans son *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine: Pour une littérature préemptive*: « Ne sommes-nous pas tous fondamentalement les survivants du génocide rwandais⁴⁹? » En fait, le génocide étant un événement qui engendre « la mort du quotidien » s'impose comme « le marqueur d'une époque⁵⁰ ». Ce qui distingue notre génération c'est que nous sommes « obligé[s] ainsi de s'imaginer à partir de son sommet de cadavres, et de nous définir comme nécessairement post-génocide⁵¹ ».

Pour Nganang, la « figure du survivant » remplace le « sujet kantien ou hégélien autour duquel [sic] les discours les plus humanistes sont construits⁵² ». Cette appellation englobe toutes les attributions mentionnées précédemment. En outre, Nganang crée le terme « sujet post-génocidaire » pour désigner le « sujet africain qui est radicalement nouveau⁵³ ». Ce sujet est une étape de plus que le sujet « pleinement humain » a reconnu dans « l'histoire plus large de la barbarie dans le monde⁵⁴ ». Selon Nganang, le génocide signale « l'entrée violente [de

47. *Ibid.* p. 112.

48. *Ibid.* p. 113.

49. Michael Syrotinski. « The Post-Genocidal African Subject: Patrice Nganang, Achille Mbembe and the Worldliness of contemporary African Literature in French. », p. 276.

50. Patrice Nganang. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*. p. 27.

51. *Ibid.* p. 27.

52. Michael Syrotinski. « The Post-Genocidal African Subject: Patrice Nganang, Achille Mbembe and the Worldliness of contemporary African Literature in French. », p. 276.

53. *Ibid.* p. 275.

54. *Ibid.* p. 275.

l’Afrique] dans l’humanité simple, soit imparfaite⁵⁵ ». Ainsi, le survivant est « une figure d’une nouvelle humanité⁵⁶ ». En effet, saisir le sort de l’humanité abstraite et nue exige une forme de compréhension à même les ruptures dans l’humain (*in the human*). Le défi de la formulation d’une compréhension de l’humain au-delà de la compréhension humaine motive le projet de Arendt dans *Les origines du totalitarisme* et motive mon accord avec Nganang à propos de la figure de la victime, la figure du sujet post-génocidaire. En fait, avec l’entrée du sujet africain dans le domaine de l’« humain », cette interrogation des limites de l’être humain ne peut plus être ignorée.

En outre, comme Michael Syrotinski indique avec précision : « le drame (et « vérité ») du génocide pour Nganang [-comme pour Arendt et Agamben avant lui-] réside précisément dans le fait qu’il n’a pas été exceptionnel⁵⁷ ». Dans les mots de Nganang, « le temps de l’exception est devenue la règle ». En effet, bien qu’elle soit spécifiquement une subjectivité africaine, nouvelle et transformatrice, l’appellation « sujet post-génocidaire » de Nganang peut être utilisée en dehors de l’Afrique, particulièrement pour désigner les réfugiés palestiniens face aux atrocités décrites dans l’œuvre de Kanafani. Bien qu’ils ne soient pas africains, les narrateurs / survivants qui décrivent les récits de leur vie au cours de leur résidence dans les camps de réfugiés, chez des amis ou des proches dans les pays voisins, ou encore qui louent leur propre appartement ailleurs et même ceux qui ont immigré ou ont été exilés, appartiennent à cette nouvelle subjectivité « post-génocidaire ». Nganang déplore que « oui, tous, nous venons dorénavant après les massacres – bref, c’est après eux que nous écrivons aujourd’hui⁵⁸ ».

Si on se réfère aux œuvres de Kanafani, il est clair que ce dernier considère les réfugiés post-génocidaires comme des « humains dans des situations extrêmes ». Ces humains, qui comme le souligne Chris Abani, « [servent] comme des métaphores qui nous [offrent] la possibilité de

55. Michael Syrotinski. «The Post-Genocidal African Subject: Patrice Nganang, Achille Mbembe and the Worldliness of contemporary African Literature in French. ». p. 275.

56. Michael Rothberg. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. p. 54.

57. Michael Syrotinski. «The Post-Genocidal African Subject: Patrice Nganang, Achille Mbembe and the Worldliness of contemporary African Literature in French. ». p. 275.

58. Patrice Nganang. *Manifeste d’une nouvelle littérature africaine*. p. 33.

découvrir les façons de devenir qui nous sommes. Et c'est réellement un devenir⁵⁹».

Sous un autre angle, je considère que les réfugiés, qui sont des sujets post-génocidaires, ne sont « ni neutres ni passifs », mais plutôt, comme Elizabeth Grosz le fait valoir, des « corps volatiles » qui « reconfigurent activement, réinscrivent, et résistent comme ils passent par, à travers et entre les espaces politiques⁶⁰ ». Kanafani est fidèle à la tradition d'une littérature résistante du « devenir réfugié ». De ce fait, « devenir réfugié » est considéré comme « un espace de lutte » où « les caractéristiques de mutisme, d'invisibilité et de passivité, [attribuées au réfugiés et contestées dans l'œuvre de Kanafani deviennent] l'antithèse de l'identité souveraine de la citoyenneté⁶¹ ». Saïd, encore une fois, nous donne une interprétation différente du silence, mais pas contradictoire, du réfugié. Il croit que « le silence et la discrétion voilent la douleur, ralentissent les fouilles corporelles, apaisent la piqûre de la perte » (soothe the sting of loss)⁶². En fait, la représentation littéraire du peuple des réfugiés résiste à la réalité même qu'elle tente de représenter. Ayant une attitude défiante ou silencieuse, la figure du réfugié doit « chercher [le petit sentiment obscur qui a grandi dans un géant au fond d'eux] afin de se retrouver, ici, parmi les débris laids de la défaite⁶³ ». Quoique, en tant que lecteurs, nous ne disposons pas d'outils nécessaires pour déchiffrer ce sentiment obscur, Kanafani nous transmet toujours le ton résistant que « tout à Gaza palpait avec tristesse mais ne se limitait pas aux sanglots. Ce fut un défi ; plus que cela, ce fut comme une remise en état de la jambe amputée⁶⁴ ! ».

À travers cet article, nous avons tenté de démontrer que les nouvelles de Kanafani offrent un exemple du réfugié comme sujet post-génocidaire, un sujet en perpétuelle lutte, qui brise le préjugé qui le classifie comme celui qui attend passivement l'aide internationale. Cette nouvelle figure participe activement à la compréhension de l'envergure de la violence qui s'est produite et à la transformation de sa situation. Tout comme leurs protagonistes, les nouvelles étudiées présentent « une réinterprétation

59. Amanda Aycock. « Becoming Black and Elvis: Transnational and Performative Identity in the Novels of Chris Abani. », p. 12.

60. Elizabeth Grosz qtd en Peter Nyers. *Rethinking Refugees: Beyond States of Emergency*. p. x.

61. Peter Nyers. *Rethinking Refugees: Beyond States of Emergency*. p. xiv.

62. Edward Saïd. *Culture and Imperialism*. p. 17.

63. *Ibid.* p. 115.

64. Ghassan Kanafani. *Des hommes dans le soleil et autres histoires palestiniennes*. p. 115.

critique du passé tout en ouvrant des possibilités d'interprétation affectant la détermination historique de l'avenir⁶⁵ ». Alors que pour Chetail, la définition « juridique [du génocide] n'a pas fini d'être constamment en retard d'un génocide⁶⁶ », la littérature nous montre qu'elle peut témoigner du passé, comprendre le présent et se projeter dans l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

- Alexievich, Svetlana, Conférence Nobel. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_fr.html>
- Amireh, Amal, « Between Complicity and Subversion : Body Politics in Palestinian National Narrative », *The South Atlantic Quarterly*, vol. 102, 2003, p. 747-772.
- Aycock, Amanda, « Becoming Black and Elvis : Transnational and Performative Identity in the Novels of Chris Abani. », *The Journal of South African and American Studies*, vol. 10, n° 1, 2009, p. 11-25.
- Chetail, Vincent, « La banalité du mal de Dachau au Darfour : réflexion sur l'évolution du concept de génocide depuis 1945. », *Relations internationales*, vol. 131, 2007/3, p. 49-72.
- Harlow, Barbara, « History and Endings : Ghassan Kanafani's Men in the Sun and Tawfiq Salih's The Duped », *Minnesota Review*, vol. 25, 1985, p. 102-113.
- Felman, Shoshana, Dori Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, NY, Routledge, 1991.
- Kanafani, Ghassan, *Des hommes dans le soleil et autre histoires palestiniennes*. Trans. Hilary Kilpatrick, London, Lynne Reiner Publishers, 1999.
- Kilpatrick, Hilary, « Introduction », dans Ghassen Kanafani (dir.) *Des hommes dans le soleil et autre histoires palestiniennes*, London, Lynne Reiner Publishers, 1999.
- Kinstler, Linda, « Review of "The Fox Was Ever the Hunter," by Nobel Prize winner Herta Müller. », *The Washington Post*; 2016.
- Malkki, Liisa H, « Speechless Emissaries : Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization. », *Cultural Anthropology*, vol. 11, n° 3, 1996, p. 377-404.

65. Barbara Harlow. « History and Endings : Ghassan Kanafani's Men in the Sun and Tawfiq Salih's The Duped ». p. 107.

66. Vincent Chetail. « La banalité du mal de Dachau au Darfour : réflexion sur l'évolution du concept de génocide depuis 1945. ». p. 72.

- Miller, Nancy K, Jason Tougaw, *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*, USA, University of Illinois Press, 2002.
- Naganag, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris, Homnispheres, 2007.
- Nyers, Peter, *Rethinking Refugees: Beyond States of Emergency*, NY, Routledge, 2005.
- Rothberg, Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, USA, Stanford University Press, 2009.
- Sa'di Ahmad H, « Catastrophe, Memory and Identity: Al-Nakbah as a Component of Palestinian Identity », *Israel Studies*, vol. 7, 2002, p. 175-198.
- Saïd, Edward, *Culture and Imperialism*, NY, Knopf, 1993.
- Semujanga, Josias, *Le génocide, sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Canada, Nota bene, 2008.
- Syrotinski, Michael, « The Post-Genocidal African Subject: Patrice Nganang, Achille Mbembe and the Worldliness of contemporary African Literature in French. » dans Alec G. Hargreaves *et al.* (dir), *Transnational French Studies: Postcolonialism and Littérature-monde*, USA, Liverpool University Press, 2010.

III

CORPS, IMAGES ET ICONICITÉS

CHAPITRE 7

Éthique et esthétique du drag à l'intention du corps migrant

MARIE-PIERRE BOUCHARD
Université du Québec à Montréal

Quel livre apprend à faire ce que je me prépare à faire : embrasser une route où marcher n'est pas faire un pas après l'autre mais faire un saut après l'autre, quel livre donne l'intelligence des sensations que ça demande au corps et qu'on ne peut apprendre que de certains animaux, les tortues, les pigeons migrateurs, les truites, les saumons ?

Quels livres ?

Kossi Efoui, 2011

EN EFFET, QUELS LIVRES ? L'ARCHÉTYPAL M. COHN

En janvier 1943, soit deux ans avant la fin de la Seconde Guerre mondiale à un moment où un nouveau chapitre s'ajoutait à l'exode du peuple juif, Hannah Arendt publiait dans *The Menorah Journal* un essai¹ qui deviendra séminal sur la condition d'extrême vulnérabilité du réfugié. « We refugees » dépeint et dénonce en effet la situation liminale des membres d'un corps social disséminé, mais soudé dans le tissu d'une histoire marquée par l'absence d'appartenance à un territoire national. Et l'extrême vulnérabilité humaine s'y révélait alors sous les traits apatrides

1. « We Refugees » a effectivement paru pour la première fois dans *The Menorah Journal* (vol. 31, n° 1) en janvier 1943 aux pages 6 à 77. Dans le cadre de cette contribution, nous référons toutefois à la version trouvée aux pages 110 à 119 de l'ouvrage édité par Marc Robinson, *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, et à la traduction de Sylvie Courtine-Denamy, *Pouvoirs*.

car suspects, et inévitablement suspects puisqu'apatrides, de ces individus que l'État moderne a un jour choisi d'expulser de sa communauté politique. L'exil, comme le remarque ailleurs Jeremy Adelman, « is never just about being rejected by those who throw you out. It also entangles refugees with the ambiguities of their hosts² ». Une ambiguïté devenant notamment visible dans la difficulté d'incorporation légale et narrative de l'exilé dans l'espace public de ses sociétés hôtes, et dont témoigne le parcours caricatural de M. Cohn de Berlin, parvenu, qui dans le texte arendtien, multiplie allégeances, déclarations patriotiques et autres marqueurs d'identité politique sans jamais obtenir d'aucune communauté la personnalité juridique espérée.

En fait, personnage à la fois ridicule et tragique, M. Cohn de Berlin incarne par sa détermination candide « l'immigrant idéal³ » : individu qui, parce réduit à sa simple « vie nue », pour reprendre une expression de Giorgio Agamben⁴, s'avère prêt à se montrer extrêmement malléable aux sens et aux formes partagés, exigés, imposés, par le corps social. C'est que M. Cohn de Berlin, contrairement à d'autres Juifs en situation d'exil, est un conformiste. Il connaît les mécanismes d'intégration civique de la sphère politique dont il a été exclu pour y avoir été formé, et sait conséquemment que l'individualité ne se traduit en personnalité qu'au moyen d'une participation active au sein d'une communauté construite dans et par le langage⁵. Autrement dit, M. Cohn de Berlin sait que l'espace public nécessaire à la fondation du politique, « with its discursive terms of incorporation, is a social world of convention in which individual "contemplation" and "action" are given generic forms of expression⁶ ». Aussi sera-t-il le plus allemand des Allemands en Allemagne, le plus tchèque des Tchèques à Prague, le meilleur des apprentis citoyens à Paris, sans toutefois que sa performance soit récompensée du statut ou des liens qui le rendraient juridiquement reconnaissable. « Si le patriotisme était affaire de routine ou de pratique, nous serions le peuple le plus patriotique du monde », écrit Arendt. « Mais puisque le patriotisme n'est pas encore perçu comme une affaire de pratique », poursuit-elle en ciblant ici la

2. « Pariah: can Hannah Arendt help us rethink our global refugee crisis? » The Wilson Quarterly, vol. 40, n° 2, 2016.

3. Hannah Arendt. « Nous autres réfugiés ». p. 14.

4. *Homo sacer I: le pouvoir souverain et la vie nue*.

5. Sur ce sujet, voir notamment les travaux de Joseph Slaughter (1997; 2006; 2007; 2010), Yann Thomas (1995; 1998) et Robert Barsky (1994).

6. Joseph Slaughter. *Human Rights Inc. The World Novel, Narrative Form, and International Law*. p. 158.

nature même du processus d'incorporation légale, « il est difficile de convaincre les gens de la sincérité de nos transformations réitérées⁷. » Le problème de M. Cohn de Berlin ne semble donc pas être ce qu'il est – ce qui fut pourtant la première cause de son expulsion sociale –, mais plutôt *qui* il est en vue de *convaincre* de l'authenticité de sa demande de citoyenneté *en tant que* réfugié.

Il semble en effet que l'échec répété de ce dernier soit attribuable à une question d'autorité : M. Cohn n'agit ni ne parle *comme* un réfugié, mais plutôt selon son désir de personnifier une identité qu'il souhaite incarner et dont il sait tout du rôle. L'écart ainsi créé entre le vouloir-être citoyen d'un individu marginal et l'existence d'une image socialement préconstruite, préconçue, de qui devrait être ce même individu crée l'insincérité du personnage ; d'où le qualificatif de « parvenu ». L'erreur du Berlinois est qu'il n'a ni le ton ni l'allure pour personnifier le rôle qu'il s'attribue et s'avère d'autant plus vulnérable parce qu'inconscient de la particularité des critères définitionnels que lui impose désormais son statut d'étranger. Tout à son rêve d'intégration, M. Cohn agit comme un Français à Paris, comme un Autrichien à Vienne ou comme un Tchèque à Prague, alors qu'il ne devrait avoir d'autre existence que celle d'un Juif en situation d'exil. En ce sens, « l'immigrant idéal » tel que décrit par Arendt en 1943 est un être dont la vulnérabilité tient tant à son inexistence civique – et dont l'exposition du corps laissé sans protection juridique multiplie les risques d'être « physically, mentally or emotionally harmed, degraded, destroyed or exposed to hostile factors⁸ » – qu'à la possibilité de se voir refuser sur un autre territoire parce que méconnaissant les gestes et le langage attribuables à « l'image de l'identité⁹ » que se fait de lui sa société hôte. Une situation d'extrême précarité civique qu'Arendt transpose huit ans plus tard à la condition plus générale des minorités au sein de l'espace national¹⁰ ; faisant du Juif en tant que réfugié la figure archétypale de l'individu qui, parce que jugé indésirable, se voit reléguer à l'ultime périphérie du corps social, et de M. Cohn de Berlin le rappel fondamental que *l'ethos* est un construit : le résultat d'une succession d'actes performés à répétition par un corps dont la surface se révèle toujours déjà être le lieu d'une inscription politique.

7. Hannah Arendt. « Nous autres réfugiés ». p. 13-14.

8. Black's Law Dictionary. « Vulnerability ». (en ligne).

9. Homi Bhabha. *The Location of Culture*.

10. Hannah Arendt. *The Origins of Totalitarianism*.

L'OMBRE DE M. COHN

En 1989, soit quarante-six ans après l'apparition de M. Cohn dans les pages de *The Menorah Journal*, Kossi Efoui a vingt-six ans. Cette année-là, l'hermétisme et le caractère hautement politique de sa pièce *Le Carrefour* lui valent de remporter le Concours Théâtral Interafricain chapeauté par Radio France International et de se faire connaître sur la scène artistique francophone. Il faut comprendre que nous sommes alors en 1989, soit l'année même de la chute du mur de Berlin, soit quelques années après les premières émeutes envers le régime Eyadéma et soit, surtout, quelques années après que les premières conditionnalités humanitaires aient été imposées aux jeunes États africains bénéficiaires des programmes d'ajustement structurel des bailleurs de fonds internationaux¹¹. En d'autres termes, au moment où Kossi Efoui écrit, soumet et monte pour la première fois *Le Carrefour*, l'époque et la scène culturelle franco-française et togolaise sont enfin prêtes – ou du moins plus ouvertes – à recevoir une pièce qui se refuse à fermer les yeux sur vingt ans de répression des voix et de disparition des corps dans un pays où la rhétorique politique du « Père de la Nation » exige de chacun de ses citoyens qu'il performe convenablement. Comme le remarquent à ce sujet Guy Ossito Midiohouan et Camille A. Amouro :

Under [the neocolonialist, totalitarian nature of the Eyadéma regime, which has browbeaten its citizens into conformity], political life in Togo is like a farce played out on an enormous stage. In relationships between the governed and those who govern, the cardinal rule is to pretend¹².

Prétendre à l'« unité nationale », au jour de la « Libération » du 24 janvier 1974¹³, à la politique de « paix » et de « dialogue » du « Guide de la révolution », à l'efficacité des « programmes de stabilisation » du régime, etc. Aussi, pour quiconque a lu et est familier avec l'œuvre dramatique et romanesque de Kossi Efoui, il n'est pas exagéré de dire que son écriture s'avère hypersensible à cette problématique, soulevée d'abord en 1943

11. Sur ce sujet, voir Christopher Clapham, *Africa and the International System: The Politics of State Survival*.

12. « Between Resignation and Refusal: Francophone Togolese Writers under the Eyadéma Regime », p. 121.

13. Date à laquelle le président Eyadéma aurait échappé *in extremis* à un accident d'avion supposément orchestré par des forces impérialistes et dont l'incident sera rapidement mythifié et le jour célébré à répétition par la propagande officielle du régime.

par Hannah Arendt, puis au début des années 1990 par Judith Butler¹⁴ et d'autres constructivistes œuvrant dans le domaine des études féministes, *queer* et postcoloniales, qui entoure la *capacité d'agir* et de *dire* du corps-citoyen au sein de tout processus social de signification. L'identité, tant chez lui que pour elles, se décline en effet sur le mode de la performance, et la violence s'écrit sur les corps de sujets devenus moyens d'une fiction qui, sous le couvert de l'État, de la race, du genre ou encore d'un quelconque ordre économique mondial, travaille à réguler l'ordre des apparences : apparences d'unité et de paix, de reconstruction et de réconciliation nationales, de bonne volonté individuelle ou collective, etc. De *La Polka* à *L'ombre des choses à venir*, soit ses tout premier et dernier romans, les écrits de Kossi Efoui ont pour particularité de s'entêter à représenter des corps objectivés¹⁵, pris dans la répétition contraignante de personnages qui ne seront rapidement plus que rôles anonymes, et à mettre en scène des narrateurs divisés, scindés entre une identité qui leur est imposée – « il me présente à moi-même : – Vous vous appelez Edgar Fall et vous parlez russe¹⁶ » – et le « je » d'un être toujours encore en quête de soi : « Peut-être éprouverai-je, ayant craché toute l'amertume, ce sentiment dont m'a parlé Axis Kémal, ce sentiment de chercher un trésor dans le noir. Et ce trésor sera ma propre vie, laquelle fut un temps dérobée à mon regard¹⁷. »

Toutefois, là où les premiers romans de Kossi Efoui disent les apparences sous forme d'énigmes, la narration de *L'ombre des choses à venir* dénonce clairement l'ordre de ses faux-semblants¹⁸ (institutionnels, littéraires, politiques, etc.) et peut se lire comme le roman de l'apprentissage que souhaitait Arendt pour son personnage. Rappelons que l'erreur commise par M. Cohn de Berlin dans ses tentatives répétées d'intégration sociale est d'ignorer tout de cet étrange équilibre entre affirmation et

14. Judith Butler. *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*.

15. Le terme objectif est ici pris dans sa pluralité sémantique et fait ainsi référence tant au système optique de lentilles de toute caméra qu'au but à atteindre dans le cadre d'une opération stratégique.

16. Kossi Efoui. *La fabrique de cérémonies*. p. 10.

17. Kossi Efoui. *L'ombre des choses à venir*. p. 157. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OCV* suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

18. À ce sujet, voir Marie-Pierre Bouchard, « Kossi Efoui, pour une esthét(h)ique du travestissement », dans *Rhétoriques de personne. Stratégies de positionnement des littératures francophones d'Afrique dans le contexte mondial des droits de la personne (1986-2012)*, thèse de doctorat.

abnégation de soi pourtant nécessaire à l'incorporation d'un corps et d'une voix évalués en fonction des formes d'une identité qui n'a de vrai que le consensus sur lequel elle repose. Soit, dans le cas du parvenu arendtien, l'être-réfugié-juif aux yeux des autres ; avec tout ce que cela implique de déconditionnement et de reconditionnement du soi en fonction des préconstruits sociaux qui enferment des peuples et des individus dans les cadres répressifs d'une étiquette, d'un style ou encore des cases trouvées sur tout formulaire de recensement gouvernemental.

Et c'est précisément ici, dans les coulisses de cet étrange apprentissage, que la possibilité et la promesse formulées par Arendt rencontrent le drag, et que *l'ombre des choses à venir* se profile dans la figure d'un orateur qui, au contraire de M. Cohn de Berlin, l'«immigrant idéal», s'apprête volontairement à s'absenter de l'Histoire. Car il faut savoir que *L'ombre des choses à venir* diffère du roman d'apprentissage traditionnel en ce qu'il inverse le parcours typique de son protagoniste pour en faire un non plus d'incorporation sociale, voire nationale dans le cas du *Bildungsroman* le plus classique¹⁹, mais plutôt un de désolidarisation progressive d'avec la communauté à laquelle il appartient. *L'ombre* est en fait l'histoire d'un migrant illégal en devenir. Il relate le récit d'un parcours qui mène son protagoniste d'un état de conformité et de citoyenneté aveugle au choix de la clandestinité d'une vie, *sa* vie, et d'une voix, *sa* voix, payées du prix de son suicide politique et social.

