

soroud

The Journal of Literary Criticism



Fictional and non-fictional biography

البيوغرافيا التخيلية واللاتخيلية

سورود

soroud

Issue 6, Spring 2022

SOROUD

سرود

THE JOURNAL OF LITERARY CRITICISM
NUMÉRO 6, SPRING 2022

مجلة النقد الأدبي
العدد السادس، ربيع 2022

FICTIONAL AND NON-FICTIONAL BIOGRAPHY

البيوغرافيا التخيلية واللاتخيلية

Issue 6, Spring 2022

The Journal of Literary Criticism published by Laboratory of Narratives, Faculty of Letters and Humanities, FLSH Ben M'sik, Casablanca

Soroud, a peer-reviewed journal of literary criticism, launched the Laboratoire de Narratologie in Casablanca, FLSH Ben M'Sik and published by of Qalam al-Maghribi. The journal publishes research in Arabic, French, English and Spanish, following the peer-review standards adopted by international academic journals.

Editorial Board

Editor In Chief: Chouaib Halifi

Editorial Secretary: Bouchaib Saouri

Editors:

Abdelfattah LAHJOMRI, Narratives and Literary Criticism - Institute of Studies and Research for Arabization in Rabat.
Idriss KASSOURI, Novel and Discourse Analysis - Hassan II University, Casablanca.
Miloud OTMANI, Narratology and Literary Criticism - Regional Center for Education and Training Professions, Hassan II University, Casablanca.
Aicha EL MAATI, Spanish Literature and Translation - Hassan II University, Casablanca.
Shahla UJAYLI, Narratology and Comparative Literature - American University of Madba, Jordan.
Ahmed JILALI, Modern Literary Criticism - Hassan I University, Settat
Hassan AL-MOUDDEN, Modern Literary Criticism - Regional Center for Education and Training Professions, Qadi Ayyad University, Marrakech.
Jamal BENDAHMANE, Modern Literary Criticism - Regional Center for Education and Training Professions, Hassan II University, Casablanca.
Abdelouahed LAMRABET, Modern Literary Criticism- Qadi Ayyad University, Marrakech.
Nina MORGAN, Études Culturelles Américaines, University of Kennesaw, Georgia
Samir EL AZHAR, English Literature and Translation - Hassan II University, Casablanca.

Associate Editors:

Brahim Azough - Salem Elfayda - Lhoussain Simour - Mohamed Mohyidine.

International Scientific Authority

Abdelkader SABIL, English Literature, Dean of the Faculty of Languages, Arts and Humanities Settat, Morocco.
Ahmed BOUHASANE, Literary Criticism, Comparative Studies and Translation - Mohamed V University, Rabat Morocco
Qi XUE YI China, Arabic Literature and Translation - Northwest China University of Teachers.
Hamid LAHMIDANI, Modern Literary Criticism - Sidi Mohamed Ben Abdallah Fez University, Morocco
Gonzalo FERNANDEZ PARRILLA, Modern Literature and Translation - University of Otonoma, Madrid, Spain
Abdelwahid AKMIR, Contemporary History, Translation - Mohamed V University Rabat, Morocco
Christiane CHAULET ACHOUR, Comparative Literature and Francophone Literature -Sergei Pointas University of France.
Abdallah MDARHRI ALAOUI, Narratology and Literary Criticism - Mohamed V University Rabat Morocco
Nieves PARADELA ALONSO, Literature, Arabic thought and translation. University of Otonoma, Madrid, Spain
Mourad YELLS, Maghreb and comparative literature -National Institute of Eastern Languages and Civilizations in Paris.
Eid Mohamed, American Studies and Comparative Literature -Doha Institute for Graduate Studies, Qatar
Carmelo PÉREZ BELTRÁN, History and Sociology of the Contemporary Arab World. -University of Granada, Spain
Jacqueline Jodot, English-speaking Arabic literature and English women's literature Université le Mireille, Toulouse, France
Dan PARACKA, American Cultural Studies, University of Kennesaw, Georgia.