Les ombres ont rapidement pris la place des murs. Le plafond, mité par les ténèbres, est le couvercle d'un trou, peut-on d'ailleurs lire en incipit du roman. [...]

Par la fenêtre qui donne sur la cour, quelques feux de cuisine en plein essor, des fourneaux avec leurs flammes, des lampes à gaz, leur lumière sur l'entrain des femmes aux vêtements de papillon, agitées par un même affairément [...].

Vue de l'extérieur, personne ne peut imaginer que cette scène ordinaire, qui se répète d'une cour à l'autre à la tombée de la nuit, est ma dernière protection.

19. À ce sujet, Joseph Slaughter note d'ailleurs que « the classical *Bildungsroman* is only superficially interested in the exemplary individual whose story it narrates. The genre is more broadly concerned with the legitimacy of social institutions – with their propriety, preservation, and promotion – and with the institutional formation of the type of socialized individualism upon which their perpetuity depends. » *Human Rights Inc. The World Novel, Narrative Form, and International Law*. p. 116.

« Il n'y a pas de meilleure cachette qu'une cachette peuplée », m'avait dit l'hôtesse, celle qui s'est présentée ici, le 13 ou le 15 mai, je ne sais plus. Peut-être quatre ou cinq jours que je suis en alerte dans cette cachette et le temps se déforme. [...] Tout à l'heure, quand le carré de lune aura cessé d'éclairer ma personne, aura quitté les papiers répandus dans la bassine, il grimpera le long de la pile de livres avant d'être happé je ne sais où. (OCV: 11-12)

Mais avant que l'orateur n'arrive à joindre la barque des hommes qui, un jour, se sont « armés pour délivrer d'autres hommes dont ils ne savaient rien » (OCV: 111-112), faut-il encore que ce dernier franchisse « les douze étapes qui mènent à la délivrance » et apprennent « les conditions, le protocole et la recette de l'acte suicidaire » (OCV: 131) qu'il s'appête à commettre. *L'ombre* est le guide de cette liberté acquise auprès des fous, des « membres non soudés » de la « Confrérie sans nom », mais surtout de quelques drags et de leur proxénète Axis Kémal : personnages devenus maîtres des rouages d'une personnalité qui, parce que construite, parce que fabriquée à répétition par « les effets de vérité d'un discours d'une identité première et stable²⁰ », ont appris à la dure à se jouer de leur « propre » identité. Comme le dit si bien l'orateur de *L'ombre* : « Tu te laisseras tuer : voilà l'unique instruction qui élève au-dessus de toute morale, de tout pouvoir, de tout commandement, de toute domination, et sur laquelle n'importe quel dieu n'a plus qu'à la boucler ». (OCV: 156)

Un orateur qui, rappelons-le, apprend de six « *girly boys* », toutes précieusement nommées par Axis Kémal (Edmée, Nistrine, Eurydice, Saphira, Cybèle, Mnémosyne), à délaïsser son identité pour se déguiser en femme et, ce faisant, à dégager un espace de liberté en assimilant le b.a.-ba des pratiques genrées afin de se réinventer. « Il faut se déshabituer de soi avant de continuer la route, ajoute-t-il, perdre [...] toutes ces marques qu'on nous a élevés à porter en devanture, tous ces signes extérieurs par quoi on s'imagine soi-même, ces possessifs que j'accepte de confier à l'oubli par le feu ». (OCV: 155) Soit, comme Ulysse devant le cyclope, apprendre à être et se dire « personne ».

M. COHN DANS L'ANTICHAMBRE DU DRAG

Concrètement, composé de douze chapitres qui sont autant d'étapes du développement d'un personnage dont le nom n'a de propre que le

20. Judith Butler. *Ibid.* p. 259.

commun de sa fonction, *L'ombre des choses à venir* reprend à son compte une forme née des besoins de l'État-nation pour révéler et retourner sur elle-même la violence de la personnalité civique sur laquelle il se fonde. Aussi, le choix du drag comme véritable mentor d'un réfugié en formation n'est-il pas innocent, puisque le drag a en effet cet avantage sur la réalité qu'il exalte sa liberté en sachant que l'identité de genre est une fiction dont il s'avère toujours possible de permuter les masques. Dans sa version la plus complexe, rapportent d'ailleurs Esther Newton et Judith Butler, il « subvertit fondamentalement la distinction entre l'espace psychique intérieur et extérieur », « tourne en dérision le modèle "expressif" du genre » et conteste « l'idée qu'il y aurait une vraie identité [générée]²¹ » en performant simultanément les pratiques des deux identités sexuées construites et reçues socialement dans toutes leurs possibles déclinaisons : intérieures et extérieures, essentielles et corporelles, substantielles et textuelles. En d'autres termes, le drag « est une double inversion qui dit "les apparences sont trompeuses"²² », car il « joue » à être lui-même tout le monde et personne à la fois sachant que « personne » est un rôle, un statut accordé par la grammaire dans le langage, et l'individu un acteur qui gagne à troquer son désir de vérité pour le masque et son rire puisque « je » n'est pas l'auteur de son texte, mais une fonction de ce dernier, et ce, même s'il peut lui-même se targuer d'écrire.

Quand ces corps excessifs faisaient leur entrée, se souvient l'orateur de *L'ombre*, ils étaient beaux comme les acteurs savent être beaux : en dehors des contingences de leur corps ordinaire. [...] Dans leur démarche il y avait l'assurance et l'élégance de ceux qui n'attendent aucun acquiescement, ni qu'on se joigne à eux. Comme si la bulle de fanfaronnade dont elles se recouvraient pour traverser le monde ordinaire et hostile était une forteresse ou une carapace inattaquable. (*OCV*: 62)

En ceci, contrairement à ce qu'on pourrait dire ou à ce qu'on pourrait croire, le masque, lorsque choisi, a également son avantage : il permet de résoudre jusqu'à un certain point le conflit entre fonctionner et être, entre aspiration et réalité, entre stéréotype et visage, en apprenant que « prétendre » et « changer constamment de rôle sans jamais prendre aucun de ses rôles au sérieux²³ » est peut-être la seule possibilité de liberté dans une réalité construite sur une série de faux-semblants. « Je suis » devenant ainsi « je joue » à être un père ou une mère de famille, une victime, un

21. Judith Butler. *Ibid.* p. 260.

22. Esther Newton citée par *idem*.

23. Hannah Arendt citée par Gilles Lhuilier. *La loi, roman*. p. 32.

coupable, un homme, une femme, un enfant, un écrivain africain, noir, togolais, français et « postcolonial » ou encore M. Cohn de Berlin, réfugié juif en attente d'un autre statut que celui d'étranger. Comme l'écrit Gilles Lhuillier réfléchissant à la figure d'Ulysse et à ses réinterprétations contemporaines : « Être quelqu'un, c'est jurer que l'on n'est "personne", aussi longtemps que l'on n'est pas mort. Car la ruse d'Ulysse [sa métis] porte non sur un objet quelconque, mais sur le "je", le sujet même de l'énonciation : "Je" dis que je "suis" "personne"²⁴. » Et c'est précisément là que repose l'esthét(h)ique du drag proposée par Kossi Efoui qui, tout comme devrait l'apprendre M. Cohn, joue et se joue du jeu de rôles imposé par la communauté littéraire qu'il se souhaite hôte afin de se fabriquer tout simplement comme auteur, sans autres attributs que celui d'être « personne ».

La quête d'africanité, c'est créer une cohorte d'artistes qui ne seraient plus que les gardiens d'un temple, affirme-t-il d'ailleurs en 2013. Les artistes africains ne seraient alors que les guides d'un musée où celui qui vient au spectacle africain s'attend à un certain nombre de choses et il faut lui donner satisfaction. C'est ainsi qu'on en arrive à des comportements un peu idiots et qu'on entend des réflexions du type : « c'est un livre africain donc ça se passe en Afrique ». Quand on lit un auteur américain personne ne s'évertue à y trouver l'Amérique. Mais un livre africain a de la valeur quand on y trouve l'Afrique (ou l'Afrique que l'on cherche). Encore une fois : où est la surprise ? Si un artiste ne crée pas la surprise par son geste où est l'œuvre ? [...] Où est ce qui dérange ? Où est ce qui fait saillie à l'intérieur de la monotonie, si les œuvres ne proposent que des choses attendues²⁵ ?

Indépendamment de la singularité de chaque cas, et ce, qu'ils soient le fruit d'une exclusion littéraire ou légale, la violence, ici, en demeure une violence de surface, car elle s'inscrit sur les corps d'individus désormais « "mis en texte", mués en signifiants des règles²⁶ » du *logos* d'un groupe qui, lui-même, s'incarne, prend chair, par cette mise en forme des corps qui n'est rien de moins qu'une mise aux normes du discours social.

Toutefois, comme le soulevait Arendt en 1943, puis Judith Butler au début des années 1990 et, plus récemment, un certain nombre d'auteurs auquel appartient Kossi Efoui, il existe également de ces individus qui, au contraire de M. Cohn de Berlin, font le pari conscient

24. *Idem*.

25. Cité par Pénélope Dechaufour. « L'humanité est un son : entretien avec Kossi Efoui ». p. 51.

26. Michel de Certeau. « Des outils pour écrire le corps ». p. 3.

d’embrasser la vulnérabilité qu’il représente et « insistent pour dire la vérité, au risque de l’“indécence²⁷”. » Pour certains, cela consiste à sillonner les rues habillés en femme, tandis que pour d’autres cela revient à représenter « de pays en pays²⁸ » l’identité de ces peuples qui, bien que disséminés, restent soudés dans le tissu d’une histoire d’exclusion sociale. Et pour certains originaux, cela implique enfin d’user de stratégies qui sont, au bout du compte, autant de façons de se distinguer d’une posture qui *semble naturellement* leur appartenir en usant mieux que quiconque des outils d’une autre posture, c’est-à-dire d’une autre personne, historiquement construite, à partir desquels situer une parole, *leur* parole, dans le jeu contraignant des apparences qui structurent la communauté (juridique, historique, culturelle, littéraire, politique) dans laquelle ils s’inscrivent. Confirmant en ceci la maxime voulant que « rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » puisque toute prise de position, si elle se veut socialement intelligible, doit se faire « dans l’orbite d’une compulsion à répétition²⁹ » où seule la maîtrise des règles gouvernant la signification s’avère être en mesure d’ouvrir le « champ » à d’autres *possibles*.

BIBLIOGRAPHIE

- Adelman, Jeremy. « Pariah : can Hannah Arendt help us rethink our global refugee crisis? ». *The Wilson Quarterly*, vol. 40, no 2, 2016.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer I: le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 1995.
- Amossy, Ruth. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « L’interrogation philosophique », 2010.
- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York : Harcourt, 1973 [1951].
- Arendt, Hannah. « Nous autres réfugiés ». trad. de Sylvie Courtine-Denamy, *Pouvoirs*, n° 144, 2013, p. 5-16.
- Barksy, Robert. *Constructing a Productive Other: Discourse Theory and the Convention Refugee Hearing*. Philadelphie : John Benjamins Co., coll. « Pragmatics & beyond », 1994.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York : Routledge 1994.

27. Hannah Arendt. « Nous autres réfugiés ». p. 16.

28. *Idem*.

29. Judith Butler. *Troubles dans le genre*. p. 271.

- Bouchard, Marie-Pierre. *Rhétoriques de personne. Stratégies de positionnement des littératures francophones d'Afrique dans le contexte mondial des droits de la personne (1986-2012)*. Thèse de doctorat, Département d'études littéraires : Université du Québec à Montréal, 2015.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Paris : La Découverte, 2005 [1990].
- Clapham, Christopher. *Africa and the International System: The Politics of State Survival*. Cambridge : Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in International Relations », 2003 [1996].
- De Certeau, Michel. « Des outils pour écrire le corps ». *Traverses*, n° 14-15, 1979, p. 3-14.
- Dechafour, Pénélope. « L'humanité est un son : entretien avec Kossi Efoui ». *Africultures*, vol. 2, n° 92-93, 2013, p. 46-55.
- Efoui, Kossi. *La Polka*. Paris : Seuil, 1998.
- Efoui, Kossi. *La fabrique de cérémonies*. Paris, Seuil : 2001.
- Efoui, Kossi. *L'ombre des choses à venir*. Paris : Éditions du Seuil, 2011.
- Lhuillier, Gilles. *La loi, roman*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Dikè », 2008.
- Midiohouan, Guy Ossito et A. Amouro, Camille. « Between Resignation and Refusal: Francophone Togolese Writers under the Eyadéma Regime ». *Research in African Literatures*, vol. 22, n° 2, 1991, p. 119-133.
- Slaughter, Joseph. « A Question of Narration: The Voice in International Human Rights Law ». *Human Rights Quarterly*, vol. 19, n° 2, 1997, p. 406-430.
- Slaughter, Joseph. « Enabling Fictions and Novel Subjects: The "Bildungsroman" and International Human Rights Law ». *PMLA*, vol. 121, n° 5, 2006, p. 1405-1423.
- Slaughter, Joseph. *Human Rights Inc. The World Novel, Narrative Form, and International Law*. New York: Fordham University Press, 2007.
- Slaughter, Joseph. « Vanishing Points: When Narrative is Not Simply There ». *Journal of Human Rights*, vol. 9, n° 2, 2010, p. 207-223.
- Thomas, Yan. « Yan Thomas, "Fictio legis. L'empire de la fiction romaine et ses limites médiévales ». *Droits. Revue française de théorie juridique*, n° 21, 1995, p. 17-63.
- Thomas, Yan. « Le sujet de droit, la personne et la nature ». *Le Débat*, vol. 3, n° 100, 1998, p. 85-107.

CHAPITRE 8

La figure littéraire du réfugié dans le recueil *Bienvenue!*: style iconique et médiatisation

VIRGINIE BRINKER

Université de Bourgogne-Franche-Comté

B*ienvenue! 34 auteurs pour les réfugiés* est un recueil collectif paru aux éditions Points le 3 décembre 2015. La totalité des bénéfices de cet ouvrage est reversée au HCR¹. «La récente image d'un enfant échoué sur une plage² a soulevé un haut-le-cœur international et accéléré la prise de conscience. Après la sidération, il nous a semblé urgent de donner la parole à des hommes et femmes publics afin de constituer un recueil de textes et de dessins sur le thème de l'asile et de ceux qu'on appelle désormais les réfugiés³». Dans la lignée de mes travaux sur les rapports entre médias et littérature⁴, interrogeant d'un point de vue éthique et esthétique les rapports que peuvent entretenir la littérature consacrée au génocide au Rwanda et les images médiatiques diffusées en 1994, je souhaiterais questionner ici la figure littéraire du réfugié élaborée dans ce recueil et la contre-représentation qu'elle permet, dans la mesure où de nombreux textes thématisent leurs rapports aux médias (notamment ceux de Geneviève Brisac, Nicolas Bedos, Sorj Chalandon et Abdellah Taïa).

-
1. Le Haut Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés.
 2. La photo d'Aylan, mort pour avoir tenté de fuir sa ville de Kobané en Syrie, ravagée par la guerre avec ses parents, se trouve directement évoquée dans les textes de Nicolas Bedos, Geneviève Brisac. Celui de Sorj Chalandon y fait allusion: «Avant la plage et l'enfant» (p. 81).
 3. Patrick Gambache, Directeur général des Éditions Points, *Bienvenue! 34 auteurs pour les réfugiés*.
 4. Virginie Brinker, *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*.

Dans « Embarcation de Fortune », la nouvelle de Nicolas Bedos, de jeunes français privilégiés et oisifs, sortants de table, reçoivent « l'alerte du site LeParisien.fr » qui leur fait « découvrir la photo du petit syrien échoué, mort, sur une plage turque⁵ ». Oscillant entre dégoût et indifférence, l'accent est mis en tout cas sur leurs réactions : « Ouais. Mais bon, il y en a plein d'autres, c'est juste que la photo elle te⁶. . . ». C'est bien le problème de la transmission qui se voit ici posé via l'écart de vécu entre les victimes et les personnes extérieures au drame. Les images télévisuelles ou numériques diffusées apparaissant à la fois comme la source de l'écriture et ce contre quoi elle s'insurge, le rapport à la représentation médiatique paraît poser un problème révélateur de phénomènes sociaux contemporains qui méritent d'être questionnés, d'autant que l'image exerce par nature une fascination pouvant conduire à un certain désintéressement vis-à-vis du réel, dans la mesure où l'image est capable de se substituer à lui. C'est ce que développe notamment Jean Baudrillard, dans *Simulacres et Simulation*, son analyse étant à lire à partir de la théorie platonicienne de l'image et de la dichotomie entre l'image (*eikon*) et le simulacre (*eidolon*). Jean Baudrillard se livre notamment dans cet essai à une distinction entre trois ordres de simulacres. La « contrefaçon » de l'époque classique (qui repose sur le postulat métaphysique d'une scission entre l'être et l'apparence), la production de l'ère industrielle (liée à la reproduction en série : les objets sont des simulacres les uns des autres) et la « simulation » qui correspond à un « hyperréel » et à une forme d'existence où la différence entre l'être et l'apparence est abolie : « Il ne s'agit plus d'imitation, de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel même des signes du réel⁷. » L'ère de la simulation correspondrait pour l'auteur à l'ère télévisuelle, car la télévision tend à opérer une dénaturation de l'image. En effet, chez Platon, l'image est définie par l'écart entre l'ordre de la représentation et celui de l'origine réelle. Or cette distance se trouve abolie par la fascination exercée par la transmission « directe » de l'événement. La télévision opère donc un glissement de l'image vers le simulacre.

En tout cas, si l'image produit un effet direct, immédiat, thématiqué dans l'extrait de Nicolas Bedos cité, elle n'appelle pas pour autant une réaction. « Marie, regarde. / Non. / Pourquoi ? / Pourquoi faire⁸ ? »

5. Nicolas Bedos, « Embarcation de Fortune », in *Bienvenue!* p. 32.

6. *Ibid.*, p. 33.

7. Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, p. 11.

8. Nicolas Bedos, « Embarcation de Fortune », in *Bienvenue!* p. 33.

L'échange entre les protagonistes met en scène l'effet de sidération de l'image mass-médiatique qui empêche tout à la fois action et réflexion. La jeune victime se voit même comme réifiée, rejetée dans un anonymat global et mortifère : « C'est quoi ? / – Un enfant mort, un migrant⁹. »

Que peut donc la littérature pour inverser le postulat selon lequel « il y en a plein d'autres, c'est juste que la photo elle te... », autrement dit, comment la littérature peut-elle rivaliser avec le pouvoir de l'image (d'emblée fascinante, pénétrante) tout en générant pensée et ré-action ? En quoi peut-elle mettre en œuvre ce que j'appelle un style iconique et qui aurait ces vertus ?

Les choix énonciatifs (narrations en « je », « nous », « il », « ils »..) et génériques (témoignage fictif, fictions, récits autobiographiques, essais, poèmes) opérés, ouvrent par ailleurs l'éventail des possibilités d'utilisation de ce « *style iconique* » – entre analogie, figuration et transfiguration par l'allégorie –, permettant, peut-être, de favoriser la *médiation* littéraire en rivalisant avec une *mass-médiatisation* parfois outrancière et tronquée.

Ce sont à ces trois modalités du style iconique (analogie, figuration, transfiguration par l'allégorie), un style écrit qui aurait la puissance de l'image médiatique, tout en permettant de rivaliser avec elle en sortant de sa sidération, donc, que nous allons nous intéresser.

L'ANALOGIE

En tant que figure du déplacement, l'analogie utilise d'abord le « réfugié » comme une figure de projection permettant de questionner en premier lieu la société française actuelle, de sorte que le lecteur, vivant en France, principalement, puisse se sentir concerné.

Contrairement aux personnages de la jeunesse dorée de la nouvelle de Nicolas Bedos, tous dotés de prénoms et individualisés, le sort des réfugiés passe par une voix, celle d'une « mère irakienne », d'emblée marquée par la sollicitude « je ne regarde pas la mer [...], je regarde mes pieds, juste mes pieds, pour ne pas chuter sur un caillou et prendre le

9. *Ibid.* Notons sur ce point que Geneviève Brisac préfère dans son texte (non titré) parler d'exilés : « Le migrant, c'est l'autre. Les réfugiés, se sont eux, nous les accueillons. L'exilé, un mot plus juste encore, c'est moi peut-être. L'exil parle de la condition humaine, de la manière la plus profonde », *Bienvenue!*, *op. cit.*, p. 70.

risque de faire tomber mon enfant¹⁰», ce qui s'oppose au cynisme et à l'individualisme forcené des jeunes gens :

J'ai fait semblant de connaître à fond le sujet des migrants syriens et de la Syrie en général [...] « C'est le monde dans lequel nous vivons, ces enfants pourraient être les nôtres ». Sylvain a marmonné un truc du genre « on n'a pas d'enfant, connard » et, comme je me trouvais soudain assez charismatique, j'ai cassé un verre, puis j'ai fait mine d'aller me calmer face à la mer (que la maison surplombe au même titre que l'hôtel Grenada Resort – dont je conseille le brunch)¹¹.

La mère irakienne rappelle par ailleurs : « chez nous, nous sommes tués par notre gouvernement. On préfère mourir physiquement sur le chemin d'un rêve que de désespérer sur le chemin d'une mort certaine décrétée par des fous et des lâches¹² ». Son propos est construit sur une antithèse avec le discours d'Antoine (un des jeunes protagonistes français) affirmant « Je peux voyager partout, moi. Par les airs, par la terre. Je suis libre parce qu'aimable, aimable parce que je ne fuis rien de grave, aucune guerre, aucune menace de mort, aucune misère, aucune épidémie. Je ne fuis que l'ennui¹³. »

Tout se passe comme si les réfugiés, par l'intermédiaire de cette voix, apparaissent comme une figure antithétique et abstraite, quasi-exotique au sens où l'entendait Todorov¹⁴, ou, toute proportion gardée, une figure qui rappelle le mythe du bon sauvage dans les argumentations de Montaigne, Montesquieu ou Voltaire, c'est-à-dire finalement comme une figure à même de permettre un anti-portrait, de critiquer nos sociétés occidentales et leur manque de valeurs, sans être elles-mêmes vraiment particularisées et données à lire en tant que telles et pour elles-mêmes.

10. *Ibid.*, p. 43.

11. *Ibid.*, p. 35.

12. *Ibid.*, p. 49.

13. *Ibid.*, p. 56.

14. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2004 [1989]. Étymologiquement, « exotique » est un emprunt datant du XVI^e siècle au latin classique *exoticus* (grec *exōtikos*) signifiant « étranger ». Todorov définit l'exotisme comme l'envers symétrique du nationalisme, au sens où il s'agit dans les deux cas de valoriser un pays et une culture « définis exclusivement par leur rapport avec l'observateur », mais dans le premier cas « les autres sont mieux que nous », dans le second « nous sommes mieux que les autres ». Toutefois, l'auteur pose dès les premières lignes que l'exotisme est « moins une valorisation de l'autre qu'une critique de soi, et moins la description d'un réel que la formulation d'un idéal ».

Même constat dans les vers suivants de Laurent Gaudé, dans son poème « Regardez-les » :

Honte à ceux qui ne voient que guenilles. / Regardez bien. / Ils portent la lumière / De ceux qui luttent pour leur vie./ Et les dieux (s'il en existe encore) / Les habitent. [...] Regardez-les, / ils ne nous prennent rien. / Lorsqu'ils ouvrent les mains, / Ce n'est pas pour supplier, / C'est pour nous offrir / Le rêve d'Europe/ Que nous avons oublié¹⁵.

Le discours sur l'autre cède ici le pas au discours sur soi : « Nous sommes les géographes de la mort. / Les explorateurs de la destruction. / Nous sommes des concierges. [...] Nous sommes les concierges de la lâcheté¹⁶ », scande Mathias Enard, dans un texte litanique, hanté par l'anaphore du « nous ». C'est dire si nous nous situons plutôt dans une perspective analogique, de déplacement, permettant surtout, au final, de dresser certains constats sur la société française.

Ainsi le débat sur l'accueil des réfugiés qui s'instaure au sein de la jeunesse dorée mise en scène par Nicolas Bedos permet de faire entendre, tout en la mettant à distance, la voix du Front national en la personne de Sylvain, qui « estime que les flux migratoires sont le poison de l'économie européenne¹⁷ » et, dans une juxtaposition fâcheuse d'idées conduisant tout droit au raccourci et à l'amalgame « pense que certains salariés français ne sont pas beaucoup mieux lotis que les Arabes qui prenne la mer [...], que le Front National est le seul parti à regarder en face la précarité de nos concitoyens¹⁸ ».

De façon moins développée, mais néanmoins présente, ce « déplacement » est également opéré dans le texte de Geneviève Brisac où l'on peut lire à travers une voix « anciennement amie » dit le texte, donc immédiatement, là aussi, mise à distance :

Chaque fois que l'on montre cette photo [celle d'Aylan], ce sont des milliers de voix de plus pour le Front national [...], les gens en ont marre qu'on les culpabilise [...] Les gens ont assez de soucis, ils pensent qu'on ne s'occupe que des étrangers, des migrants, au lieu de les défendre et de s'occuper d'eux¹⁹.

15. Laurent Gaudé, « Regardez-les », *Bienvenue!* p. 104-105.

16. Mathias Enard, « J'étais étranger, vous ne m'avez pas accueilli », *Bienvenue!* p. 101.

17. Nicolas Bedos « Embarcation de Fortune », p. 46.

18. *Ibid.*, p. 47.

19. Geneviève Brisac in *Bienvenue!* p. 71.

S'ensuit une remarque cinglante de la narratrice : « Et nous ne savons quoi faire, sinon respirer jusqu'à en être asphyxiés cet air venu tout droit des années 1930²⁰. »

Mais l'analogie a aussi d'autres fonctions dans le recueil. Elle permet notamment de questionner sa propre trajectoire familiale et personnelle (dans les textes de Lola Lafon, Lydie Salvayre et Alain Mabanckou, ce dernier texte étant symptomatiquement intitulé « Oui, je suis un migrant²¹... ». Nul narcissisme ici bien sûr mais une réflexion rendue explicite par Abdellah Taïa dans son texte « Ils sont comme moi » : « J'ai eu beaucoup plus de chance que ces migrants mais cela ne m'empêche pas de ressentir une grande identification. C'est toujours la même tragédie. Exactement la même²². »

Elle permet enfin à certains auteurs de questionner leur posture d'écrivain (Geneviève Brisac, Claude Ponti, Valérie Zenatti). Tandis que Claude Ponti dit la vanité de l'entreprise, « Écrire ce texte ou faire un dessin n'est pas agir [...] La révolte devrait être une action, pas une indignation. Le dire ou l'écrire n'est rien. Certainement pas une mise en danger²³ », dans le texte de Geneviève Brisac, un questionnement métapoétique, tout en nuance, voit le jour, tandis que la narratrice ne pouvant supporter la situation des réfugiés et son impuissance face à celle-ci, cite un texte de Charlotte Delbo « je ne sais pas si ça nous aide, de penser à ce genre de personnes, de penser à cette manière de penser, de pensée à pensée justement. Mais il me semble que si²⁴ ». L'humble pouvoir des mots, pourtant si fondamental s'y trouve énoncé : « les mots ont fait leur brave travail de mots : faire résonner ensemble la petite voix frêle de l'écrivain et notre désarroi à chacune²⁵ ».

Cependant, les mots, pour qu'ils aient ce pouvoir, aussi mince soit-il, sur le lecteur à son tour, ne peuvent se contenter d'un style analogique dans une optique de transmission. Figure du déplacement, l'analogie en tant que stratégie iconique risque de manquer sa cible en étant centrée sur le « soi » : nous faire passer à côté des réfugiés et de ce qui peut faire

20. *Ibid.*, p. 72.

21. Alain Mabanckou, « Oui, je suis un migrant... », *Bienvenue!* p. 133.

22. Abdellah Taïa, « Ils sont comme moi », *Bienvenue!* p. 161.

23. Claude Ponti, « Un dessin », *Bienvenue!* p. 146-147.

24. *Ibid.*, p. 73.

25. *Ibid.*, p. 75.

notre intimité avec eux. D'où, peut-être le choix d'une autre stratégie iconique, celle de la figuration.

LA FIGURATION

Auerbach, dans *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, se livre à l'étude sémantique du terme *figura* ou « figure ». Il plonge dans l'histoire du mot latin, relevant au départ d'un champ lexical très concret. En effet, *figura* désigne à l'origine un « objet façonné par un potier », érigé progressivement par le détour de la rhétorique et des « figures de discours », en notion théologique. Le terme *figura* vient à l'origine du verbe *ingere* qui signifie « façonner », et de *factor*, le sculpteur, modèleur, qui a donné « effigie » avec les sens de « image, portrait, statue ». L'auteur distingue ensuite la figuration et l'allégorie et cette distinction demeure dans la valeur de « figure », d'« apparence » qui est absente de la notion d'allégorie. La figuration s'entend donc comme une mise en mots, plus proche de l'image, grâce à son aspect concret d'apparence.

La figuration tente de représenter au mieux, via l'hypotypose, les situations des réfugiés tout en posant la question éthique du refus du spectaculaire et de la monstration, tout comme elle tend à leur rendre leur particularité, leur singularité, par la mise en personnage. Or force est de constater qu'elle s'effectue souvent de biais dans le recueil. Rares sont les textes qui prennent pour principale figure un ou des réfugiés. Les personnages principaux sont des personnes extérieures à leurs situations (Antoine, le routier du texte liminaire du recueil d'Olivier Adam ; les bénévoles et soutiens du texte-témoignage de Marie Darrieussec, « Veille citoyenne » ; des représentants du « grand public » pourrait-on dire, à l'instar des personnages de Nicolas Bedos ou Geneviève Brisac pour ne citer que ces exemples).

Lorsque la figure du réfugié devient personnage principal, la narration se fait quand même à la troisième personne (dans le cas du texte de Tahar Ben Jelloun), ou bien s'inscrit dans une histoire longue de l'exil, comme dans le cas du « vieil Arabe » débarqué Gare de Lyon en 1971 dans le texte de Sorj Chalandon.

Cas tout à fait particulier, dans son texte « Aylan », Régis Jauffret, fait entendre la voix de la jeune victime. Mais il ne s'agit justement pas de figurer l'enfant. Simplement l'entendre, notamment prononcer la mise à mort, de façon métapoétique, de la figuration : « Que ma photo rejoigne le néant où vous m'avez envoyé sans même me laisser le temps

de savoir le nom du néant²⁶. » Tout se passe donc comme si, à l'échelle du recueil, la stratégie iconique de la figuration ne pouvait se trouver que disqualifiée, de sorte qu'il semble qu'on y lise une contre-poétique de la figuration.

Comment dès lors *transmettre* au lecteur l'injonction de Jean-Michel Ribes dans son texte, « Réfugiés » – « Ils sont tous ce que nous sommes, des humains. Il est urgent de nous accueillir²⁷ » – afin qu'il puisse la faire véritablement sienne, l'éprouver par la lecture et les sentiments et réflexions qu'elle confère ? La transfiguration par l'allégorie le peut-elle ?

LA TRANSMUTATION PAR L'ALLÉGORIE

La métaphore joint le mot figuré à quelque terme propre, par exemple, le feu de vos yeux ; yeux est au propre [...] ; dans l'allégorie, tous les mots ont d'abord un sens figuré ; c'est-à-dire que tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique forment d'abord un sens littéral qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre²⁸.

L'allégorie semble en effet « au plus près du symbole que nulle autre figure », et partage avec ce dernier, ce qu'Henri Morier, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, nomme la « signifiante seconde²⁹ », au sens où elle offre, au sein même de la fiction, l'image d'un monde réel chargé d'une signification seconde, ainsi qu'une certaine « multivalence », étant riche de multiples interprétations. L'allégorie apparaît en outre comme une « constellation de signes », car elle est « composée de symboles qui gravitent dans une commune force associative³⁰ ». Henri Morier définit ainsi l'allégorie comme un « récit de caractère symbolique ou allusif », une « narration », un « enchaînement d'actes » qui « met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstractions personnifiées) dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles ». Étymologiquement, en nous parlant d'une chose, l'allégorie nous parle d'« autre chose ». Il serait donc abusif, selon lui, de considérer comme allégorie la représentation plastique

26. Régis Jauffret, « Aylan », *Bienvenue!* p. 125.

27. Jean-Michel Ribes, « Réfugiés », *Bienvenue!* p. 149.

28. Du Marsais, *Des Tropes*, p. 178-179, cité par Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, p. 94.

29. Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, p. 68.

30. *Ibid.*, p. 69.

d'une idée abstraite. Il exclut donc du champ allégorique l'exemple de la Justice représentée sous les traits d'une femme debout, les yeux bandés, tenant un glaive d'une main et de l'autre une balance, ou encore le buste de Marianne incarnant la République en les qualifiant de « purs symboles ». Il ajoute pourtant : « À notre avis, il faut que la justice s'ébranle, agisse ou parle, pour mériter le nom d'allégorie³¹. »

Dans « Aidez-nous à retourner chez nous », la nouvelle de Tahar Ben Jelloun au titre volontairement paradoxal, Habib est un réfugié syrien qui apparaît comme le chantre de toutes les complexités. L'hypotypose de la violence subie (modalités stylistiques privilégiées de la figuration) « il se retourna une fraction de seconde pour voir si la boule de feu qui venait de détruire sa maison et d'anéantir toute sa famille le poursuivait³² », tourne vite court, au profit de l'allégorie. La course folle d'Habib qui ouvre la nouvelle est une fuite contre l'injustice (au figuré de la guerre et au sens littéral). On apprend en effet qu'Habib est avocat et a osé s'attaquer publiquement à la politique de Bachar al- Assad. Dès le début, il est une victime, certes, mais déterminée, quasi héroïque comme l'indique l'expression « il filait aussi vite qu'un champion » ou les tournures hyperboliques « rien ne l'arrêtait, rien n'attaquait sa détermination ». Ce qu'il fuit c'est l'aveuglement des hommes avant d'en être atteint : « Il courait dans le noir, car il avait fermé les yeux, il traversait sable et poussière, car la ville avait été dévastée par la guerre ». L'héroïsation, même dérisoire, se poursuit (« comme les héros des westerns américains »). En quelques lignes, nous passons d'un individu apeuré, horrifié par ses cauchemars, et désespéré (en pleurs) à un être profondément déterminé, courageux, prêt à tout pour « venger sa famille et tout le peuple de Syrie », en jugeant Bachar et Bush. Loin de n'être qu'une victime, il apparaît comme un fou (autre figure du sage) rêvant de présenter G.W. Bush à un tribunal international pour avoir envahi l'Irak en 2003, et d'obliger Barack Obama à rendre son prix Nobel de la Paix. Les termes « délire » et « folie » le caractérisent, mais ce faisant, il incarne un idéal de justice, celui des plus faibles de ce monde :

Mais les États-Unis d'Amérique ne sont pas du genre à reconnaître leurs erreurs et encore moins leurs crimes. Leur puissance leur accorde tous les pouvoirs, y compris celui de ne jamais répondre du droit et de la justice. L'idée de Habib était un rêve. Un rêve inaccessible³³.

31. *Ibid.*, p. 65.

32. Tahar Ben Jelloun, « Aidez-nous à retourner chez nous! », *Bienvenue!* p. 61-67.

33. *Ibid.*, p. 64-65.

Autre ambivalence : il incarne l'exil, certes, mais aussi l'enracinement « Pas question de s'installer ailleurs pour toujours. Son pays resterait la Syrie, là où il avait eu sa maison³⁴ ». Tahar Ben Jelloun est ainsi certainement l'auteur du recueil qui a poussé le plus loin l'ambivalence, la complexité, les paradoxes de la figure du réfugié.

L'allégorie en faisant du réfugié une figure oxymorique par excellence dans les textes (entre misère et dignité, peur et courage, désespoir et détermination) renvoie à l'universalité et à l'ambivalence qui constituent profondément l'Humain. « Nous avons besoin autant de folie que de poésie, besoin de justice et de dignité, besoin de venger les victimes innocentes³⁵ ! » est un cri que pousse Habib, et qui finit par gagner le lecteur.

Ce texte est toutefois très atypique dans ce recueil, davantage marqué par la nécessité de produire une contre-figuration, une contre-poétique de l'image (plutôt qu'un style véritablement iconique), comme pour lutter contre le déferlement sclérosant de celle-ci dans les médias, tout comme par la nécessité d'impliquer son lectorat (par la stratégie de l'analogie), quitte à nous faire passer à côté de la figure complexe et des situations diverses des réfugiés.

BIBLIOGRAPHIE

- Auerbach, Erich. *Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*. Paris : Éditions Macula, collection « Argô », 2003 [1967].
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris : Galilée, 1981.
- Bienvenue ! 34 auteurs pour les réfugiés*. Paris : Points, 2015.
- Brinker, Virginie. *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Paris : Classiques Garnier, 2014.
- Henri, Morier. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, PUF, 1961.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, collection « Points Essais », 2004 [1989].

34. *Ibid.*, p. 65

35. *Ibid.*, p. 67.

IV
FIGURATIONS
ET DÉFIGURATIONS
PHOTOGRAPHIQUES

CHAPITRE 9

Atiq Rahimi et la doublure esthétique d'un exilé

JOHANNE LALONDE
AFFILIATION

INTRODUCTION

Originaire de l'Afghanistan, Atiq Rahimi est un écrivain et cinéaste qui à ses heures, se laisse tenter par la photographie ou plus récemment, par les tracés d'un calame. En 1984, durant l'occupation de l'Armée rouge (1979-89), la France lui accorde l'asile politique que Rahimi désigne lui-même comme étant un « asile culturel ». C'était peu de temps après qu'il ait fui son pays d'origine, alors qu'il avait déjà tenté de le fuir en 1983. L'auteur présente ainsi une double identité qui paradoxalement, prend racine dans un parcours d'exilé. Car venu d'un pays ostracisé par les conflits politiques, il se réfugie en Europe occidentale où l'image est Reine. C'est alors qu'il poursuivra des études doctorales en audiovisuel à la Sorbonne. L'écrivain public de Kaboul deviendra un artisan de l'image en France.

Ses œuvres incarnent des formes variées, mais elles reviennent constamment sur la figure du passeur des frontières auprès desquelles l'auteur a été reconduit plusieurs fois: « Clandestinement, en silence, nous approchions de la frontière. Tous fugitifs quittant notre terre natale. Chacun à cause d'un être, d'une chose, d'une parole... C'était la nuit¹. » En outre, ses pratiques artistiques procèdent d'une continuelle transversalité entre médiums allant du cinéma à la photographie, ou encore, partant de la calligraphie à la réalisation de croquis (« callimorphies² »).

1. Atiq Rahimi, *Le retour imaginaire*, p. 11.

2. Dans *La ballade du calame* (2015, Paris, L'Iconoclaste), Atiq Rahimi transforme des signes calligraphiques d'origines perse, hébraïque ou arabe, en croquis, et qui donnent à voir des figures féminines ou des symboles mystiques que l'auteur baptise « callimorphies, des lettres anthropomorphes » (p. 111).

Mais c'est de romancier à scénariste, en passant par la prose poétique, que son domaine de prédilection restera l'écriture³. La langue comporte également un double visage ; la poésie perse et la littérature française jalonnent les œuvres autoportraitistes que sont *Le retour imaginaire* (2005) et *La ballade du calame* (2015).

Dans le premier, l'énoncé se résume à une traversée en territoires étrangers, suivie de son retour en terre natale et qui en cours de voyage, deviendra elle-même étrangère. L'œuvre présente des zones d'échanges très labiles entre textes et photographies ; deux systèmes langagiers entretenant un rapport intermédial entre la prose poétique en fragments et une approche novatrice de l'image. Habité par la poésie du Moyen-Orient et la culture occidentale, l'espace de représentation témoigne non seulement du dédoublement langagier de l'auteur, mais le texte renforce ce rapport dialogique avec les scènes photographiées. C'est donc ainsi que la juxtaposition des deux médiums pose un double regard sur les cicatrices des afghans : « Et ce jour-là, nous fîmes que regarder. Et les blessures nous vîmes : blessures dans les murs, les regards, les âmes, blessures dans l'amitié et dans l'hostilité, blessures dans les mots, blessures au cœur même blessées⁴... ».

Quant à *La ballade du calame*, elle nous sort des frontières politiques et culturelles du fugitif pour nous introduire dans le studio de l'écrivain, un lieu imprégné d'une quête iconographique : « Pourtant, il y a une image qui manque ici, sur le mur. Mais elle hante mon esprit vagabond. Une image, une seule. Celle d'une étendue déserte, drapée de neige, un espace suspendu dans les temps [...]⁵ ». C'est à l'aide d'un calame que Rahimi revisite des calligraphies persanes d'où émergent des corps féminins et des symboles abstraits dont le sens est livré dans les textes accompagnateurs. Les formes inachevées des croquis laissent place à une stylisation figurale de la représentation, ouvrant la voie à une écriture fragmentaire où récits, rhétorique, intertextualité et poésie se déploient. La quête identitaire demeure toutefois le pivot de la démarche artistique

3. Son répertoire d'œuvres comprend plusieurs romans dont le célèbre *Syngué Sabour* (2008, Paris, P.O.L.), qui s'est mérité le prix Goncourt en 2008. À ce jour, il a réalisé quatre films dont une adaptation de ce même roman, sorti en 2012. Selon ma grille de lecture, il a créé deux livres autoportraits : *Le retour imaginaire* (2005, Paris, P.O.L.) et *La ballade du calame* (*op. cit.*). Le présent article s'attardera davantage sur le premier ouvrage.

4. Atiq Rahimi, *Ibid.*, p. 22.

5. Atiq Rahimi. *La ballade du calame*, p. 13.

d'Atiq Rahimi, tel un Narcisse, curieux et sauvage, qui n'a pas encore résolu l'énigme de son propre reflet.

LE RETOUR IMAGINAIRE: « PLUS ÉTRANGER QU'UN ÉTRANGER » EN SON PROPRE PAYS

Dans *Le retour imaginaire*, l'auteur préfigure son incipit et annonce d'emblée, la doublure de son autoportrait par le biais de deux citations: l'une est empruntée à un mystique perse du 17^e siècle, Vâ'ez Quazvini, celui-ci évoquant l'inaltérable « prison de l'être » du fugitif; suivie d'une citation du légendaire Roland Barthes réfléchissant sur la doublure identitaire que suscite la photographie⁶. Terre natale et terre d'adoption se répondent par l'écho d'une littérature orientale et la photographie telle que réfléchi par le philosophe et critique littéraire français. Si le verbe est issu de sa culture natale, l'apport de l'image dans son œuvre restera majoritairement tributaire de son exil en France. À ce propos, dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Simon Harel suggère que l'hybridité des codes dans les moyens d'expression est directement liée à la survivance de tout réfugié ou de tout immigrant qui ne peut s'intégrer que par l'apprentissage forcé d'une langue étrangère:

[...] l'objet de la parole devient ainsi le deuil d'une terre perdue et d'une langue méconnue dont l'expression ne peut trouver refuge que dans le trafic ou le remaniement du langage. Plus encore que le territoire, c'est la langue elle-même qui se voit difficilement habitable, surtout lorsqu'elle se développe dans un espace et une perspective complètement étrangers à son lieu d'origine. C'est ainsi que se développe l'écart face à la norme, sorte d'exotisme qui fait que l'usage du code se modifie sans pour autant faire table rase d'une certaine forme d'héritage⁷.

En ce sens, l'œuvre de Rahimi relève d'une expérience initiatique de la perte qu'il transposera dans une écriture intime avec des moyens d'expressions hybridés. Notamment, *Le retour imaginaire* offre une proximité avec la pensée de l'auteur, celui-ci se retrouvant à nouveau

6. 1) Quazvini: « J'ai beau vouloir me fuir, je retrouve toujours cette prison de l'être. Je suis comme la biche qui bondit en vain dans l'image. »; 2) Barthes: « Car la photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre: une dissociation retorse de la conscience d'identité. » (Rahimi, 2005, p. 9). Dans *La ballade du calame*, la traduction de Quazvini évoque le même énoncé, mais l'énonciation diffère légèrement: « J'ai beau me fuir, je ne retourne qu'à moi-même. J'ai l'élan d'une biche, domptée par l'image. » (Rahimi souligne, 2015, p. 35).

7. Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, p. 17.

devant ce drame historique qui l'avait propulsé à l'étranger. Une pléthore d'alliages entre textualité et visualité en résulte. L'enjeu est tel que cette duplicité propre à Rahimi ne sert pas seulement à représenter son identité, mais elle se répercute également dans le traitement visuel de son œuvre. Car c'est par l'arborescence des doubles que l'auteur se réapproprie l'univers de ses propres dualités. À cet effet, l'œuvre est truffée de ces jeux d'interversions : simultanéité des positifs et négatifs photos, juxtaposition des perspectives inversées, orchestration variée entre les noirs et les blancs de la mise en page, etc. La présentation visuelle du livre appuie l'acte autoportraitiste de Rahimi qui, s'inspirant d'une écriture fragmentaire, emprunte aussi bien la narration que la prose poétique.

De prime abord, l'incipit est fondé sur deux extraits textuels dont la gémellité des motifs se transmute à même la figure de l'auteur. D'un pays à l'autre, une transfiguralité se produit ; la figure du poète en fuite dans « 1984 » n'est plus la même au lendemain de la chute des Talibans (2001), car avec « 2002 », son retour dans la ville de Kaboul sera marqué par la figure de l'écrivain public parcourant les rues avec sa caméra. Cet itinéraire entretient un dialogue avec la blessure originale qui a scindé le destin de l'auteur entre langues et images : « Et moi qui me suis égaré de l'autre côté de la frontière, ma vie n'était soudain qu'une feuille blanche. Sans mots, sans histoires. [...] Personne ne comprenait ma langue. J'ai fini par renoncer aux mots pour me réfugier dans les images⁸. »

La double figure de cette autoreprésentation ne crée aucune soudure, car de l'incipit à l'excipit, Rahimi expose l'écart existant au cœur de sa blessure. Celle-ci ayant créé une béance dans les frontières de l'identité, une sensation de vide persiste : du Persan au Français, il a connu le silence du réfugié, et de la sobriété des images en Afghanistan à leur surabondance en France, il a vécu les noirceurs de l'exil. Et c'est précisément au moment de traverser le col qui assurait le passage de l'Afghanistan vers le Pakistan que le clandestin nocturne fait face à l'étendue de ce vide :

C'était la nuit. La neuvième nuit. La plus pesante, la plus silencieuse. [...] La terre, sous la blancheur des neiges, dans la noirceur des temps, elle était devenue invisible. Rien que les traces de nos pas. [...] De l'autre côté de la frontière je trouvai une étendue recouverte de neige, blanche comme une feuille de papier. Pas une empreinte. Pas un mot. Et des marges égarées dans la noirceur des temps⁹.

8. Atiq Rahimi, *Ibid.*, p. 36.

9. *Ibid.*, p. 11-13.

L'auteur accentue son dédoublement identitaire, car « 1984 » et « 2002 » dépeignent chacun une allégorie à deux personnages. Cette fabrication à la fois factice et autobiographique sert à représenter l'auteur. Notamment, dans les deux fragments, le narrateur rapporte les échanges qu'il a entretenus avec un homme portant le même nom que lui. Dans le premier extrait, le narrateur Atiq, désorienté et perplexe, se demande s'il n'est pas en face de son homonyme ou de son double. Mais son interlocuteur, ayant ralenti le pas parce qu'incapable de fuir son pays sans les mots, lui répond qu'il n'en est rien, qu'il est « simplement » son nom. L'identité onomastique entre auteur, narrateur et personnage renvoie ici à la règle d'Or du pacte autobiographique selon Philippe Lejeune¹⁰, alors que le double fait appel à une mimésis jumelée à une réinvention du Moi ; deux éléments bien présents dans l'autofiction où le pacte autobiographique est altéré par le truchement d'une fiction. En insistant sur le nom « Atiq », le texte allégorique tranche sur la nature générique de l'œuvre qui ne sera ni strictement autobiographique, ni romancée, mais bien, autoportraitiste.

La réalisation de cet autoportrait s'appuie principalement sur un acte littéraire, voire un espace poétique dont les constructions narratives se distancient de la temporalité des événements. Il est question de réinventer sa propre figure d'auteur à partir de ses constituants élémentaires. En d'autres mots, l'acte poétique de Rahimi effectue une rupture radicale avec la chronologie du récit pour arrêter le temps et ainsi, accéder à un espace d'être. Bien que dans son incipit, l'auteur crée des figures d'autoportrait en se basant sur l'année des événements, sa narration sera traversée par le « Nom » (ou le terme « identité ») en tant que valeur autonome capable de générer à elle seule tout un système de traitements formels¹¹ : récits brefs, poétisation des figures, allégorisation du Moi, titrage des autoportraits photographiques. Dans le même ordre d'idée, j'associe la poïétique de l'autoreprésentation chez Rahimi à cette pensée que j'emprunte à Barthes :

10. Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil. Le « pacte autobiographique » désigne l'engagement d'un auteur à fonder son œuvre sur son identité propre, ainsi que sur les événements de sa vie. Le condensé de sa réflexion théorique se trouve dans le chapitre 1, p. 13-45.

11. *Ibid.*, p. 245-307. Dans un chapitre titré « Michel Leiris, autobiographie et poésie », Lejeune démontre les différentes techniques que Leiris adopte avec une posture littéraire faisant « intervenir l'écriture sur le devant » ; l'énonciation et son procès d'écriture deviennent sujet(s) de l'énoncé.

Le mot poétique est ici un acte sans passé immédiat, un acte sans entours, et qui ne propose que l'ombre épaisse des réflexes de toutes origines qui lui sont attachés. Ainsi sous chaque Mot de la poésie moderne gît une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom [...] Le Mot n'est plus dirigé à l'avance par l'intention générale d'un discours socialisé : le consommateur de poésie, privé de guide des rapports sélectifs, débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles¹².

En ce qui a trait à l'œuvre *Le retour imaginaire*, le terme de « géologie existentielle » renvoie ici à une stratification de séquences narratives qui débouche sur la poésie du « Nom »¹³. Ce type de procédé correspond à l'autoportrait qui a été composé en fragments et dont l'acte poétique propre à chacun trace la topographie interne d'une figure d'auteur.

L'illustration de « 1984 », instaure la figure du poète qui durant la nuit, fuit la guerre sans d'autres choix que d'abandonner sa langue maternelle. Atiq traverse la frontière, mais l'autre Atiq restera assis au pied d'un rocher. Rien qu'à penser au vide que sa parole sèmera en terre étrangère, il lui a été impossible de traverser le col qui menait au Pakistan, car disait-il : « [o]n ne peut plus séparer les mots de la terre¹⁴ ». Cette métaphore de la gémellité du Moi représente une cicatrice qui, lorsqu'elle s'est produite, a complètement transformé l'aventure littéraire d'Atiq Rahimi : « Tout à l'heure quand le passeur nous a dit de regarder en arrière – et nous avons regardé et pleuré – les mots s'en sont allés avec les larmes. Ils ont glissé sur le sol. Ils ont disparu dans la neige¹⁵ ».

« 2002 » incarne la figure du photographe, désormais naturalisé français. Si « 1984 » se déroule la nuit, son retour au pays se fait en plein jour ; il marque ainsi son entrée dans le monde du regard et de la visibilité. L'autre Atiq qui était resté sur les lieux d'une âpre guerre sans cesse renouvelée, l'attend, le reçoit et transporte les lourds bagages de son matériel photo. D'un extrait à l'autre, une transfiguration se produit sans genèse et sans projet. L'autoportrait se reconnaît alors par son caractère présentialiste, et pourtant, tel que mentionné précédemment, les titres

12. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 39.

13. Il faut préciser que cette idée origine tout d'abord de la « Fonction poétique » amenée par Roman Jakobson (1963) et que l'on retrouve principalement dans le chapitre 11 ; « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », p. 209-248.

14. Atiq Rahimi, *Ibid.*, p. 12.

15. *Idem.*

instaurent une chronologie. Même s'il existe un avant et un après dans la disposition de ces fragments, la forme que prend l'incipit réalise un arrêt dans le temps où le « Nom » se tient debout, *frontalement*, parce que le nom « Atiq » des deux extraits crée un espace de représentation capable de supplanter le temps.

— Moi aussi je m'appelle Atiq.

Une lueur traversa son regard consterné. Il allait dire quelque chose mais je le devançai :

— Non, tu n'es ni mon double ni un homonyme. Tu es tout simplement mon nom parti te perdre de l'autre côté de la frontière, aux marges du temps¹⁶.

Après avoir traversé scènes et personnages dans Kaboul, ce sinueux pèlerinage se termine dans la catharsis d'une éprouvante vérité. Après 18 ans d'exil, il lui est impossible de réclamer le corps de son frère mort à l'étranger et désormais réduit à n'être qu'une dépouille sans inhumation. Rahimi n'a plus aucun repère pour renouer avec ses origines, incapable de reconstituer les espaces qu'aurait pu lui offrir sa mémoire. Tout dans sa ville natale a été réduit à un amas de cendres, de sang et de poussière :

Je n'ai plus personne dans ma terre natale. Le seul lien avec ma patrie c'était le corps de mon frère et les souvenirs que j'avais conservés si jalousement dans un coin de ma mémoire. Et à présent le corps de mon frère est en exil et tous mes souvenirs égarés dans ces ruines... je suis plus étranger qu'un étranger¹⁷.

Son retour au pays n'aura abouti qu'à constater sa propre dévastation. Ainsi, l'auteur rencontre l'imaginaire d'une mémoire bâillonnée et dont les repères demeureront absents du réel. Atiq Rahimi restera à jamais, un étranger errant : « [o]n me demande souvent si je me sens plutôt afghan ou français. – Afghan quand je suis en France, français quand je suis en Afghanistan. Je suis donc toujours ailleurs. Ailleurs, c'est l'espace de mon errance¹⁸. »

Pour conclure sur le sentiment d'étrangeté qu'évoque ce retour, l'excipit est composé d'un duo photographique : *Autoportrait au regard impossible* et *Autographe impossible*¹⁹. Quant à cette dernière, l'image

16. *Ibid.*, p. 16.

17. *Ibid.*, p. 116.

18. *Ibid.*, *La ballade du calame*, p. 73.

19. *Ibid.*, *Le retour imaginaire*, p. 122-123.

représente des murs en ruines parsemés de brèches exposant les dessous briquetés de la structure. Sur le côté droit de l'image, il semble y avoir superposition de deux clichés où les surfaces murales se confondent. L'autographe d'Atiq Rahimi est apposé sur cette partie de l'image. Ce montage photographique rappelle la primauté du « Nom » dans l'incipit, car l'autographe accomplit ici, en son excipit, sa matérialité visuelle – en plus d'y ajouter son nom de famille. L'auteur a pris soin d'écrire son prénom en lettres attachées, alors que le nom, plus bas et bien séparé du premier, a été écrit en lettres détachées. À l'aide des typographies si particulières à cet autographe, Atiq Rahimi conclut avec ses dualités internes qui refont surface et qui s'inscrivent de nouveau dans une tension entre texte et image :

J'appartiens à une culture du verbal : le verbe l'emporte toujours sur l'image. Je viens d'un pays, d'une religion, d'une culture dans laquelle on a du mal à écrire sur sa vie intime, sur sa pensée intime. Par pudeur, par tabou, peu importe. La parole a une telle importance qu'on a du mal à la saisir [...]²⁰

L'IDENTITÉ DU REGARD : UN AUTO PORTRAIT AU POSTULAT CONTRE-IDENTITAIRE

La caméra que Rahimi dénicher auprès d'un portraitiste à Kaboul se nomme le « Kamra-e-jaoree ». Cet appareil rudimentaire dérivant de la *Caméra obscura*²¹ et datant du 19^e siècle demeure dans la catégorie du sténopé. À l'origine, il a été conçu pour réaliser des photos d'identité, passeports ou autres. Et c'est à partir d'une boîte de bois montée sur trépied que le photomaton développe les clichés en l'espace de quelques secondes ou de quelques heures. Faisant fi de l'utilité première de l'appareil qui consiste à réaliser des photo-portraits à partir d'un emplacement fixe, Rahimi défie les paramètres de son sténopé en le transportant dans les rues pour y photographier des scènes.

Maqsood nous écoute bouche bée. Nous lui demandons d'aller photographier le graveur affairé à sa tâche. Maqsood éclate de rire. Il rit de notre enthousiasme, de notre délire.

— Non, ce genre d'appareil n'est pas fait pour photographier des situations : tout va être flou, les personnages comme les objets.

20. Nils C. Ahl, *Atiq Rahimi, écrivain construit par l'exil*.

21. *Caméra obscura* provient du latin et signifie « Chambre noire » ; celle-ci étant partie intégrante du sténopé.

— Qu'importe! Ce sont ces photos-là qui mettent les situations en mouvement²².

La fonction identitaire de la caméra cède la place à la capture des situations, ainsi qu'aux histoires des personnages que Rahimi rencontrera dans son parcours. Objets diffus, personnes en mouvement, scènes de décombres et terrains vagues, toujours photographiés en noir et blanc, Rahimi assouplit l'image par l'absence de contours et de lignes claires. Rares sont les portraits qui révèlent les traits spécifiques des individus; ce sont des hommes et quelques femmes qui traduisent postures et attitudes. Bien que des émotions consomment leurs visages, les morphologies s'estompent dans une myopie fantomatique. Une résonance se meut alors entre l'écrit et l'image, car les médiums convergent l'un vers l'autre au point de se chevaucher: l'écriture en fragment imite la concision du cliché et la photographie étant davantage tactile – voire *haptique*²³ – qu'optique, se rend complice du texte.

À cet effet, l'illustration la plus saisissante renvoie au premier autoportrait photographique de l'œuvre, *L'identité du regard*²⁴. La scène expose la diégétique de l'autoportrait. Avec le sténopé à l'avant-plan et les commerces désertés à l'arrière-plan, Rahimi pose devant la caméra et porte des lunettes noires. Le regard permettant d'identifier le sujet ne sera accessible que de l'intérieur, car tout au long de l'ouvrage, jamais les yeux de Rahimi ne seront rendus visibles, ceux-ci demeurant en dehors de la représentation. Avec ce cliché, la démarche autoportraitiste du photographe comporte une double posture contre-identitaire. D'abord, parce que *L'identité du regard* met en scène un appareil photo dont les fonctions utilitaires étaient reliées à l'identification des citoyens, et desquelles il a été dévié au bénéfice d'une esthétique de la photographie. Il s'agit dans cette œuvre, d'offrir les points de vue que la quête identitaire du photographe-auteur a transplantés dans son propre regard. En deuxième lieu, son autoportrait dévie de sa fonction strictement

22. Atiq Rahimi, *Le retour imaginaire*, p. 29.

23. Haptique provient du mot grec *Haptomai* et signifie «Je touche». En complicité avec l'analyse de Gilles Deleuze dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, (1981, Paris, Éditions de la Différence), l'haptique renvoie à l'insubordination des sens; l'optique ayant un caractère tactile ne relevant que des fonctions de l'œil et l'inverse, la peau possédant une nature optique qui lui est propre et ne relevant aucunement des autres sens. La photographie d'Atiq Rahimi et spécifique à cet ouvrage, donne l'effet d'une membrane enveloppant objets, scènes et sujets tout en un, octroyant ainsi une valeur tactile à l'image.

24. Atiq Rahimi, *Le retour imaginaire*, p. 26.

biographique et individuelle, car Rahimi se tient à l'écart d'une obsession narcissique, le registre de ses autoreprésentations s'inspirant principalement du regard qu'il posera sur les gens et les choses. Les figures d'altérité jaillissent au cœur de cette expédition qui agira telle une fouille archéologique déterrante, strate par strate, les couches de matières sociales inhérentes à l'individu.

Par exemple, le texte accompagnant l'image intitulée *Au seuil du temps*²⁵ raconte l'histoire d'un vieil homme qui ne cesse d'implorer le soleil de ne point s'éteindre, car dans ce village anéanti, les enfants craignent le retour des bombardements chaque nuit. L'homme fixe la lumière de l'astre avec résilience et malgré l'imprécision de son visage, un sentiment de supplication émane du personnage. Par le truchement de cette représentation, Rahimi emprunte la voix de l'altérité pour se définir, car le mystère s'éclaircit lorsqu'il reprend ce thème dans *La ballade du calame* (2015), dix ans plus tard. Sa façon d'aborder l'anecdote sera cependant beaucoup plus autobiographique, car de l'enfant qu'il a été, l'auteur se confie sur ces angoisses ayant été engendrées jour après jour, par la disparition du luminaire sous l'horizon. L'allégorie du vieil homme dissimulait un fait marquant chez l'auteur.

Pour revenir à *L'identité du regard*, le titre du cliché évoque l'endo-consistance de l'Être²⁶ en tant que vecteur du regard et comme étant le lieu propice à l'émergence d'une rhétorique de l'autoreprésentation. En effet, le montage photographique reste en quelque sorte une mise en abîme de l'autoportraitisme, car l'image met en représentation les outils pouvant servir à la réalisation d'un autoportrait. Et puisque ses yeux demeurent invisibles, le titre indique également la valeur introspective du regard sur sa propre identité. En se remémorant la citation de Barthes qui précédait à l'incipit et qui soulignait l'évidence de se faire « autre » par le biais de la photographie, le tout évoque une distanciation par rapport à l'identité visible. Le regard introspectif et rétrospectif, si propice à toute forme d'autoreprésentation, est ainsi distancié en se refusant à la caméra. Le dernier autoportrait photographique de l'excipit, *Autoportrait au regard impossible*²⁷, vient confirmer cette posture, car les yeux de

25. Atiq Rahimi, *Le retour imaginaire*, p. 46.

26. L'endo-consistance de l'Être s'appuie en partie, sur l'idée qu'amène Deleuze et Guattari (1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*: Paris, Éditions de Minuit) à propos des multiples composantes internes d'un « Concept », et que je transpose à l'énoncé du sujet, de même qu'à la figure énonciative qu'incarne son autoportrait.

27. Atiq Rahimi, *Le retour imaginaire*, p. 122.

Rahimi restent plongés dans l'ombre sans possibilité d'apercevoir la moindre lueur dans le regard. L'enjeu identitaire de l'œuvre se rapporte donc à la voix *infra*-introspective de ce regard rendu invisible à tout regardeur, mais qui en réalité, a été concrètement révélée par le biais des textes et des photographies.

CONCLUSION : DE LA TOPOGRAPHIE À LA TOPOLOGIE DE L'AUTO PORTRAIT

Le retour imaginaire explore une terre de racines et les multiples territoires d'un être en quête de lui-même. L'ouvrage s'appuie donc essentiellement sur une démarche topographique à la recherche de lieux concrets d'où naîtront des figures allégoriques qui seront représentatives de la vie d'Atiq Rahimi. Il s'agit même d'une cartographie des frontières hybridées au cœur du sujet, elles-mêmes étant à l'origine de son parcours artistique. L'auteur y revient constamment, jusque dans ses œuvres ultérieures :

Silencieux, anxieux, je m'approchais d'une frontière dans l'espoir que la terre, et la souffrance perdraient mes traces. Une fois à la frontière, le passeur me dit de jeter un dernier regard sur ma terre natale. Je m'arrêtai et regardai en arrière : tout ce que je vis n'était qu'une étendue de neige avec les empreintes de mes pas. Et de l'autre côté de la frontière, un désert semblable à une feuille de papier vierge. Sans trace aucune. Je me suis dit que l'exil serait ça, une page blanche qu'il faudrait remplir²⁸.

L'espace de cette traversée et la symbolique de la page blanche qu'incarne l'étendue de neige vierge constituent une figure topographique qui préfigure une vision topologique, car le processus d'autoreprésentation qu'Atiq Rahimi adopte dans *La ballade du calame*, relève davantage d'une *topologie du signe* que d'une *topographie figurative* dans l'autoportrait (je souligne).

La topologie est une branche des mathématiques née au début du 20^e siècle. L'un de ses sujets d'étude concerne la déformation spatiale d'une forme qui dans un mouvement continu, se transforme sans qu'aucun élément de sa structure n'en soit extrait ou recollé. Les notions strictement mathématiques d'unité et de continuité qui favoriseraient une meilleure compréhension de la topologie s'avèrent très complexes et dépassent l'enjeu de ma réflexion actuelle. Cependant, voici une définition

28. *Ibid.*, *La ballade du calame*, p. 14.

vulgarisée par le physicien Basarab Nicolescu et qui m'apparaît utile afin de comprendre l'enjeu réel d'un autoportrait en tant qu'objet littéraire dont l'unité formelle ne peut être rompue :

La topologie est essentiellement la science des formes, la science du global. Il y a une grande différence entre géométrie et topologie : là où la géométrie voit une multiplicité des formes, la topologie peut voir une seule forme. Notamment on ne distingue pas, en topologie, entre les formes qui peuvent être déformées d'une manière continue l'une dans l'autre. Ainsi on ne distingue pas un ovale d'un cercle ou une sphère d'une ellipsoïde²⁹.

En extrapolant cette définition (bien que partielle) à l'autoportrait littéraire, tout être vivant est un objet topologique qui change de forme au cours d'une vie sans que sa structure organique ne soit anéantie. Et si l'on adopte une perspective littéraire en ce qui a trait à la topologie des formes dans un autoportrait, force est de constater que les figures identitaires de Rahimi n'apparaissent plus comme étant distinctes l'une de l'autre, mais plutôt comme étant une figure unique sujette à des transformations qui se déploient à l'intérieur d'un seul être, celui-ci étant habité par un corps en mouvance et une mémoire phénoménologique. Les tracés qu'exécute Rahimi avec son calame sont, en quelque sorte, tributaires d'une topologie au sens stylistique du terme, parce que le signe d'origine perse se transforme sur la page blanche d'un seul trait, sans arrachement, ni recollage. La doublure de la cicatrice originale n'a plus lieu d'être, car Rahimi est désormais « djân » ; un mot perse dont le sens unit le corps et l'âme sous une entité indivisible³⁰.

Rahimi débute son texte avec le sens apporté par la calligraphie persane, la langue d'origine, mais ses instincts créateurs lui insufflent un mouvement qui en transformera non seulement le signifiant, mais aussi, le signifié. Dès l'incipit, Rahimi annonce la démarche du livre qui consistera à décroquer les calligraphies afin de leur restituer un mouvement dont la continuité témoigne d'un ensemble de nuances à l'intérieur d'une même forme :

Et comme toujours, je n'ai jamais su recopier fidèlement une même lettre ; ou la calligraphier avec un tracé plein. Mes lettres prenaient d'autres formes, je les reproduisais à ma guise ; elles étaient toujours insoucieusement dégradées, même si je trempais bien mon calame dans l'encrier. Impatient, je voulais tout tracer en un seul geste. Cela énervait mon maître, mais moi, j'en étais fier ; sans doute parce que je composais des traits avec des nuances

29. Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde*, p. 43.

30. Atiq Rahimi, *La ballade du calame*, p. 135-138.

de gris qui reliaient magiquement le noir et le blanc, l'encre et le papier, le plein et le vide. Cela donnait aussi du relief aux lettres, une perspective. Mes lettres n'étaient plus figées, mais en mouvement³¹.

La poétique de l'autoportrait proposée dans cet article cherchait à repérer un ensemble de figures pouvant mener à la topique-mère ou à la figure énonciative de l'œuvre. En effet, cette grille d'analyse aura été utile à circonscrire la doublure esthétique d'un exilé, mais elle se restreint pour des interprétations figées, kaléidoscopiques, voire sérielles de l'autoportrait. Or, le concept d'une topographie sémantique qui soit représentative d'un autoportrait littéraire mériterait d'être alimenté par une critique herméneutique qui interrogerait la particularité de l'œuvre et ce, allant bien au-delà de la saisie des figures d'auteur qui se comparent, ni plus ni moins, à un album photos ou à une exposition de tableaux.

L'approche herméneutique de Jean Rousset (Corti, 1964) ou de Gaëtan Picon (Gallimard, 1953) par exemple, propose une critique qui est dégagée de tous cadres théoriques afin de laisser place à une lecture qui ne retranche, ni n'ajoute rien à l'œuvre. Car cette dernière se présente comme étant un objet dont la globalité demeure « complète et significative tel que l'artiste l'a composée³² » ; ou selon la rhétorique de Picon soutenant que « [l]'œuvre se veut comparable à un soleil : souhaitant d'être vue, sans doute, mais dans un éblouissement qui interdit de la dévisager³³ ». Parce que le poéticien adopte une grille de lecture, il ou elle entrevoit son objet d'étude avec des lentilles préétablies qui risquent d'orienter sa pensée vers le même type de résultats. Alors que pour l'herméneute, il est question d'accéder à l'œuvre en ce qu'elle a de particulier par rapport à une autre, ou par rapport à un répertoire d'œuvres³⁴. Certes, la topographie sémantique des figures a permis de décortiquer le dualisme esthétique chez Atiq Rahimi, mais l'analyse gagnerait à poser un regard qui questionne l'œuvre en tenant compte d'une certaine topologie lorsque dans ses callimorphies, l'auteur retrouve le fil d'Ariane de son identité : « [c]haque trait est ma *Mâtrika*, mon *alef*, mon souffle... produits par la gestuelle de ma main, dans la mouvance de tout mon corps³⁵ ».

31. *Ibid.*, p. 22-23.

32. Jean Rousset, *Forme et signification: essais*, p. XX.

33. Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre*, p. 12.

34. Voir « Jean Rousset et la dimension ontologique lecteur-texte » in : Fitch, Brian (2000), *À l'ombre de la littérature*, Montréal, Éditions XYZ. p. 171-184. Voir aussi de Gaëtan Picon (1953) *L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard.

35. Atiq Rahimi, *La ballade du calame*, p. 114 (Rahimi souligne).

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972 [1953].
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Éditions de Minuit, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
- Fitch, Brian. *À l'ombre de la littérature*. Montréal: XYZ, 2000.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris: Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Nicolescu, Basarab. *Nous, la particule et le monde*. Belgique: E.M.E. Éditions, coll. « Psy-Passerelles. Sciences Humaines », 2012.
- Nils C. Ahl, *Atiq Rahimi, écrivain construit par l'exil*, Le Monde.fr, mise-à-jour le 04 novembre 2015; consulté le 24 avril 2016. Lien URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/11/04/atiq-rahimi-fait-par-l-exil_4803070_3260.html#Gc5xIJXS0pWzSr
- Picon, Gaëtan. *L'écrivain et son ombre*. Paris: Gallimard, 1953.
- Rahimi, Atiq. *La ballade du calame*. Paris: L'Iconoclaste, 2015.
- Rahimi, Atiq. *Syngué Sabour. Pierre de Patience*. Paris: Éditons P.O.L, 2008.
- Rahimi, Atiq. *Le retour imaginaire*. Paris: Éditions P.O.L, 2005.
- Rousset, Jean. *Forme et signification: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: J. Corti, 1964 [1962].

CHAPITRE 10

Réfugié singulier et réfugié pluriel : le cas de quelques projets photographiques

HANEN ALLOUCH
Université de Montréal

De nombreux philosophes ont tenté d'étudier les types de communautés, dont Ferdinand Tönnies, Dominique Schnapper et Benedict Anderson, pour qui l'individu est défini par son appartenance (ou par son opposition) à des communautés de sang, de lieu, d'esprit, de citoyens, ou même à des communautés imaginaires. C'est à Ferdinand Tönnies que nous devons la distinction entre communauté et société qu'il a esquissée dans *Community and Society* (1887). Nous aborderons cette distinction à différents endroits de notre analyse, notamment quand il y sera question de la représentativité des groupes de personnes photographiées ou de leur appartenance à différents types de communautés. Quant à Bénédicte Anderson, dans *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (1983), il explique la façon dont les individus s'imaginent appartenir à des communautés sans même connaître tous les autres membres qui appartiennent à ladite communauté ; c'est en effet le sentiment d'appartenance à une nation qui nourrit cet élan communautaire qui est plus lié à un imaginaire du groupe qu'au groupe en soi. Dans *La communauté des citoyens: sur l'idée moderne de nation* (1994), Dominique Schnapper critique la façon dont une certaine transcendance par la nation construit des imaginaires d'exclusion et d'inclusion communautaires basés sur la citoyenneté.

Dans cet article, je tenterai d'analyser quelques-unes des représentations de ces types de communautés et de penser la place qu'occupe l'individu dans et en marge d'elles, à travers quelques projets photographiques récents portant sur les réfugiés. Pour ce faire, je propose d'étudier les choix esthétiques et thématiques de portraits individuels et de photos de groupes, afin de relever certains lieux communs de la photographie du réfugié, ainsi que les représentations qui s'écartent des stéréotypes.

Nous tenterons d'expliciter la manière dont la communauté est représentée et de mettre en relief la place de l'individu dans la collectivité.

Massimo Sestini est l'un des photographes dont le travail donne une ample idée du déplacement de la focalisation, de la considération de la communauté à la perception de la singularité. En effet, avec les deux projets photographiques, *Opération de sauvetage* et *Où es-tu?*, Sestini pense la place de la collectivité et de l'individu en situation d'exil. Le premier projet, *Opération de sauvetage*, réalisé en 2014, consiste à capter des vues aériennes de bateaux remplis de migrants, partis clandestinement de la côte libyenne pour demander l'asile en Italie; le second projet, *Où es-tu?*, consiste à retrouver chaque personne figurant sur les photos de groupes pour capter un nouveau portrait individuel cette fois-ci, donnant ainsi une idée sur la nouvelle vie du réfugié après le franchissement de la Méditerranée.

Selon la classification de Tönniers, *Opération de sauvetage* consisterait à représenter une communauté de lieu; or, paradoxalement, dans le cas de la traversée, le critère spatial qui décide de la totalisation d'une communauté n'est pas un lieu, c'est plutôt un non-lieu. La démarche de Sestini part de la représentation d'une masse humaine associée à ce non-lieu pour réhabiliter l'individualité de chaque vie. Mais, peut-on vraiment parler d'une communauté de lieu, quand l'espace est anéanti et quand la traversée devient un funambulisme entre la survie et la mort? Et dans quelle mesure la photographie peut-elle réhabiliter une existence humaine?

À travers le passage de la photo de groupe au portrait individuel, Sestini semble vouloir personnaliser et personnifier les personnages photographiés. Néanmoins, la photographie implique un certain fatalisme lié à sa nature sélective et donc limitative, elle cadre un instant, un aspect, une vision, et ne peut jamais entretenir ce qu'une narration littéraire offrirait en matière de focalisation. Le photographe ne peut jamais pratiquer une focalisation omnisciente ou zéro, il ne donnera jamais à déchiffrer la complétude, car un portrait ne relève pas uniquement du visible. De ce fait, les tentatives de réhabilitation restent empêchées par quelque chose de manquant qui serait de l'ordre de l'invisible, encore mieux de l'in-montrable.

Ce que la photographie fait au réfugié, c'est d'abord de le désigner, n'en déplaise à Magritte: «Ceci est un réfugié». Il joue par force son propre personnage, et devient une tierce personne: celui qui a été photographié en tant que réfugié, celui qui est défini par son statut juridique

par rapport à deux territoires. Schnapper parle de la communauté de citoyens comme une communauté de droits liée à un territoire régi par un ensemble de lois. Situer les communautés de réfugiés par rapport à cette loi de la citoyenneté nous amène à dire qu'ils forment une communauté de non-citoyens. Le réfugié, d'un point de vue légal, est une personne qui se trouve dans une situation définie par la loi et lui permettant de bénéficier de l'asile. Aussi, sont désignés comme réfugiés ceux qui mériteraient d'avoir ce statut, mais qui n'en bénéficient pas. Par cette confusion, nous nous plaçons, d'entrée de jeu, dans tout un imaginaire de la cohérence et de l'harmonisation que la réalité ne cesse de démentir. Les réfugiés ne sont à vrai dire pas tous, loin de là, reconnus comme des réfugiés d'un point de vue légal ; pourtant ils sont tous désignés en tant que tels, dans le discours médiatique, par exemple. Donc, d'un point de vue légal, les réfugiés sont loin de former une communauté du moment où ils ne sont pas égaux devant la loi.

Si de nombreux projets photographiques consistent à réaliser des photos de groupes dans les camps de réfugiés, certains tentent de montrer la place des absents, notamment dans les communautés de sang, comme dans *Portraits de familles perdues* (2015) où le photographe Dario Mitidieri place des chaises vides dans les photos de famille pour rendre visible l'absence de ceux qui sont morts dans la guerre ou sur les chemins de l'exil. Contrairement à *Opération de sauvetage* de Sestini, dans les photographies de Mitidieri, c'est le vide qui choque et non pas l'entassement, les individus manquants semblent dire que la communauté ne sera plus jamais la même : que ce que ces gens-là ont en commun, ce n'est pas la vie qu'ils partagent, mais plutôt le deuil auquel ils ont survécu.

Associer la photographie à la mort n'est pas une nouvelle façon de penser la captation de portraits, dans la mesure où l'acte de photographier consiste avant tout à prendre position par rapport à la mort ; ne dit-on pas qu'on immortalise un moment lorsqu'on en garde une photographie.

Voici ce que nous lisons dans l'essai de Barthes *La Chambre claire*.
Note sur la photographie :

J'observerai qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'*Operator*, c'est le photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, les collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerai volontiers le *Spectrum* de la

Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au «spectacle» et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie: le retour de la mort¹.

Selon cette classification barthésienne, il serait possible d'envisager trois types de communautés: les *opérateurs*, les *spectateurs* et les *spectres*. Les premiers sont ceux qui agissent pour réaliser une photographie, les seconds ceux qui l'observent et les troisièmes ceux qui y figurent. Mais, cette répartition en communautés basées sur le principe du rôle et de l'action porte à confusion, dans la mesure où elle situe les individus sur un pied d'égalité par rapport à ce qu'ils font ou ce qu'ils subissent, ce qui effacerait toute forme d'originalité de la photographie artistique. Tout le monde ne regarde pas du même œil, tout le monde n'est pas vu de la même manière, tout le monde ne voit pas la même chose, c'est ce qui différencie la photographie moyenne de l'art photographique. Justement, certaines photographies de réfugiés induisent l'idée d'une totalisation. On a l'impression qu'ils ont tous le même statut, que chacun d'eux représente les autres, que chaque photographe a pris la photo pour tous les autres photographes et que toutes les personnes photographiées sont des clones d'un seul et unique réfugié.

Hannah Arendt, étant classifiée comme réfugiée aux États-Unis, s'oppose à cette catégorisation, lui préférant les termes «Nouveaux arrivants» / «Newcomers» ou «Immigrants» / «Immigrants»². Les réfugiés sont ceux qui viennent chercher refuge, ils sont définis non pas par ce qu'ils sont, mais plutôt par l'expression d'un manque. Ils sont ce qu'ils cherchent, ils sont censés avoir la même histoire et cibler les mêmes objectifs. Par cette totalisation, les réfugiés seraient une communauté imaginaire telle que l'entend Bénédicte Anderson, c'est-à-dire qu'ils constituent une entité inexistante, mais tendant à la sommation de tous ceux qui partagent la même situation, être dans un non-lieu. Ce que la photographie produit, c'est de figer le refuge en un unique espace cadré de manière à enfermer la personne photographiée dans sa propre image condamnée à représenter sa communauté éternellement.

Certains projets photographiques visent à communiquer un élan altruiste, ils ne sont plus les produits d'un *operator* voulant montrer des *spectrum* dans une dimension à la fois spectrale et spectaculaire. L'effet que ces projets tentent de produire est celui d'inverser le schéma actionnel

1. Roland Barthes. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. p. 22-23.

2. Hannah Arendt, «We refugees», (en ligne).

pour faire en sorte que le *spectrum* devienne un *operator*. Ces projets impliquent les réfugiés, ce sont eux qui prennent les photographies, tel est le cas d'un volet du projet photographique de Reza Nomade *Exile Voices* (2015) lorsqu'il se propose de restituer les camps de réfugiés à travers les yeux des enfants. Ce projet consiste à demander aux enfants de photographier quelques scènes de leur vie quotidienne au camp.

Quand les réfugiés cessent d'être stéréotypés par des non-réfugiés, la monstration devient interne : un réfugié en montre un autre, un réfugié pose pour un autre, dans un mouvement qui confond celui qui voit avec sa propre vision. La photographie devient une sorte de projection d'individus appartenant à la même communauté, c'est justement le fait d'être les uns représentatifs des autres qui les ferait penser en termes de communautés, dans le sens d'une sommation d'êtres mutuellement remplaçables. Le réfugié photographiant un autre réfugié est en quelque sorte l'image en miroir d'un photographe photographié.

Il y a dans ce dispositif une mise en abyme de visions, la photographie semble moins témoigner de ce que le photographe voit que de ce que les yeux du personnage photographié ont vu. Barthes se trouve dans une situation similaire lorsqu'il fut saisi d'«étonnement³», en observant une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme. Barthes insiste non pas sur le personnage vu, mais plutôt sur ce que ce dernier avait déjà vu : «Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur⁴.»

Les yeux des enfants du camp de réfugiés, encore mieux que l'empereur, ont vu la mort, ils partagent ce regard avec d'autres enfants qui ne l'ont pas vue. Ils ont, en quelque sorte, vu la mort pour eux, mais pas seulement. Selon Walter Benjamin, la polémique provoquée par l'apparition de l'art de la photographie est liée à l'éternel débat autour des rapports entre la mort et le sacré. Les photographes, en immortalisant les portraits, semblent détourner le cours de l'Histoire et permettre à la fois une immortalisation et une mort des sujets, avant la mort. La photographie est donc, par essence, la création d'une communauté de morts immortels pour renforcer encore l'oxymore formé de ce que la photographie fige et ce qu'elle inscrit dans la continuité, la mort et après elle.

Avec le projet photographique *Cher monde* (2012) mis en place dans le camp Zaatari, les corps des réfugiés syriens deviennent des surfaces pour des inscriptions communiquant des messages au reste du monde.

3. Roland Barthes. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. p. 13.

4. *Ibid.*

Les bras de chaque personne photographiée sont couverts de calligraphies arabes accompagnées (ou pas) d'une traduction anglaise. On lit sur leurs bras des messages tatoués comme, par exemple; «Je veux qu'on me redonne la vie que j'avais», «Je suis en train de perdre mon enfance», «Où est ma vie?», «La Syrie est dans mon cœur» et «Mon nom est Mohamed et je ne suis pas un terroriste», etc.

En observant ces photographies et en lisant les inscriptions, un parallèle est possible entre le sens propre et figuré d'*avoir quelque chose sur les bras*, comme un acte de résistance, mais aussi comme fardeau moral et sentiment d'embarras. Le corps de chacun devient le support d'un message adressé à tous ceux qui verront la photographie, le corps de chacun est donc la façade de tous les corps qui ne figurent pas dans la prise de vue; la communauté fait corps, un corps exposé au reste du monde en logans, pour exprimer ce que chacun dit à tous, pour tous.

L'une des photographies est très significative dans ce sens: «Sauvez les enfants de la Syrie» est une phrase qu'on peut lire lorsque trois enfants se tiennent par la main. Ce que les trois corps disent c'est leur union pour défendre une cause. Néanmoins, les corps des enfants utilisés en tant que modèles et surfaces inscriptibles paraissent jouer plus sur le pathos que sur le côté artistique, sans compter la chosification. Nous pourrions parler d'un certain lyrisme photographique en raison du choix du topic de l'enfance victime.

Récemment, le cas le plus célèbre est sans doute celui d'Aylan Kurdi, cet enfant syrien retrouvé mort à l'âge de trois ans sur une plage turque, et dont la photographie a fait le tour du net et a provoqué un débat mondial à propos de la fermeture des frontières face aux flux des réfugiés syriens. Aylan n'est sans doute pas le seul enfant mort dans une immigration clandestine, aux rives d'un pays qui refuse de le reconnaître en tant que réfugié. Il y a ici une opposition entre le statut légal de réfugié et la désignation de réfugié: Aylan est réfugié sans l'être, comme tous ceux qui attendent depuis plusieurs mois dans différents camps temporaires. Ceux à qui aucun pays n'offre le refuge restent quand même des réfugiés dans le discours médiatique qui façonne en quelque sorte l'opinion publique à travers l'injection d'un lexique portant à confusion.

Le cas d'Aylan est particulièrement intéressant à étudier dans la mesure où cet enfant, photographié de dos, blotti dans le sable, sur les rives d'une plage turque, en n'ayant pas de portrait photographique, se prête à tous les masques. C'est ainsi qu'on verra la scène de la mort d'Aylan recréée sur une plage marocaine ou palestinienne, avec une trentaine de

personnes qui semblent porter les mêmes vêtements qu'Aylan et qui se mettent dans la même position que lui lorsqu'il a été photographié. C'est comme si Aylan n'avait jamais existé avant la médiatisation de sa photographie : devenir Aylan serait imiter sa posture dans la photographie, tout ce qui s'est passé avant ou après l'image captée n'a jamais existé. La photographie fabrique une identité nouvelle facilitant les identifications et les projections ; en même temps, elle marque le début d'une histoire qui est plus celle de la photographie que celle de la personne photographiée.

Aylan Kurdi, contrairement à sa photographie, n'a pas eu d'avenir. Sa photographie a été le début d'une narration en images que la journaliste Eugénie Bastié avait pris le soin de restituer dans un article intitulé « Que serait devenu le petit Aylan s'il avait grandi ? » où elle rassemble les diverses réponses à cette question. Pour un caricaturiste de *Charlie Hebdo*, si Aylan avait survécu, il serait devenu « tripoteur de fesses en Allemagne » ; pour le caricaturiste Hani Abbas, Aylan a été assassiné une deuxième fois par la caricature humiliante et pour Rania, la reine de Jordanie, Aylan, s'il avait survécu, serait devenu « médecin, professeur et père aimant⁵ ».

Sauvez les enfants (2013) est un autre projet mis en place dans le camp Zaatari en Jordanie, en partenariat avec l'UNICEF. Il mise sur les vertus thérapeutiques de la photographie en tant que forme de création artistique pouvant aider les réfugiés à « créer de nouveaux souvenirs⁶ ». Cette expression utilisée par Toby Fricker sur le site officiel de l'UNICEF porte à la réflexion : la photographie serait donc une façon de se créer des souvenirs, il suffit de cliquer pour que la scène photographiée fasse partie du passé, le temps s'y conjugue à l'espace, pour former un « chronotope » – selon la terminologie de Bakhtine servant à désigner les diverses combinaisons possibles entre le spatial et le temporel dans un univers déterminé. La photographie serait une fabrique de chronotopes pour les réfugiés à la recherche de nouveaux souvenirs et d'une nouvelle histoire.

Les projets photographiques que nous avons abordés nous amènent à déduire que le seul type de communauté impliqué par les représentations collectives des réfugiés relève de ce que Benedict Anderson désigne comme « une communauté imaginaire ». Les images, artistiques et médiatiques,

5. Eugénie Bastié. « Que serait devenu le petit Aylan s'il avait grandi ? : *Charlie Hebdo* choque », (en ligne).

6. Toby Fricker. « For young Syrian refugees in Jordan, photography is a record — and an outlet », ma traduction, (en ligne).

participent, consciemment ou inconsciemment, à une sorte de totalisation, produisant l'effet d'une communauté homogène.

Anderson oppose la communauté imaginaire à la communauté de face à face : si dans les communautés de face à face, les individus se connaissent et se reconnaissent en tant que membres d'une communauté, pour les communautés imaginaires, c'est souvent la conscience d'une appartenance à un groupe qui forme la communauté en tant que totalité. Anderson utilise le concept de communauté imaginaire pour désigner le produit social des individus se reconnaissant comme membres d'un groupe sans connaître les autres membres, mais en pensant quand même avoir une idée claire de ce que sont les autres, ces absents. La photographie de réfugiés semble devenir un « genre » artistique ou encore un « sous-genre » de la photographie journalistique.

La médiatisation de ce que certains appellent « la photographie de réfugiés » produit la construction de communautés imaginaires, une construction qui impliquerait que les réfugiés photographiés seraient représentatifs de tous ceux qui n'ont pas été photographiés, de même que les photographies prises par certains réfugiés seraient représentatives de tous les réfugiés en tant que communauté partageant une même vision d'une nouvelle réalité. La photographie de réfugiés semble entrer dans une sorte d'exotisme et de typicité, comme dans la photographie ethnographique dont le titre serait « Paysanne chinoise, épicier arabe, tailleur juif, etc. ». Il s'agit en quelque sorte d'une « société du spectacle » au sens que lui donne Guy Debord, le spectacle de la misère humaine mise en images, permettant ainsi toutes sortes de totalisations qui laissent très peu de place à la singularité d'une vie. Il reste que la photographie a des vertus mémorielles, d'ordre éthique et peut-être thérapeutiques.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso, 2006 [1983].
- Arendt, Hannah. « We refugees ». 1943. URL : http://www-leland.stanford.edu/dept/DLCL/files/pdf/hannah_arendt_we_refugees.pdf
- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, 1980.

- Bastié, Eugénie. « Que serait devenu le petit Aylan s'il avait grandi? : *Charlie Hebdo* choque ». Le Figaro, le 14 janvier 2016, URL : <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2016/01/14/01016-20160114ARTFIG00112-que-serait-devenu-le-petit-aylan-s-il-avait-grandi-charlie-hebdo-choque.php>.
- Benjamin, Walter. « Petite histoire de la photographie ». *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/99>.
- Fogarty, Robert et Reece, Benjamin. *Cher monde*. camp de réfugiés Zaatri, Jordanie, 2012.
- Fricke, Toby. « For young Syrian refugees in Jordan, photography is a record – and an outlet ». URL : http://www.unicef.org/infobycountry/jordan_68803.html.
- Montanari, Agnès, en partenariat avec l'UNICEF. *Sauvez les enfants*. camp de réfugiés Zaatri, Jordanie, 2013.
- Mitidieri, Dario. *Portraits de familles perdues*. camp de réfugiés de La Plaine de la Bekaa, Liban, 2015.
- Nomade, Reza. *Exile Voices*. camp de réfugiés au Kurdistan irakien, Irak, 2015.
- Schnapper, Dominique. *La Communauté des citoyens : sur l'idée moderne de nation*. Paris : Gallimard, 1994.
- Sestini, Massimo. *Opération de sauvetage*. Italie, 2014.
- Sestini, Massimo. *Où es-tu?* Italie, projet en cours, commencé en 2015.
- Tönnies, Ferdinand. *Community and Society*. East Lansing, Michigan : Michigan State University Press, 1957 [1887].

CHAPITRE 11

La figure du réfugié : les dangers de la photographie

MARIE-LUCE LIBERGE
Université Paris 8

Quels que soient les constats et les analyses géopolitiques que l'on peut élaborer quant à la crise mondiale contemporaine – crise mondiale qui concerne tous les niveaux de violence : symbolique, sociale, environnementale ou climatologique, économique, idéologique, guerrière – l'aboutissement des raisonnements débouche tous à l'unanimité sur le constat de la souffrance des populations civiles, auxquelles de véritables réponses, se voient continuellement avortées ou reportées ; d'une part, par la communauté internationale, d'autre part, par les pays dits d'accueil – au moins ponctuellement – qui les condamnent à vivre en *stand-by*, en irrégularité administrative dans une situation des plus bâtardees – ils ne sont alors ni ici ni là-bas, ni exclus ni inclus, ils demeurent « entre » : entre l'inclusion et l'exclusion, entre une langue connue et une langue inconnue, entre la crise du pays d'origine et la crise du pays d'accueil, entre le passé (souvent indigeste) et le présent (qui ne se fait pas comestible), comme si le temps se voyait suspendu et que tout ancrage dans une socialité convenable devenait indéfiniment reporté et que la pénibilité des situations inscrites dans leur chronicité se voyait condamnée, tout comme dans le mythe de Sisyphe, à un éternel recommencement. Ces populations vivent alors souvent dans des conditions de *No man's Land* – comme c'est le cas, par exemple, dans la Jungle de Calais récemment « démantelée » (le terme « démantelée » là aussi interroge!), mais aussi sous les métros aériens parisiens ou encore dans les tentes disséminées du Bois de Vincennes ; ces situations achèvent de conforter une précarisation souvent déjà bien avancée par un voyage, la plupart du temps des plus périlleux, et les fait souvent emprunter le chemin d'une désocialisation, où la santé physique et psychique des individus est alors mise en danger : il s'agit alors de situations problématiques, qui, au lieu d'être résorbées et solutionnées, stagnent, connaissent une croissance qui engendre de nouvelles problématiques qui elles-mêmes en génèrent de

nouvelles. Un effet communément appelé « l'effet boule de neige ». Face à cela : l'image tente de réagir, de saisir le réel, de l'offrir au regard. Mais de quoi et comment le regard est-il alors amené à se nourrir ? Comment penser l'image qui se veut dénonciatrice de la situation des réfugiés dans le monde actuellement ? Comment penser ce type d'image qui, au final, crée une figure, la figure du réfugié ?

Cet article se propose de mettre en avant d'une part, ce que saisit et produit communément l'image photographique des réfugiés en choisissant les sujets, d'autre part, le défaut d'altérité qu'induit souvent le « cliché type » des réfugiés, puis le problème de l'approbation et du suivi, la plupart du temps, par la photographie, des logiques symboliques et/ou sociales en place ; enfin, sera évoqué le film de fiction réalisé par Aki Kaurismaki intitulé *Le Havre* qui propose de poser un regard singulier sur des situations singulières, le tout dans un dispositif distanciateur qui permet une image à hauteur d'hommes (et de femmes bien sûr !) où le sujet s'y réfléchit.

L'image – photographique en particulier – semble produire une figure du réfugié schématique ; elle semble ainsi écraser la possibilité d'un regard personnalisé et singulier des personnes, des gens, des autres. Elle saisit des visages ou des silhouettes souvent épuisés, encadrés dans ce temps suspendu précité qui est relatif au fait de vivre entre les réalités, les temporalités, les territoires, entre les autres, plutôt qu'avec ou à côté. Un temps qui, au final, souvent, exclut la monstration de l'Autre en tant qu'il est un individu, à la fois différent parce qu'unique, et semblable parce qu'identique, parce que « même » ; l'image montre alors comme une sorte de vide, d'absence, plutôt que de mettre en lumière la présence authentique et substantielle d'un autre, excluant assez souvent toute relation, tout dialogue entre le regardé, le regardeur et celui qui cadre l'image. Le regardé semble ainsi dénué de parole ; l'image parle pour lui, elle se rend alors responsable de son image qui lui confère une sorte de statut : qui consiste à incarner la figure du réfugié, tout comme il existe une figure du philosophe, une figure du Christ, une figure du médecin, etc. Mais que se passe-t-il dans l'image qui saisit violemment le cliché cadrant finalement – au sens propre et figuré, selon les analyses de Judith Butler dans *Ce qui fait une vie*, – une norme où ne vient pas se loger de reconnaissance véritable de l'autre ; que se passe-t-il dans l'image qui montre la « précarité du corps » toujours selon la terminologie de Butler ? Il s'y inscrit une forme de vide politique parce que ce que l'on regarde est le miroir ou l'échos d'une pensée établie selon laquelle la valeur de la vie, d'après les cadres en vigueur de la pensée, selon Butler toujours, n'est

pas la même pour tous. Ce type d'image semble de plus, figer le vivant en l'Autre; c'est un type d'image qui tend la plupart du temps, nous l'avons dit, à l'exclure en tant qu'il est sujet, apte à prendre la parole, regarder, faire l'image à son tour. En ce sens, l'image qui souvent montre les réfugiés, les coupant de leur statut de sujet ayant la vocation de se réaliser, se fait-elle possiblement symboliquement violente et/ou sensationnaliste, mais aussi précarisante. Elle construit une précarité du regard qui se fera toute matérielle par la suite également, mais aussi philosophique. La figure du réfugié en photographie résulte assez souvent d'une esthétique misérabiliste ou stéréotypée qui construit ou conforte le cadre en place. Dans ses réflexions développées dans *Devant la douleur des autres* Susan Sontag met en garde contre une image qui prétendrait pouvoir montrer la violence et agir sur celle-ci. Il semble que le propos de Sontag et sa logique argumentative relative aux clichés photographiques montrant outrancièrement les victimes d'atrocités peuvent servir à penser la figure du réfugié que construit souvent la photographie actuelle; non pas qu'il faille condamner toutes les photographies qui montrent, s'engagent, prennent position ni qu'il faille radicalement bannir leur usage et leur diffusion bien évidemment, mais celles-ci doivent être réalisées et appréhendées avec mesure, réflexion, esprit critique dans le souci d'accorder aux gens une reconnaissance; mais la photographie a-t-elle ce pouvoir? La photographie n'a pas le pouvoir de transfigurer la face de la planète, hélas, mais elle peut sans doute, dans son dispositif prendre le temps, prendre position, c'est-à-dire prendre place; c'est ce que faisait la journaliste Camille Lepage décédée au Centrafrique qui prenait physiquement position dans le temps humain pour refléter la souffrance, mais pas seulement...

Sontag rappelle, dans *Devant la douleur des autres*, que les photographes ont très tôt essayé de prendre en charge l'indicible des horreurs, l'inexprimable, ce que certains nomment l'indicible des horreurs de la guerre. Avec l'ouvrage *Krieg dem krieg*, (*Guerre à la guerre*), de Ernst Friedrich montrant les clichés des poilus au visage déchiqueté, il y avait l'intention de base, selon Sontag, d'un changement des mentalités, l'idée était la suivante: plus l'image serait choquante, plus elle réveillerait les consciences. Mais la diffusion de ces photographies n'a, en rien, freiné la continuité de la barbarie. Au contraire, celle-ci s'est aggravée au fil du temps, dans un mouvement exponentiel et spectaculaire aux XX^e et XXI^e siècles. On note d'ailleurs un parallélisme assez net entre, d'une part, l'évolution technologique de la diffusion de l'image et de son caractère reproductible et, d'autre part, la gradation de la violence dans le monde.

Le fait de montrer et de diffuser les images de réfugiés n'importe comment, massivement et rapidement, sans tenir compte du choix, du propos, de la parole de celui ou celle qui est photographié, suffit-il réellement d'une part, pour que s'arrêtent les phénomènes d'injustice que les images montrent et d'autre part, pour modifier les lignes définitionnelles de la norme par lesquelles l'autre, dans sa différence, n'est pas appréhendé, reçu, reconnu ? Les photographies des réfugiés posent aussi problème parce que d'une part, elles sont relativement nécessaires pour communiquer et faire savoir ce qui se passe, d'autre part, leur large diffusion tend à communiquer grossièrement des problèmes qui mériteraient d'être pris en compte avec humanité dans leur singularité ; or, l'image fait que l'on ne regarde plus des personnes, des familles, des enfants, mais des symptômes généralisés de crises économiques lointaines que l'on tient finalement à distance, des flux migratoires noyés dans un flot général informatif, qui ne permet pas d'entendre et donner voix autrement à des personnes ne demandant qu'à construire ou se reconstruire et vivre ; des gens qui souvent avaient une vie avant, un emploi, des diplômes, des compétences, des aspirations et qui sans doute peuvent apporter un savoir-faire, mais aussi un savoir-être là où ils se rendent. Car tout être est peuplé de valises intérieures... Le pays d'arrivée et ses habitants pourraient être amenés à voir et rencontrer l'humain singulier dans son ensemble et sa réalité qui peut et sait sans doute être force de proposition, mais l'image et l'opinion commune l'enferment immédiatement dans un statut de victime. Or, ce statut de victime souvent fantasmé et fictionnel, sauf exception, ne permet pas une entrée psychologiquement saine dans le pays d'arrivée, c'est à dire, sur un pied d'égalité ; il y a donc réticence, frein, peur, paranoïa qui cristallise une précarité d'ensemble catastrophique et qui devient d'une part chronique, mais d'autre part, collant à ce que l'on envisagera comme l'identité des arrivants, mais qui n'est en réalité qu'une construction à laquelle l'image participe, se rend complice. La photographie certes ne fait pas tout évidemment, mais son rôle est important, car elle tend à conforter, nous l'avons évoqué, ce qui est idéologiquement et socialement déjà en place. Plutôt que de construire du désir, la photographie semble donc engendrer ou conforter misérabilisme, peur, fantasmes paranoïaques tout en fermant la porte à une véritable rencontre entre les uns et les autres, qui serait basée sur de vrais rapports d'altérité, qui, certes peuvent induire des différends, des désaccords ou des malentendus (c'est le lot de toute situation d'altérité), mais induit la considération de l'Autre comme un même, susceptible d'apporter, donner et partager la part lumineuse de son humanité.

Les photographies types de réfugiés qui montrent les personnes dans leur aspect dégradé et vulnérable systématiquement fonctionnent aussi comme les images-chocs parce qu'elles ont souvent une portée limitée dans le temps. Cela conduit à une banalisation, une volonté d'oublier rapidement les horreurs considérées qui, de toute façon, finissent par se perdre dans un flux d'autres images, ramenant le regardeur à un sentiment d'impuissance qui balaye aussi la pensée. Les images-chocs comportent, de plus, des informations morcelées, éparses, incomplètes. Leur caractère spectaculaire permet toutes les récupérations, encourage aussi l'expérience voyeuriste. Construire une figure du réfugié cliché qui enferme le regard dans ce qui est l'ombre d'une identité, même au nom d'une volonté de changer les choses, peut donc s'avérer « compliqué ». « L'exhibition photographique écrit Susan Sontag, des cruautés infligées aux autochtones basanés des pays exotiques perpétue cette offre, aveugle aux considérations qui interdisent l'étalage de la violence faite à nos propres victimes ; car l'autre, même lorsqu'il n'est pas un ennemi, est toujours perçu comme quelqu'un à voir, et non comme quelqu'un qui (à notre exemple) voit aussi¹. » Or, il s'agit bien de voir le monde ensemble afin de nous enrichir de la vision des uns et des autres. Il semble que cette posture soit salvatrice tant pour le réfugié, que pour le photographe, que pour le regardeur. L'image de la misère peut cibler juste si elle tombe dans le regard d'une conscience exigeante et critique. Elle peut perdre tout impact et détruire les nobles intentions qui la portaient initialement si elle tombe à plat ; or, elle tombe souvent à plat, du fait que son langage et son dispositif, inclus dans une grande diffusion mondiale et standard de l'image, reproduit plutôt, assez fréquemment, l'ordre dichotomique et symbolique du monde tel qu'il est inscrit socialement certes, mais aussi relationnellement dû aux normes schématiques qui cadrent et influencent aussi la façon dont les uns et les autres peuvent vivre les interactions humaines ; until se verra inconsciemment cantonné au statut de victime, tel autre se pensera tout puissant, les deux croyances sont fausses, ce ne sont que des croyances, mais elles font marcher le monde au pas. L'image doit se faire redistributrice de croyances, et permettre peut-être ainsi, ce que Rancière appelle un « partage du sensible ». Or, est-ce le sensible que nous font vraiment partager les clichés types réalisés à la va-vite des êtres ? Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé*, semble mettre en garde contre les images trop didactiques parce qu'elles établissent une pseudo répartition entre celui qui fait l'image et qui sait, et l'autre qui regarde, et qui est

1. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, p. 81.

consé ignorer. Rancière établit que l'image ou ce dispositif plastique qui part de ce pré-supposé, tout basé sur la volonté de délivrance d'un message, manque l'anticipation des regardeurs dans leur capacité à se faire conteur, c'est-à-dire, créateur ; ce qui invite à penser... L'image des réfugiés, par ailleurs, ne stipule presque jamais l'identité des gens montrés, elle les montre comme une foule d'anonymes, dans une globalité noyée dans l'urgence et cela aussi est un problème. Les gens sont alors enfermés dans une identité de groupe informel qui ne correspond à rien, ou à pas grand-chose, ou à quelque chose que l'on connaît déjà. Il s'agirait de se rencontrer ; cependant, prendre une image est déjà une rencontre. Il s'agit alors sans doute pour le photographe de choisir sa rencontre afin que l'image la traduise. Car, qu'est-ce qu'une rencontre qui exclut à l'autre la possibilité de se vivre, de se parler, de se présenter comme sujet ? Une rencontre qui n'en est pas une... Un rapport de domination, d'hégémonie, de peur ou de maître-esclave qui invite à penser la révolte ? Une révolte qui serait une révolution esthétique ? À moins que la révolte de l'esthétique ne se fasse sans révolution préalable de l'appréhension de l'autre ? C'est sans doute de rencontre, de lien, de relation dont notre époque se meurt ; que l'on soit d'ailleurs, de là-bas ou d'ici, nous avons tous nécessairement besoin de refuge. C'est le propre de la condition humaine que de chercher refuge. Nous sommes tous des réfugiés émotionnels, spirituels ou métaphysiques qui passons notre vie à chercher un abri dans le sens des choses tandis que celui-ci nous devance ou nous fuit, surtout lorsque nous restons seul à seul avec lui pris dans une danse qui se ferait macabre ? Tandis que l'altérité permet de redistribuer les rôles, le mouvement de la danse, le renouvellement du désir, et avec celui-ci, la chasse du sens. Car c'est bien d'une crise du sens dont notre monde semble agoniser. Un sens au sens de signification qu'il s'agit de questionner ensemble. Un sens au sens de direction qu'il s'agit de rencontrer ensemble. Non pas les uns contre les autres, mais les uns avec et par les autres.

Cette équité de regard, de relation qui induit un rapport d'altérité impliquant une réciprocité, mais aussi solidarité et respect se retrouve heureusement dans l'image de photographes qui renouvellent le point de fuite des regards. L'altérité est également rendue dans les images de fiction qui aménagent une distanciation ; elle est merveilleusement filmée et agencée dans le film de fiction intitulé *Le Havre* du réalisateur finlandais Aki Kaurismaki.

À la fois conte et film à suspense, romance et parabole polysémique, fable et épopée d'un type nouveau où le langage et la diction ont la part belle, ce film hybride à la forme éminemment singulière, installe d'abord

un univers étrange et onirique où viennent s'inscrire les êtres et les choses. Le film crée une sensation d'irréalité et d'anachronisme permanent de sorte que le regardeur est amené à être renvoyé à un sentiment d'ahistoricité et d'universalité. L'époque contemporaine et la vieille France se mêlent assez finement dans le détail d'une chanson, d'un bruit, d'un décor, d'un mobilier, d'un véhicule, d'un tablier, d'un éclairage. Le scénario raconte l'histoire de Marcel Marx – joué par André Wilms – un cireur de chaussures et ancien SDF qui rencontre Idrissa – joué par Blondin Miguel – un jeune adolescent sans-papier souhaitant retrouver sa mère en Angleterre. Caché dans un conteneur avec sa famille, il s'enfuit le jour où la police vient les déloger. Instant irréel que cette évasion, où le temps étale et dilate l'action pour éviter au regardeur tout sensationnalisme et susciter chez ce dernier un regard actif, presque au sens brechtien du terme. Il y a d'ailleurs dans ce film, une distanciation presque brechtienne, un effet d'étrangeté qui appelle à une dissonance du champ perceptif. Et cette construction joue sur la façon dont sont montrés les êtres. Dans ce contexte esthétique, l'impression de faux et d'artificialité vient servir une sensation de vrai, une justesse de ton d'ensemble. Idrissa s'est donc enfui. Livré à lui-même dans une ville où la police est à sa recherche, le jeune garçon erre dans le port de la ville puis se voit aidé par Marcel Marx, personnage insolite et décalé, à qui il rendra également service ; une sorte de relation père-fils semble alors s'établir entre les deux protagonistes, en tous les cas d'ainé à adolescent, et Idrissa, tout ayant et gardant sa place d'enfant sous « tutelle morale » d'un adulte qu'il écoute et suit, s'investit dans les tâches de la maison. Un rapport de complémentarité, d'entraide, d'écoute se dessine tout au long du film qui empêche toute stigmatisation du personnage d'Idrissa. Les liens sont très simples entre les personnages, les relations directes et franches. Certes, Idrissa est aidé par Marcel Marx, mais il apporte aussi quelque chose, de par la qualité de sa présence, mais aussi de son sens de la répartie ; Idrissa a de la personnalité, de l'aplomb, de la tenue. Il porte en lui cette élégance d'âme qui fait écho à celle de Marcel Marx. Le rapport d'altérité entre les protagonistes exclut l'enfermement dans le cliché des uns et des autres. Chacun est ce qu'il est dans sa singularité et compose, non pas en face d'une appréhension dictée par la notion de norme, mais avec l'autre, face à l'adversité, les difficultés, la délation. Un voisin dénoncera Idrissa...

Pour revenir à l'esthétique, le décor du film, les espaces intérieurs, le quartier, les véhicules, les couleurs irréelles, la lumière, l'ambiance très « vieille France » des lieux, des protagonistes, et de leur univers, ainsi que le jeu des comédiens qui est un anti jeu radical à la façon des films

bressonniens, aménage une sorte de fable où l'humour distancie sans cesse le misérabilisme, tout en désignant ce qui relève de l'injustice. La façon de filmer les uns et les autres établit toujours visuellement un rapport d'équité. Les gestes, les poignées de mains révèlent une proximité entre les êtres qui inscrit une vraie fraternité empreinte de confiance.

Et lorsque les visages des réfugiés sont filmés, c'est dans une temporalité qui vient s'étirer, qui se veut délicate, lente, douce, humaine et qui surtout s'oppose au cliché bref, rapide, intrusif, mécanique et agressif du photographe de presse très efficacement mis à l'index dans le film.

Le personnage décalé de Marcel Marx est par ailleurs une sorte d'anti-héros ; il est vieux, imparfait et sans le sou. Mais il établit surtout avec Idrissa un rapport vrai, un rapport d'adulte à enfant, rapport qui ne se pratique pas toujours de la sorte en France avec les adolescents sans papiers, dont on oublie qu'ils sont d'abord et avant tout des enfants ayant besoin d'un cadre éducatif respectueux et bienveillant et non d'être aliénés à la figure du réfugié.

Faire et penser l'image de l'autre induit peut être que l'on s'induit, en tant que photographe, soit, dans la relation à l'autre, soit dans l'image pour redistribuer le poids symbolique des sujets et leur représentativité. La figure du réfugié est souvent stéréotypée et finit par être vidée de toute substance, de toute singularité, servant le flux sempiternel d'une actualité audiovisuelle qui ne mène pas au changement des situations d'injustice économique et sociale. Ne pas faire d'image et ne pas en diffuser serait bien sûr un non-sens ; mais plus les images sont dignes et/ou créées dans la force d'une imagination distanciatrice, plus elles ont sans doute le pouvoir de susciter prise de conscience et prise de position. Une façon éthique de faire des images (qui se départit du cliché condescendant et qui redistribue la position du sujet et la possibilité de prise de parole des uns et des autres s'impose), si l'ambition est de faire entendre, échanger et circuler le mouvement, le sens, le désir où chacun, d'où qu'il vienne, pourra trouver refuge.

BIBLIOGRAPHIE

Butler, Judith. *Ce qui fait une vie, essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Paris : Éditions Zones, 2010.

Sontag, Susan. *Devant la douleur des autres*. Paris : Bourgeois éditeur, 2003.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2000.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : Éditions la Fabrique, 2008.

V

AU-DELÀ D'UNE FIGURE :
HUMANITÉ, ÉTHIQUE
ET CRÉATION

CHAPITRE 12

Dévalorisation du « réfugié », désir de liberté et éthique romanesque dans *Salido* de Louis Guilloux

ALI CHIBANI

Écrivain et docteur de la Sorbonne

À partir de 1938, le gouvernement français a mené une politique très défavorable aux réfugiés espagnols qui sont officiellement considérés comme des « indésirables¹ ». L'écrivain et journaliste français Louis Guilloux témoigne de l'horreur de la situation des réfugiés espagnols au camp de Gouédic à Saint-Brieuc dans ses *Carnets*² et dans son roman *Salido*³. Les effets destructeurs de la politique de l'accueil des réfugiés nous amènent à nous interroger sur le processus et les acteurs du sentiment d'inexistence, ou de dévalorisation de soi, chez le réfugié dans le roman *Salido*. Nous verrons d'abord que le réfugié reste captif dans un espace-temps fermé. Ensuite, nous parlerons du réfugié comme victime de « la concurrence des préoccupations » historiques. Enfin, nous nous intéresserons au choix éthique et romanesque d'un auteur qui participe à l'affirmation et à la reconstruction de la personnalité du réfugié.

I/ LE RÉFUGIÉ, UN CAPTIF EN ATTENTE

Par sa description réaliste du mauvais accueil réservé aux réfugiés dans le camp de Gouédic, le roman *Salido* permet d'analyser le rapport des réfugiés au temps et à l'espace. Les réfugiés de Saint-Brieuc sont perçus comme des « indésirables » qu'on installe avec « les malades de l'hôpital⁴ ». Ils sont ballotés d'un camp à l'autre, voire renvoyés en Espagne

-
1. Lire la tribune de l'historienne Geneviève Dreyfus-Armand, « Réfugiés espagnols : quand la France choisissait l'infamie », *Libération*.
 2. Louis Guilloux, *Carnets 1921-1944*.
 3. Louis Guilloux, *Salido*, suivi de *OK, Joe!*
 4. *Ibid.*, p. 37.

dès que l'occasion se présente : « ... c'étaient des réfugiés qui avaient déplu au maire, lequel faisait de son mieux pour les renvoyer en Espagne⁵... ». En effet, l'administration officielle apparaît dans ce roman comme le signe d'un désir de rétention de l'Autre par la rétention et la persécution de son corps. Ainsi refuse-t-elle d'autoriser l'installation durable du réfugié en France comme on peut le découvrir dans *Les Carnets* de Louis Guilloux qui permettent de mieux comprendre le roman *Salido* : « Situation particulière en ceci : tantôt, l'usine désaffectée (le camp) est considérée comme un lazaret, tantôt comme un centre de répartition. Les réfugiés qui y logent ne devant jamais qu'y passer, on ne s'est pas soucié de rien aménager pour eux de définitif⁶. » À cela s'ajoute l'irrationalité des décisions politiques : « *les réfugiés espagnols incapables d'assurer leur subsistance vont être refoulés dans leur pays*⁷ ».

La logique étatique en matière de gestion des réfugiés au XX^e siècle repose sur la construction d'une confrontation imaginaire entre les Français et les réfugiés « indésirables ». Comme s'il ne fallait pas voir ces derniers, ils sont laissés dans des espaces où la lumière est faible comme une ville où seulement « quelques lumières bleues sont allumées⁸ », ou dans un camp dont « le dortoir n'était que faiblement éclairé par quelques ampoules bleues⁹ », occupant une chambrée où « la lumière [...] était crépusculaire¹⁰ ».

La lumière symbolise ici « la luminosité de la jouissance¹¹ » en tant qu'oubli de soi par la rencontre de l'Autre. Son déficit marque l'enfermement spatial des réfugiés qui sont retenus dans des espaces clos où la circulation est souvent impossible et vaine et où ils sont invisibles et sans ancrage durable : « Camp gardé par la police. Interdit aux réfugiés d'en sortir. Interdit à quiconque d'y entrer sans autorisation spéciale¹². »

L'inscription du réfugié dans l'espace est considérée, par l'administration du pays d'accueil et même par le réfugié lui-même, comme transitoire. Les réfugiés espagnols ne comptent pas s'attarder dans les camps. Ils veulent aller à la recherche d'un proche établi ailleurs en France

5. *Ibid.*, p. 46.

6. *Ibid.*, p.165-166.

7. *Ibid.*, p. 187.

8. *Ibid.*, p. 17.

9. *Ibid.*, p. 18.

10. *Ibid.*, p. 43.

11. Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre*, p. 47.

12. Louis Guilloux, *Carnets 1921-1944*. p. 165-166.

ou dans le monde. Cependant, la clôture spatiale est forte et frappe même l'imaginaire des réfugiés et du pays d'accueil qui la consolide. Ainsi, quand Salido réussit à s'échapper pour aller à Paris, avec la mère Gautier, il est éberlué par la ville interdite aux réfugiés. Les deux personnages se perdent même dans la ville avant de revenir à Saint-Brieuc que Salido ne quittera plus jamais. D'autres réfugiés rejoignent d'autres régions de France où ils espèrent être reçus par un proche, mais reviennent également, car rejetés par les leurs. En effet, le réfugié est tributaire d'une existence affective et d'une identité officielle que l'espace d'accueil lui reproche ironiquement de n'avoir pas construite.

En plus de l'impossibilité de l'enracinement spatial, les réfugiés incarnent, dans *Salido*, une communauté contrainte à vivre dans une temporalité figée. Les premiers mots de l'*incipit* illustrent ce figement par l'absence de variations dans ce que les sens peuvent saisir du monde des réfugiés : « ... C'est le même bruit de casseroles remuées, de marmites qu'on remplit d'eau, le même potin de sabots de bois sur le carrelage de la cuisine qui m'a réveillé¹³. » La mêmeté dans laquelle le quotidien, fait de « journées vides¹⁴ », est enfermé provoque l'ennui des personnages qui ne réussissent jamais à se reposer.

Le temps d'un monde en guerre est bloqué sur l'inutilité de la volonté humaine dominée par l'impossibilité du progrès temporel et historique : « Il n'y avait plus rien d'autre à faire pour lui comme pour tout le monde, qu'à attendre, bien que personne ne sût quoi au juste¹⁵ ». Cette impossibilité de progresser est signifiée par la métaphore des trains à l'arrêt : « N'avais-je donc rien d'autre à faire qu'à attendre un train qui n'arrivait pas en en regardant un autre qui ne partait pas¹⁶? » Par ailleurs, les réfugiés espagnols sont dans l'attente de nouvelles concernant leur avenir ou leur prochain départ. Le temps des réfugiés apparaît comme un temps arrêté, une sorte de parenthèse dans leur vie. C'est le temps d'un destin qui s'arrête au moment du premier départ et qui est suspendu au prochain départ vers un lieu où l'altérité ne serait plus représentée par l'administration ou par le personnel des camps, mais par des proches qui rendraient possible une construction positive du Moi.

13. Louis Guilloux, *Salido*, suivi de *OK., Joe!* p. 11.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 82.

16. *Ibid.*, p. 17.

II/ ANONYMAT ET CONCURRENCE DES HISTOIRES

Les réfugiés espagnols dans *Salido* apparaissent souvent comme des personnages anonymes qui cherchent avant tout à rétablir les liens sociaux rompus par la guerre ou le déplacement. Dans *Salido*, le réfugié apparaît comme une personne anonyme et oubliée dans un monde anxieux et dépressif. Aussi, la propriété la plus partagée par les réfugiés espagnols est leur silence. Ils refusent généralement de raconter l'histoire de leur vie qu'ils refoulent avec le souvenir de leur traumatisme comme si celui-ci n'était ou ne pouvait pas être inscrit dans le temps. Les personnes chargées de leur venir en aide savent aussi que, dans cette histoire, « tout est voué à l'oubli¹⁷ ». Le sentiment d'être déjà oublié ajoute à la souffrance du réfugié marqué par la rupture des liens sociaux qui pourraient permettre la compréhension par autrui de la souffrance dont il fait l'expérience et aussi l'espoir d'une compassion, pour ainsi dire, *sincère, car basée sur les liens naturels ou idéologiques*. En d'autres termes, s'il est proposé au réfugié un *refuge territorial*, il lui importe aussi, en tant que « perte psychique¹⁸ » de trouver un *refuge de restauration psychique et sociale*.

Néanmoins, la réalisation du désir d'être avec *autrui* loin des camps, quand cet *autrui* est un proche, est souvent impossible. C'est ce que Louis Guilloux montre dans un tableau pathétique qui expose l'histoire d'un homme, visiblement riche, qui a amené sa servante en France pour qu'elle retrouve son fils. L'auteur-narrateur trouve une voiture qui conduit la femme à destination. Mais elle revient en pleurs: le fils a refusé de l'accueillir. Plus loin, quand le narrateur demande aux miliciens espagnols réfugiés à Gouédic ce qu'ils veulent, « l'un d'eux [lui] demanda d'expédier un télégramme à des cousins, en Amérique du Sud¹⁹ ». Rétablir le lien social a pour but de rétablir la bonne santé du réfugié comme le prouve la juxtaposition de la demande précédente avec la demande d'une « pommade pour se débarrasser des poux²⁰ ».

En plus des liens familiaux, les réfugiés cherchent à nouer des liens avec les personnes avec lesquelles ils partagent les mêmes opinions politiques. *Salido* se fie à Louis, le narrateur, car il est un internationaliste comme lui. *Salido* cherche aussi à rejoindre l'Union Soviétique au lieu

17. Louis Guilloux, *Salido*, suivi de *OK, Joe!* p. 45.

18. Kentsmith, cité par Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière, *Histoire et Trauma. La Folie des guerres*, p. 220.

19. Louis Guilloux, *Salido*, suivi de *OK, Joe!* p. 44.

20. *Ibid.*

de rester dans les camps en France. De la sorte, le réfugié compense la déception subjective et objective qu'il vit dans les camps par l'utopie d'une compassion humaine plus ou moins universelle qui ne se réalise que rarement.

La précarité et la solitude du réfugié sont accentuées par son exclusion du champ de représentation que se fait l'Autre du monde, le sentiment que sa souffrance compte peu aux yeux des autres dont l'attention est retenue par d'autres drames jugés plus importants ou plus urgents. Dans *Salido*, l'actualité des réfugiés se retrouve écrasée par les prémices de la Deuxième Guerre mondiale ce qui fait d'eux, peut-on dire pour faire référence à un phénomène politico-médiatique très actuel, des victimes de la « concurrence des préoccupations historiques ».

Saint-Brieuc devient ainsi la représentation de l'espace européen en guerre. On voit descendre des trains des réfugiés juifs, des réfugiés espagnols et des soldats anglais qui vont et viennent « un peu comme des ombres », pendant que des Bretons inquiets attendent leurs proches qui doivent venir de Paris. Pendant ce temps, le réfugié souffre de l'image qu'on lui renvoie et qui le réduit à un sujet mineur qui n'entre pas dans le champ de perception de l'Autre, particulièrement quand la raison d'État l'emporte sur la raison humaine, notamment quand l'État français marque sa sympathie pour le régime de Franco au détriment des Républicains qu'il ignore. Dans ces conditions, le narrateur veut renverser la perception du présent pour qu'il ne soit plus une temporalité figée, mais une temporalité déterminant la conduite et la morale de l'être humain qui « obéi[t] au devoir présent²¹ » ? C'est pour cette raison que Louis Guilloux aide Salido : « C'était sûrement un homme dangereux. Mais et après ?/ Quoi qu'il pût en être, c'était aujourd'hui un homme perdu²². » Cette éthique oppose enfin symboliquement le « beau salaud » qu'est Salido aux « salauds » incarnés par l'administration et la police.

III/ INUTILITÉ DE L'EXISTENCE DE SOI ET QUÊTE DE RÉEXISTENCE

Salido est présenté, dès sa première apparition, comme un « salaud ». Un qualificatif qui gêne le narrateur. Celui-ci s'interroge sur la recevabilité d'un tel jugement proféré par Madame Gautier qui connaît bien le colonel espagnol pour l'avoir hébergé. Mais l'auteur tempère toujours cette

21. *Ibid.* p. 45.

22. *Ibid.* p. 19.

condamnation, comme pour sauver son personnage. À ce propos, et dans une déclaration citée par Walter Redfern, le romancier breton précise : « Salido, c'était un flic. C'était un gars qui, pendant la guerre d'Espagne, était chargé de fusiller les déserteurs. Si je l'avais révélé, j'aurais détruit mon personnage²³. » Le critique littéraire Redferne conclut pour sa part que cet aveu n'honore pas complètement Louis Guilloux : « Pourquoi pas une histoire sur les souffrances d'un homme indigne²⁴ ? » Cette question est recevable, mais discutable si l'on en juge par la fonction éthique que Louis Guilloux semble attribuer à son roman. Un tel portrait est en effet en mesure de changer négativement l'horizon d'attente du lecteur et de fausser son jugement sur les réfugiés. En contact distant avec l'histoire des réfugiés espagnols, le jugement du lecteur concernant cet individu, dangereux et condamnable, aurait pu être généralisé : l'attente du lecteur ne serait plus donc la libération du réfugié, mais sa punition. Rappelant Henri Meschonnic pour qui « la poésie ou la pensée poétique [se définit] comme une invention du sujet telle qu'elle invente indéfiniment d'autres sujets²⁵ », Guilloux prend en compte la notion de *dangerosité pour l'œuvre et pour le sujet* de révéler toute la vérité sur Salido ; dangerosité pour le sujet qu'elle met en scène et pour le sujet lecteur. La littérature n'oublie donc pas *le sujet* (personnage et lecteur) ni *son sujet* (thème). Ce qui n'est pas sans nous rappeler Levinas qui « définit l'éthique [comme] la responsabilité envers l'autre²⁶ » et dont Meschonnic résume la pensée : « L'éthique est dans le fait que la rencontre d'autrui est d'emblée ma responsabilité pour lui, que son destin d'inconnu "me regarde", qu'il me concerne. Conduite au fond insensée et qui est l'humain même et l'origine du sens²⁷. »

Cette éthique ne risque-t-elle pas d'amener l'auteur à *manipuler* le lecteur ? Si cela advenait, il serait évident que l'éthique de la solidarité est contradictoire avec la vérité. Pour nous éclairer à ce propos, il faut analyser le portrait de Salido tel qu'il est fait par le romancier Louis Guilloux. L'auteur présente Salido comme un lieutenant qui « appartenait à un contingent de miliciens blessés²⁸ ». Néanmoins, il n'a de cesse de

23. *Ibid.*, p. 160.

24. « Why not a story of an unworthy man's suffering? ». Walter Redfern, *Louis Guilloux, Ear-witness*, p. 160.

25. Henri Meschonnic, *Rythme politique du sujet*, p. 9.

26. *Ibid.*, p. 195.

27. *Ibid.*

28. Louis Guilloux, *Salido*, suivi de *OK, Joe!* p. 34.

sous-entendre, notamment par la multiplication des ellipses, que Salido est un homme mystérieux et qui n'inspire pas confiance: «“Un beau salaud.” Pourquoi? Bien sûr, le lieutenant Salido n'était pas un homme aimable, mais... Ses camarades eux-mêmes avaient toujours semblé le tenir à l'écart, exception faite pour le capitaine Muela, mais²⁹...» Et comme pour justifier son choix, Louis Guilloux ajoute: «À Salido, pas plus qu'au capitaine, nous n'avions jamais posé de questions. À qui en avons-nous posé³⁰?» Enfin, le narrateur lève immédiatement l'ambiguïté de l'oxymore «beau salaud»: Salido a en vérité rejeté les avances de la mère Gautier pour qui il a été le «dernier espoir de femme³¹».

À notre sens, il n'y a aucune contradiction entre l'éthique de la solidarité et la vérité dans ce roman. En effet, la personne réelle de Salido ne doit pas être considérée avec exagération dans la critique du roman éponyme. Il nous semble que c'est le personnage avec ses zones d'ombre qui est conçu comme un «objet de conscience» et compte en ce qu'il permet l'exercice de ce qu'Isabelle Daunais nomme «l'acte éthique», un acte appelé à être fondateur d'une éthique de la responsabilité chez le lecteur: «Les personnages de la littérature perçue comme éthique [...] existent dans et par la conscience d'autrui, ils existent dans et par la volonté et le pouvoir d'autrui de se souvenir d'eux, de les penser, de les imaginer³².»

À nos yeux, l'oxymoron «beau salaud» n'est pas que l'usage d'une expression populaire pour désigner une personne méprisable. L'adjectif qualificatif «beau» garde toute sa valeur méliorative. Il nous est en effet permis de penser cela, car le mot «salaud», dans de multiples autres cas, est employé seul pour désigner par exemple un soldat britannique voleur, mais aussi et surtout les bureaucrates de l'administration française et le commissaire de police. L'accueil que ceux-ci réservent aux réfugiés est considéré par le romancier comme symptomatique de la dérive autoritaire, voire totalitaire d'un État qui se compromet avec Franco. Si Louis Guilloux qui se trouvait à Saint-Brieuc ne juge pas explicitement la hiérarchie communiste même s'il fait un parallèle entre Hitler et Staline qui envahit la Pologne, il montre par contre la manière dont les représentants institutionnels français représentent, à ses yeux et aux yeux des

29. *Ibid.*, p. 21.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 84.

32. Isabelle Daunais, «Éthique et littérature: à la recherche d'un monde protégé», (en ligne).

réfugiés ce que Élise Pestre appelle « la jouissance de l'Autre (le souverain), qui incarne une figure de pouvoir et de savoir toute-puissante³³ ».

Il est vrai que le rôle oppressif d'un État qui pose les réfugiés comme une menace économique ou sécuritaire pour les Français est très néfaste. La rétention du réfugié dans un espace-temps clos, sans contact sain avec l'altérité compatissante qui lui permettrait la restauration psychique, le maintient dans le temps du traumatisme, symboliquement et continuellement réactualisé. Le Moi actuel est alors réduit à l'état de trace de la violence vécue et il est retenu dans cet état de trace. Pour ainsi dire, le sujet réfugié est maintenu, par l'État, dans l'antériorité qui occupe son propre lieu dans l'imaginaire, mais aussi le lieu du présent et du futur. Il semble donc que le Moi du réfugié, enfermé, suspecté et persécuté, est déjà et définitivement accompli, accompli dans le traumatisme historique qui l'a déraciné de son espace de vie. Ce qui provoque sa mort symbolique.

Chaque fois que la clôture spatio-temporelle est ébréchée pour que le réfugié circule et accède à l'Autre, il a fallu qu'il soit transfiguré dans le but de lui faire adopter – même en apparence – l'identité d'un Français dont il porte le *masque*. Le réfugié, pour exister, doit accepter l'inexistence de soi et endosser l'existence d'un autre qui lui permettrait d'échapper au pouvoir du pays hôte. C'est le cas de Salido avant son départ à Paris : « La transformation était si complète qu'on ne le reconnaissait plus. D'un instant à l'autre il était devenu n'importe qui, un petit bourgeois quelconque, un employé, un paysan³⁴. »

Mais celui qui s'interroge le plus sur sa propre existence et la place qu'il occupe dans cette histoire est l'auteur-narrateur. Louis Guilloux sent qu'il « n'est pas dans le coup », chose que lui rappellent à la fois les réfugiés et l'administration : « Pas dans le coup... Tu n'es pas dans le coup. Y avais-je jamais été, tout franc-tireur que j'étais d'après M. le secrétaire général ? “Vous ne représentez plus rien”, m'avait dit son successeur³⁵. » Cette posture de sujet qui ne fait pas partie de l'histoire qu'il veut pourtant intégrer est représentée métaphoriquement par le narrateur qui est sur une passerelle et qui observe les trains et les voyageurs dans la gare. Mais est-il vraiment un témoin hors du coup ? Il est évident que non puisque

33. Élise Pestre, « L'instrumentalisation par la preuve du corps du réfugié. », *Recherches en psychanalyse* 2/2012 (n° 14), (en ligne).

34. Louis Guilloux, *Salido*, suivi de *OK, Joe!* p. 69.

35. *Ibid.*, p. 41.

Louis Guilloux agit en aidant Salido à partir, en accueillant les réfugiés et en leur obtenant l'autorisation de circuler. Si tous les camarades sont occupés, Louis se tient à disposition des réfugiés qui le sollicitent : « Et qui donc avait toujours la liberté d'intervenir, sinon moi³⁶ ? »

Louis Guilloux considère l'altérité comme une valeur transcendante alors que la vulnérabilité (fragilité face au mal ou tendance au mal) du réfugié ne lui renvoie que sa propre vulnérabilité. L'annulation de l'Autre annonce l'annulation de soi comme le rappelle M. Mauléon qui souligne avec lucidité l'insuffisance du motif de « l'honneur » d'une France hallucinée pour justifier le soutien aux réfugiés :

Les Français que nous sommes se croient un peu trop facilement à l'abri des malheurs qui partout en Europe et ailleurs frappent des centaines de milliers de gens. Vous pensez, comme moi-même, tout en sachant que ce n'est pas vrai, que parce que la France est la France cela n'arrivera jamais chez nous ! [...] Et la guerre mon cher maître ? Ne savez-vous pas comme moi qu'il va nous falloir la faire contre ce M. Hitler qui veut tout bonnement nous tuer tous³⁷ ?

Cette conscience ancre l'existence de Soi et de l'Autre dans une forme de transitivité : l'agir pour l'Autre passe par l'agir pour Soi comme l'agir pour Soi passe par l'agir pour l'Autre.

Le roman *Salido* illustre la dévalorisation du réfugié à ses propres yeux et aux yeux des autres. Enfermé dans un espace-temps clos où il ne peut s'enraciner, le réfugié est aussi écrasé par les événements historiques qui intéressent directement la terre d'accueil et le rendent, lui, imperceptible, solitaire. Pour le revaloriser en tant que sujet en quête d'existence sociale et affective, il reste à la littérature de construire une éthique de la responsabilité chez le lecteur en témoignant de « l'horreur » vécue dans les camps sans oublier les aspirations du réfugié à la liberté et la restauration physique et psychique, notamment en rétablissant les liens sociaux rompus par les violences historiques. Cette éthique est en confrontation directe avec la politique étatique qui fait du réfugié une menace pour l'autochtone, un réfugié qui se retrouve ainsi précarisé et marginalisé encore plus au point de ne plus savoir se construire en dehors des réseaux d'accueil et de soutien. Telle est la contradiction de l'éthique de la responsabilité que Louis Guilloux souligne dans son roman. Le vagabond squelettique qui erre devant lui sur la passerelle est Salido. Le colonel

36. *Ibid.*, p. 47.

37. Louis Guilloux, *Salido*, suivi de *OK, Joe!* p. 72-73.

espagnol a voulu prendre sa liberté complète et construire sa nouvelle vie de lui-même. Il finit complètement seul, dormant dans le square. Et quand la police l'identifie et vient l'arrêter, Salido n'oppose aucune résistance; Louis Guilloux ne proteste pas: ils sont tous les deux vaincus par la toute-puissance étatique qui jouit de sa victoire.

BIBLIOGRAPHIE

- Daunais, Isabelle. « Éthique et littérature: à la recherche d'un monde protégé ». *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 66. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/039817ar>
- Davoine, Françoise et Gaudillière, Jean-Max. *Histoire et Trauma. La Folie des guerres*. Paris: Stock, coll. L'autre pensée, 2006.
- Dreyfus-Armand, Geneviève. « Réfugiés espagnols: quand la France choisissait l'infamie ». *Libération*, Paris, 9 septembre 2015.
- Guilloux, Louis. *Salido*, suivi de *OK., Joe!*. Paris: Folio, 1976.
- Guilloux, Louis. *Carnets 1921-1944*. Paris: Gallimard, 1978.
- Levinas, Emmanuel. *Le Temps et l'Autre*. Paris: PUF, coll. Quadrige-Grands textes, 1983.
- Meschonnic, Henri. *Rythme politique du sujet*. Paris: éd. Lagrasse, 1995.
- Pestre, Élise. « L'instrumentalisation par la preuve du corps du réfugié. ». *Recherches en psychanalyse* 2/2012 (n° 14), p. 147-154. URL: www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2012-2-page-147.html.
- Pestre, Élise. « Le réfugié: un sujet en péril psychique et politique (note de recherche) ». dossier « Reconstructions identitaires et résistances », *Revue Asylon(s)*, N° 9, Paris, juin 2012 URL de référence: <http://www.reseau-terra.eu/article1246.html>
- Redfern, Walter. *Louis Guilloux, Ear-witnes.*, Amsterdam-Atlanta: éd. Faux Titre, 1998.

CHAPITRE 13

Interactions, intimités, inclusion : le modèle *Des livres et des réfugié-e-s*

ADIS SIMIDZIJA

Écrivain et fondateur de *Des livres et des réfugié-e-s*

Dans le présent article, il sera question du modèle *Des livres et des réfugié-e-s*, organisme à but non lucratif qui s'est donné pour mission de faciliter l'inclusion scolaire et sociale de personnes immigrantes. Au cœur de ce modèle : la démocratisation des différentes formes d'expression artistiques devant mener à la mise en place d'espaces intimistes favorisant les échanges et la création.

L'article sera divisé en deux parties qui aborderont d'abord, la genèse de l'organisme et ensuite, l'expérience terrain tout en portant une attention particulière aux défis qui s'y rattachent.

GENÈSE DE L'ORGANISME : OBJECTIVATION DE L'EXPÉRIENCE SUBJECTIVE

En tant que fondateur de l'organisme, je me permettrai d'abord d'élaborer sur les motivations profondes de la création de *Des livres et des réfugié-e-s*. Passer à côté de mes origines et de mon histoire personnelle de réfugié de guerre arrivé au Québec de Bosnie-Herzégovine en tant qu'enfant de 9 ans, ce serait faire abstraction de ce que l'expérience subjective m'a appris sur le processus d'inclusion et sur les effets indésirables qui peuvent en découler. Cette expérience me permet d'avoir un point de vue privilégié sur les enjeux inhérents à la mission de l'organisme. Dans cette première partie de l'article, je procéderai donc à une forme d'auto-analyse s'appuyant sur le modèle du sociologue Pierre Bourdieu¹. L'auto-analyse bourdieusienne, dans le cas qui m'intéresse, permettra de comprendre comment mon expérience de réfugié a été le point de départ

1. Pierre Bourdieu. *Esquisse pour une auto-analyse*.

afin de créer ce qui est aujourd'hui reconnu par plusieurs acteurs des milieux communautaires, scolaires et socio-économiques comme un modèle innovant d'inclusion scolaire et sociale en matière d'immigration.

Je partirai des constats suivants : je suis un exilé et l'art s'est rapidement imposé comme l'outil d'inclusion par excellence à mon arrivée au Québec. En effet, dès mes premiers mois de francisation, à l'âge de 9 ans, j'ai pris la plume pour exprimer l'immédiat, sans trop comprendre ce que cela impliquait. La professeure qui était mandatée pour m'apprendre les rudiments du français, langue à propos de laquelle je ne connaissais rien, m'a introduit à l'écriture libre. L'exercice consistait à écrire des mots que j'avais appris en faisant abstraction de la structure des phrases et des fautes d'orthographe. J'ai compris plus tard que ce à quoi ma professeure m'avait introduit, c'était la phase préliminaire de la création poétique. Cet exercice d'associations libres était salvateur à plusieurs égards : j'apprenais des mots et plus j'en apprenais, plus j'arrivais à vulgariser les émotions que je ressentais face au processus d'intégration et d'inclusion. Cela étant dit, une telle expérience n'aurait pas été possible sans un environnement sécuritaire et dénué de jugement, un environnement où l'apprentissage passait davantage par la façon de corriger la faute que par le fait d'éviter de la faire. Vingt ans plus tard, j'ai reproduit ce modèle dans le cadre d'ateliers de création donnés à l'occasion des activités de l'organisme autant auprès de personnes immigrantes que de la population en général, tout en créant un environnement intimiste où vulnérabilité et respect étaient les mots d'ordre.

Je reviendrai plus en détail sur le fonctionnement des ateliers dans la deuxième partie de cet article lorsqu'il sera question de l'expérience terrain. Pour le moment, contentons-nous de poursuivre l'auto-analyse afin d'identifier le rôle spécifique que l'art a joué dans mon processus d'intégration et d'inclusion. Retenons que grâce à cette expérience survenue à un jeune âge, je suis devenu un exilé qui a trouvé refuge dans les mots. Je suis, par la force des choses, devenu poète pour injecter de la douceur dans cette vie qui parfois, m'échappe. La poésie m'a amené à devenir écrivain. J'ai donc pris la plume pour d'autres raisons. J'ai pris la plume pour qu'on cesse d'écrire mon histoire. Maîtriser la langue de cette manière est devenu un élément fondamental dans mon affirmation identitaire, en m'aidant à comprendre qui j'étais et qui je suis devenu, à créer les ponts entre mon identité d'exilé et ma nouvelle identité québécoise. Grâce à l'écriture romanesque, je me suis réapproprié mon récit de vie dans une langue qui *a priori* n'était pas mienne. Entre mon

sentiment d'imposture et mes cicatrices, il y a toujours eu un décalage, mais l'art m'a permis de trouver un sens à toute cette confusion. La poésie m'a permis de saisir l'insaisissable. Grâce à l'écriture, j'ai acquis une certaine liberté.

Avec cette liberté s'est manifesté le désir de prendre ma place : celle qu'on me donne, mais aussi celle qu'on ne me donne pas. Le modèle *Des livres et des réfugié-e-s* prend appui sur ce postulat. Comment peut-on prendre sa place dans une société d'accueil ? Comment s'exprimer dans une langue que nous ne maîtrisons pas encore ? Comment s'affirmer dans une langue qui n'est pas celle qu'on a apprise à la naissance ? Une partie de la réponse à ces questions se trouve, fort probablement, dans le fait que l'expression artistique transcende la frontière des mots. Il est toujours possible de s'exprimer autrement que par la parole. Prenons pour exemple, parmi d'autres, la photo. Grâce à la photo, il est possible de raconter l'histoire dans un silence absolu. Dans ce cas de figure, les images prennent la parole pour nous. Ce qu'il y a d'encore plus intéressant, c'est lorsque la photo devient un prétexte pour qu'une personne entre en contact avec une autre. On pourrait dire la même chose de la musique et de la peinture, par exemple.

Le modèle *Des livres et des réfugié-e-s* s'est justement donné pour mission de trouver le prétexte idéal pour initier les rencontres. L'art se présente en ce sens comme un outil et non comme une finalité. C'est le prétexte pour que les personnes immigrantes aillent à la rencontre de leur société d'accueil, et vice versa. C'est pour cette raison que nos ateliers se déroulent essentiellement dans des lieux publics. L'appropriation de ces lieux est un élément fondamental dans l'inclusion sociale. Lorsque nous avons le sentiment que nous pouvons habiter un lieu, et qu'inversement ce lieu nous habite, pour quelque raison que ce soit, c'est un signe que l'inclusion a lieu.

On comprend donc que la réussite de la démarche ne dépend pas du résultat artistique, mais du processus social qui en émane. Lorsque nous évoquons la question de la démocratisation de l'art, il faut le voir comme une manière de s'approprier une forme d'expression artistique ou une autre et faire abstraction de la finalité, puisqu'elle n'est pas définie par le fait de créer une œuvre, mais par l'impact de l'environnement dans lequel prend place l'exercice sur les personnes qui y ont pris part. Cela s'avère d'autant plus important lorsqu'on sait que le principal obstacle à l'inclusion des personnes immigrantes, et le défi le plus important auquel

elles sont confrontées, c'est l'isolement involontaire. Cela vaut aussi pour toute personne en situation de rupture sociale.

Dans cette première partie de l'article, j'ai voulu aborder certains éléments fondamentaux qui ont motivé la création de l'organisme *Des livres et des réfugié-e-s*. Volontairement, j'ai fait appel à mon expérience subjective tout en la situant dans une approche plus large à l'aide d'exemples et d'une analyse, quoique partielle, que j'espère éclairante. Si je suis remonté aussi loin dans mon parcours pour aborder mes cours de francisation à l'âge de 9 ans, c'est que les personnes qui participent à nos ateliers sont, pour la plupart, à ce stade de leur parcours. Qu'elles aient 9 ou 90 ans, elles sont confrontées à la nouveauté, à la nécessité de s'adapter. Le modèle *Des livres et des réfugié-e-s* est un modèle en constante évolution. Son aspect subjectif reste totalement assumé, procéder autrement serait faire preuve d'imprudence puisqu'avec le temps, j'ai compris que j'étais devenu mon propre objet d'étude, que les ateliers et les échanges me profitaient autant dans mon affirmation et dans mon évolution identitaire qu'à celles et ceux qui y prennent part.

ENTRE LES ESPACES HABITÉS ET LES ESPACES QUI NOUS HABITENT, IL Y A L'INTIMITÉ

Dans cette seconde partie de l'article, je me pencherai sur l'expérience terrain de l'organisme. Je ferai un survol des activités et des défis qui y sont rattachés. Mon attention sera essentiellement orientée vers l'évolution des ateliers de poésie et d'écriture. La raison en est que j'ai suffisamment de données observables découlant de ces ateliers pour me permettre de tirer des conclusions, certes d'une portée limitée, mais utiles à l'élaboration d'un modèle reproductible à plus grande échelle. J'aurais aussi pu aborder les autres formes d'expression artistique mobilisées dans le cadre des activités, comme la photo, le théâtre ou la musique, mais le processus est encore en cours, et par le fait même, les données observables demeurent incomplètes. Conséquemment, il serait prématuré de me pencher sur leurs effets. La suite de cet article est écrite partiellement au nous, ce lorsqu'elle relève non seulement de mon expérience, mais de celle de l'organisme et de ses partenaires.

Les premiers ateliers de poésie et d'écriture étaient dédiés aux personnes immigrantes ayant une certaine maîtrise du français. Le choix d'orienter ce service vers les personnes qui étaient parvenues au bout de leur processus de francisation nous est, *a priori*, apparu comme la bonne

chose à faire. En partenariat avec l'*École de français du Cégep de Trois-Rivières*, nous avons donc organisé des ateliers à chacune des sessions de francisation avec les étudiants qui se trouvaient en dernière année. Ce partenariat nous permettait de mettre à l'épreuve notre modèle avant de l'élargir à un public ayant davantage d'obstacles linguistiques. Rapidement, nous avons fait le constat que leur langage était assez diversifié et riche pour qu'ils puissent construire des phrases complètes. La force de la poésie c'est qu'elle octroie une liberté dans la création, qu'elle soit en prose ou en rime. L'expérience s'est avérée enrichissante, mais nous avons dû nous adapter, puisque susciter l'intérêt général pour la poésie n'était pas chose évidente, d'autant plus auprès d'une population qui avait des préoccupations plus importantes que la création littéraire. Dans cette première phase d'ateliers, nous présentions les différentes formes d'écriture en faisant appel à des exemples concrets, tout en insistant sur l'importance de la liberté d'écrire sans avoir peur de se tromper, sans avoir peur de faire des fautes de structure ou d'orthographe. La première partie de l'atelier, qui revêtait un aspect théorique, s'avérait quelque peu laborieuse. La seconde partie, qui revêtait un aspect participatif, suscitait quant à elle un intérêt surprenant.

Après quelques ateliers basés sur ce modèle, nous avons décidé de modifier la partie théorique. Parler des aspects techniques d'un poème, de la différence entre le poème en prose et le poème en rimes n'apportait rien à l'expérience. Nous avons donc décidé d'orienter notre approche vers une démarche intimiste et exclusivement participative. À partir de ce moment, l'objectif des ateliers était de créer des espaces et des moments où la vulnérabilité et l'intimité pouvaient cohabiter afin d'encourager l'expression subjective des personnes qui prenaient part à ceux-ci. Par le fait même, il devenait possible d'aborder les préoccupations de tout un chacun. La poésie et la création littéraire devenaient dès lors un prétexte et non la raison même de ces ateliers.

Sous ce nouveau modèle participatif, nous avons réussi à briser le rapport hiérarchique qui existait entre les participants et moi lorsque je donnais les ateliers. Le sentiment de hiérarchie était un obstacle majeur dans l'établissement d'un espace permettant le partage de vulnérabilités. Ce rapport a été renversé par le fait qu'à partir de ce moment, j'ai décidé d'introduire les ateliers par une table ronde durant laquelle chacun se présentait brièvement. Chaque participant parlait de son parcours, de son pays d'origine, des difficultés rencontrées. Je me soumettais à l'exercice au même titre que les autres. Cette approche avait un effet thérapeutique et contribuait à créer un lien de confiance entre les participants et moi.

Ces échanges mettaient la table à l'exercice de création où l'écriture intimiste était privilégiée. Le fait de présenter ma vulnérabilité aux participants favorisait la mise en place d'un rapport égalitaire. Quoiqu'encourager, le partage de la création n'était pas obligatoire. Il revenait à chacun de prendre sa place. Cette liberté, contrairement aux craintes que nous avions, avait pour effet de dynamiser les ateliers. Lorsque le partage est fait sous forme volontaire, les choses sont beaucoup plus naturelles et senties. Comme un jeu de dominos, presque tous finissaient par prendre la parole les uns après les autres, et ceux qui ne le faisaient pas venaient nous voir individuellement à la fin des ateliers pour nous partager leur appréciation et leur désir de poursuivre l'exercice à la maison. Les ateliers avaient lieu une à deux fois par session auprès de différents groupes de francisation. À la suite de nos ateliers, les professeurs nous faisaient remarquer que la dynamique en classe avait changé. Des étudiants qui étaient plus discrets s'affirmaient davantage, d'autres créaient des liens, alors que ceux qui les avaient déjà créés les renforçaient. À ce stade, notre modèle a fait ses preuves, essentiellement parce que nous avons su nous adapter.

Le plus gros défi restait de trouver une manière d'introduire ce modèle auprès de personnes qui n'étaient qu'au début de leur processus d'apprentissage du français. Toujours en collaboration avec l'École de français du Cégep de Trois-Rivières, nous avons présenté ces mêmes ateliers à des étudiants de niveau inférieur. L'approche était toutefois différente. Nous avons apporté une seule modification au modèle. Plutôt que de réaliser l'exercice d'écriture individuellement, nous avons procédé en deux étapes. Dans un premier temps, nous demandions aux participants de former des équipes et d'écrire sur papier des mots qu'ils avaient appris. Par la suite, nous avons procédé à l'écriture d'un poème collectif au tableau. Les professeurs et moi-même avions comme rôle de travailler la structure du poème, si nécessaire. Étonnamment, le poème se construisait naturellement sans qu'on ait à intervenir. C'est la beauté de la poésie, elle s'écrit parfois à notre insu. Avec un groupe de niveau débutant, l'objectif reste plus modeste. Il s'avère plus difficile d'explorer la complexité des sentiments à l'aide de la création littéraire, mais l'approche n'en demeure pas moins pertinente. L'objectif consiste à créer une dynamique au sein du groupe tout en familiarisant les participants au sens que peuvent avoir les mots au quotidien. Que l'apprentissage d'une langue ne se réduit pas qu'à son aspect utilitaire.

L'étape ultime des ateliers consistait à faire l'exercice en dehors du cadre scolaire. Notre plus grande crainte se situait au niveau de la difficulté

à mobiliser des participants pour ce genre de projet. Deux éléments nous sont donc apparus comme essentiels : la gratuité des ateliers et trouver des partenaires qui croyaient que notre modèle pouvait avoir un impact réel sur l'amélioration de la vie communautaire. Pour nous, l'idée de la démocratisation des différentes formes d'expression artistique nécessitait de se débarrasser de tout mécanisme pouvant être un obstacle à la participation à nos ateliers. Nous avons d'abord présenté le projet à *Innovation et Développement Économique Trois-Rivières* (IDÉ Trois-Rivières) qui a décidé de nous soutenir à la hauteur de 20 000 \$ dans le cadre du *Fonds de soutien aux projets structurants pour améliorer les milieux de vie*, ce qui permettait à nos ateliers de sortir du cadre scolaire tout en demeurant gratuit. À IDÉ Trois-Rivières et l'*École de français du cégep de Trois-Rivières* se sont ajoutés d'autres partenaires dont le *Service d'Accueil des Nouveaux Arrivants de Trois-Rivières* (organisme mandaté par le ministère de l'immigration dans l'accueil des nouveaux arrivants), Le *Laboratoire sur les récits du soi mobile* de l'Université de Montréal et *Le Cafétier*, un café du centre-ville de Trois-Rivières qui nous a fourni l'espace nécessaire à la tenue des ateliers dans un environnement stimulant. L'importance de souligner l'apport des partenaires à notre projet se présente comme incontournable, puisque nous croyons que pour qu'un modèle comme le nôtre puisse trouver appui dans la communauté, il doit être porté par plus d'un représentant.

Une fois les partenaires et les moyens financiers dénichés, nous avons pu procéder à la mise en place des ateliers dans un environnement nouveau. Chacun de nos ateliers a attiré plusieurs dizaines de personnes provenant de milieux diversifiés : personnes immigrantes, réfugiés nouvellement arrivés, personnes âgées vivant de l'isolement, professeurs, personnes en situation de réinsertion sociale, et plusieurs curieux. Grâce à ces ateliers, nous avons réussi à créer un espace sécuritaire. Nous avons toujours respecté l'aspect volontaire de la lecture de la création. Pour certaines personnes, le simple fait de se retrouver avec d'autres et de les écouter lire leurs écrits suffisait. Nous avons pu observer que certains participants qui s'étaient abstenus de lire au début des ateliers finissaient par le faire plus tard dans le processus. Pour la présentation des ateliers, j'ai décidé de reprendre le même modèle qu'auprès des personnes en francisation. Je brisais la glace en introduisant mon histoire, les difficultés passées, mais aussi présentes. L'objectif était d'humaniser les échanges. Après une brève présentation, je sélectionnais un poème ou un extrait de mes écrits que je décortiquais en évoquant toutes les étapes de l'écriture, insistant sur l'imperfection du premier jet ; insistant aussi sur

l'imperfection du résultat final. En deuxième partie, les participants étaient invités à écrire un poème ou une lettre sans thème précis, seuls ou en équipe. Un participant n'ayant pas lu son poème lors du premier atelier m'a contacté par courriel pour m'envoyer ce qu'il avait écrit et retravaillé à la maison à propos de son expérience dans le nord du Québec. Le résultat est d'une simplicité touchante, qui dit tout en si peu de mots :

Tuktoyaktuk
Hiver froid,
tristesse, noirceur.
L'ours blanc me fait peur

Finalement, ce qui ressort du modèle *Des livres et des réfugié-e-s*, c'est qu'il favorise d'abord l'expérience humaine qui ne peut se matérialiser autrement que par l'exploration des intimités. Il permet non seulement la mise en place d'espaces de création physiques, mais aussi d'espaces mentaux dans lesquels il est possible de trouver refuge, qu'on soit une personne immigrante ou non.

BIBLIOGRAPHIE

Bourdieu, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris : Éditeur Raison d'Agir, 2004.

Organisme *Des livres et des réfugié-e-s*, <https://dldr.org>

Biographies des auteur.e.s

Simon HAREL est professeur titulaire au Département de littératures et de langues du monde de l'Université de Montréal. Il est directeur du Laboratoire sur les récits du soi mobile, codirecteur du Centre de recherche des études littéraires et culturelles sur la planéarité. Coresponsable du Catalyseur d'imaginaires urbain, une infrastructure de recherche-création située sur le site du Campus MIL de l'Université de Montréal, il conçoit, anime et diffuse en collaboration l'événement *Ceci n'est pas un festival* né dans le Mile-Ex, au carrefour des cultures migrantes installées à Montréal. Depuis quelques années, Harel propose des essais-fictions qui font place à la subjectivité du chercheur, dans une réflexion mettant en cause les lieux communs de l'identité. Directeur d'ouvrages collectifs, auteur de nombreux essais, écrivain, responsable de numéros de revues, il a plus de cinquante publications à son actif.

Louis-Thomas LEGUERRIER détient un doctorat en littérature comparée obtenu à l'Université de Montréal. Sa thèse portait sur les réécritures de la figure d'Ulysse au XX^e siècle chez James Joyce et Benjamin Fondane. Depuis mai 2020, il est stagiaire postdoctoral à l'Université Harvard sous la direction d'Annabel Kim. Ses recherches actuelles portent sur la fluidité du genre dans la littérature contemporaine en France et aux États-Unis ainsi que sur la représentation de la musique punk dans les romans de Virginie Despentes.

Didier COSTE, Professeur Émérite de Littérature Comparée, Université Bordeaux Montaigne, Chercheur invité au JNIAS (JNU, New Delhi) en 2017 et 2018, a enseigné et publié sur tous les continents. Spécialiste de théorie littéraire et culturelle, de narratologie (*Narrative as Communication*, Minnesota UP, 1989) et de poétique, il a dirigé un double dossier de la revue internationale *Eu-topias* (vol. 13 et 14, 2017) sur le cosmopolitisme culturel et dirige avec Christina Kkona et Nicoletta Pireddu un important ouvrage collectif intitulé *Migrating Minds* à paraître en 2020 (20 essais, dont une entrevue avec l'écrivaine sino-canadienne Ying Chen). Poète et romancier bilingue, sa dernière œuvre publiée est

Indian Poems (Calcutta, 2019). Il est aussi un traducteur littéraire reconnu de l'espagnol, de l'anglais et du catalan en français.

Laurence SYLVAIN est candidate au doctorat en littérature comparée, option Théorie et épistémologie de la littérature à l'Université de Montréal. Son projet de thèse articule la notion de rencontre en tant que phénomène au cœur de la pensée, à partir de l'œuvre de Pierre Klossowski. Elle a publié en Amérique et en Europe, notamment ses articles « L'origine du désastre. Le motif du hasard dans *Les larmes* de Pascal Quignard » (2019) dans la revue *Le sans-visage* aux États-Unis ainsi que « La pensée pensante ou le renouvellement de l'intellect interprétatif. Porosité entre les disciplines et rapport au savoir » (2018) dans la revue *Mélanges franco-phones*, en Roumanie. Ses spécialisations de recherche concernent principalement l'épistémologie, la figuration, l'essai, les traces du sacré dans la littérature du XX^e siècle et l'œuvre de Pierre Klossowski.

Sophie CLOUTIER est professeure agrégée à la Faculté de philosophie de l'Université Saint-Paul et codirectrice du Centre de recherche en éthique publique et gouvernance. Elle est docteure en philosophie de l'Université Laval. Ses recherches portent sur la pensée de Hannah Arendt, la question du mal politique, l'éthique de l'hospitalité, l'éthique du *care* et la pensée de Simone Weil. Elle a codirigé l'ouvrage collectif *Le temps de l'hospitalité. Réception de l'œuvre de Daniel Innerarity* (Presses de l'Université Laval, 2015). Elle a également publié plusieurs articles et chapitres de livres sur Hannah Arendt et sur différentes problématiques éthiques contemporaines, telles que la question animale, le développement durable, l'insécurité alimentaire, la question des réfugiés et les conséquences des robots sur le développement moral des enfants.

Safa KOUKI est actuellement étudiante au doctorat à l'Université de Montréal. Ses recherches actuelles portent sur la question des réfugiés dans le monde. Sa thèse de doctorat porte sur l'évaluation critique et la prise en compte de ce qu'elle appelle la « littérature des camps de réfugiés » en tant que bien culturel et genre littéraire et interdisciplinaire en soi. Safa est également membre étudiant et ex coordinatrice du Centre de recherche des études littéraires et culturelles sur la planéarité. En intégrant les études sur la planéarité dans son travail, elle espère qu'une telle épistémologie nous aidera à « mondialiser » l'expérience du camp de réfugiés et à englober les tensions que les récits évoquent.

Marie-Pier BOUCHARD est docteure de l'Université du Québec à Montréal, après s'être égarée pendant quelques années à Berlin, à Bruxelles et à Québec où elle étudiait alors les relations internationales. Depuis

2008 cependant, après avoir croisé sur son chemin les textes de nombreux auteurs allemands et africains, elle réfléchit à la circulation des discours sur les violences postcoloniales. L'année suivante, une visite à la prison de Tuol-Sleng, au Cambodge, la met sur la piste du droit ; piste qu'elle suit désormais avec acharnement. Encore à ce jour, elle reste convaincue qu'au détour de la loi du texte se profile inéluctablement l'imaginaire d'une autre loi : celle, juridique, du texte de droit.

Virginie BRINKER est Maîtresse de Conférences en littératures francophones des XX^e et XXI^e siècles à l'Université de Bourgogne-Franche-Comté (France). Une partie importante de ses travaux porte sur les représentations fictionnelles contemporaines de la migration. Elle est notamment l'autrice, avec Sandrine Meslet, d'un article de didactique sur la question (« Figures littéraires d'exilés, réfugiés, migrants en classe de quatrième », *Le français aujourd'hui*, 197, « Littérature et valeurs » (sous la dir. de Lydie Laroque et Caroline Raulet-Marcel), 2/ 2017, p. 73-84) et sera l'une des organisatrices du colloque « Accompagner la migration : des représentations à l'action », les 26 et 27 novembre 2020 à Dijon (France).

Johanne LALONDE est une artiste interdisciplinaire ayant œuvré dans les domaines de la performance sous forme de poésie-théâtre, des arts visuels et du maquillage artistique. Elle détient une maîtrise en littérature comparée (Université de Montréal, 2017) et son mémoire porte sur les enjeux de l'autoportrait combinant littérature et arts visuels dans les œuvres de Sally Mann (États-Unis) et d'Atiq Rahimi (Afghanistan, France). En s'intéressant davantage à la littérature, Johanne Lalonde présente des communications à travers le Canada depuis 2015. Elle a publié des articles critiques en arts visuels et en maquillage artistique de 2000 à 2012. Madame Lalonde a également publié un article dans la revue *@nalyzes* (Université d'Ottawa, 2018).

Hanen ALLOUCH est docteure en littérature comparée de l'Université de Montréal (2019), avec une thèse sur les problèmes du biopouvoir dans les représentations littéraires et filmiques du milieu éducatif. Elle est également docteure en littérature française du XX^e siècle de l'Université de la Manouba et l'auteure d'une thèse sur l'écriture de l'empêchement dans l'œuvre de Louis-René des Forêts (2016). Elle s'intéresse aux théories de la biopolitique, à la philosophie de l'éducation, au cinéma arabe, à la francophonie comparée et à la création littéraire et artistique italienne. Elle a participé à diverses manifestations scientifiques internationales et elle a publié de nombreux articles au Canada, en Tunisie, en France, aux États-Unis et en Espagne. Elle a remporté de nombreux prix dont le prix Bobi Bazlen en études culturelles italiennes comparées.

Marie-Luce LIBERGE est docteure en esthétique, sciences et technologie des arts de l'EDESTA (Université Paris 8). Qualifiée aux fonctions de maître de conférences en 2019, elle est l'auteure de différents textes et articles (éditions de L'Harmattan, Geuthners, Faculté des Lettres d'Agadir, Université de Montréal, Textuel...) et elle participe régulièrement à des colloques internationaux. Elle a été allocataire de recherches à l'Université Paris 8 où elle a enseigné en tant que doctorante contractuelle et en tant qu'ATER. Également diplômée de la Sorbonne Nouvelle en médiation culturelle, elle a travaillé pour différentes institutions culturelles (dont le CNAF) ainsi que dans des lieux de spectacles vivants. En parallèle de ses recherches théoriques qui portent surtout sur l'image relative aux traumatismes historiques ainsi que sur les esthétiques du rire, l'expérience de la création pluridisciplinaire (en théâtre, danse et arts plastiques) constitue un champs d'activités qui nourrit son parcours; elle a ainsi participé à différentes réalisations artistiques et a créé des performances et des installations dans des lieux variés (université, bibliothèque, espace muséal...). Elle enseigne actuellement en Lettres, Culture et Communication à l'IUT de l'Université Paris-Saclay.

Ali CHIBANI, auteur du recueil poétique *L'Expiation des innocents* et du récit poétique *Mes poches vides, mon miroir brisé...*, est docteur en littérature comparée avec une thèse soutenue en Sorbonne et publiée sous le titre *Tahar Djaout et Lounis Aït Menguellet. Temps clos et ruptures spatiales. De l'anza à l'asfrou*. Avec Beida Chikhi et Karima Lazali, il a coordonné l'ouvrage collectif *Nabile Farès. Un passager entre la lettre et la parole* (2019), après avoir écrit la présentation de *Maghreb, étrangeté et amazighité* de Nabile Farès. Il collabore au mensuel *Le Monde diplomatique* et au site d'information *Orient XXI*.

Adis SMIDZIJA est écrivain, poète et fondateur de l'organisme à but non lucratif *Des livres et des réfugié-e-s*. Il est né en Bosnie-Herzégovine en 1988. Il est arrivé au Québec en tant que réfugié de guerre avec sa mère et son frère aîné à la fin des années 90. Formé en sociologie à l'Université du Québec à Montréal et en littérature à l'Université du Québec à Trois-Rivières, il est éditeur en chef aux Éditions DL&DR. Grâce à l'organisme qu'il a fondé et qu'il dirige, il a mis en place un modèle d'inclusion sociale qui s'appuie sur la démocratisation des différentes formes d'expressions artistiques et sur la mise en place d'espaces de création visant à briser l'isolement. Il est l'auteur de *L'enfant exilé de la vallée des arbres sucrés* (2018) et de *Confessions d'un enfant du XXI^e siècle* (2015).

Vies et fictions d'exils

Sous la direction de Hanen Allouch, Simon Harel
Louis-Thomas Leguerrier et Laurence Sylvain

Vies et fictions d'exils certes, mais au risque de la création et des récits qui ne proposent pas une image stéréotypée des réfugiés et des déplacés. Si la « crise » des réfugiés a retenu l'attention des médias au cours des dernières années, l'art et la littérature sont des espaces où l'exil a droit de cité. Les lectures présentées par les auteurs de cet ouvrage collectif témoignent à la fois de cette tradition et du renouvellement des récits littéraires, photographiques et médiatiques où abondent les représentations des exils. À propos de la réalité de la migration forcée, les auteurs font place à la parole subjective du migrant et aux représentations de l'imaginaire collectif qui le déshumanisent.



Études littéraires

ISBN 978-2-7116-5331-7



9 782711 653317

Presses de l'Université Laval
pulaval.com