One third of the editorial staff and assistant editors is renewed on a three-year basis

Editorial board members and Assistants do not publish in the journal

Artistic design: the plastic artist B. Khaldoun
Legal advisor: Mr. Jalal taher, lawyer at the Casablanca Bar Association.
Publisher: Al Qalam al-Maghribi, Casablanca
Editions : Dar Al Karraouine
Distributor: SOCHEPRESS
All rights reserved
Issue 6, Spring 2022 244 p.
Press file : 06/2018
Legal deposit n°: 2018 PE 0027
International Standard Serial Number (ISSN): 6771-2605
E-mail: soroudmaroc@gmail.com
Website: www.soroud.ma
Address: 18, Rue 14, Riad El Ali, 20550, Casablanca, Morocco
Price : 75 DH



طبع بدعم من وزارة الثقافة

Table of Contents

Foreward	5
Said Ghanmi: Fictionality of historical narrative.....	7
Jacqueline JONDOT : Some Palestinian Autobiographies or ‘Only Palestine is Real’	27
Abdelkader Sabil and Ismail Frouini: The Autobiographical and the Historical Turn in the Moroccan Female ‘Resistance Literature’.....	39
Mohammed Benaziz: Imaginaire, identité et poétique de l’éclatement dans l’œuvre de Khair-Eddine	49
Abdelkhaleq DRAOUI: L’écriture d’E. A. El Maleh; un texte à la confluence des genres	61
Mourad EL KHATIBI: Autobiographical characteristics in khatibi’s ‘tattooed memory’	71
Fatima Zahra EL JAMRI: L’amour, la fantasia d’Assia DJEBAR: l’instance autobiographique entre l’Histoire et la langue	89
Brian James Barr: The translator’s biography and the politics of representation The case of Soviet Russia (tr. Hanaa ghani)	103
Alfred Hornung: Life Writing Knowledge and Narrative Medicine: Creating the Transnational Self	129
Ana Fernandes: George Sand, écrire sur soi en voyage	145
Domenico Cambria: L’effort biographique de Roger Laporte	171
Khalid LAHLOU: Key Issues in Samuel Taylor Coleridge’s Biographia Literaria	185
Marie Claude Hubert : Mise en fiction de Louise Bourgeois	195
MICHELLE VÁZQUEZ SORIANO: Corps du roi de Pierre Michon: hagiographies païennes	213
Kouadio Yao Dit Ouattara Adaman: Monénembo ou une autoreprésentation par la fonction conative	227

“Soroud” is a biannual journal that publishes articles in French, English and Arabic. Articles sent to the journal go through a rigorous peer-reviewing process by specialists in accordance with academic standards. It publishes critical studies in literary criticism. Submissions are considered for publication on the understanding that the paper was not published before in any electronic or paper formats, and that it is not currently under consideration for publication elsewhere. Papers must be scientifically documented and adhere to research methodology.

- Authors are required to submit an abstract about the key issues explored in the article (200 words), and the keywords (Arabic, French and English). A brief biography of the author should include full name, research focus, occupation, and his/her recent literary or critical production (100 words).

- Each study must include sub-titles.

-Articles must be sent to the following e-mail address:
soroudmaroc@gmail.com

For more information: check the magazine’s website:
www.soroud.ma

Previous issues:

Issue 1, Spring 2018: Modern Narratives

Issue 2, Spring 2019: The Culture of Travel Narrative

Issue 3, winter 2019: Intentionality in the Humanities

Issue 4, Spring 2020: Narrating Passions

Issue 5, winter 2020: Disguise Representations

Issue 6, Spring 2022: Fictional and non-fictional biography

Next Editions:

Environmental Criticism

Women’s Journeys: Experiments in the Cultural Imagination

Unnatural Narratology

Scientific Research in Literature, Languages and the Humanities

Foreword

The 21st century has witnessed a great interest in autobiography writing. This has been the focus of study in academia analyzing, and interpreting them. This issue of Soroud Journal offers studies on this type of fiction and writing.

Biographical fiction refers to books written about a real historical person with elements of fiction in them. Fictitious biographies refer to writings about the life of a fictional character. Textual records of both genres vary from biographical novels to autobiographical fiction as a variation of biographic novels, i.e. life stories of imaginary figures, taken the form of biographic genres, according to Baroudi's perspective. In World literature, fictional biographies and biographical fictions have proliferated to such an extent that they have become puzzling: Is it an unprecedented novel genre or is it the outcome of major transformations taking place in the fiction types in this century? Can it be considered a model matching the author's biography? This is about the so-called "author's speculations", following Genette, and have taken both fictitious and serious forms.

This issue of Soroud is special by its diversity in terms of text, analysis and interpretation. It also aims to cover a large number of Moroccan, Arab and international texts, in an attempt to answer some of the reader's questions and concerns, and to contribute, within the academic forums of universities, to enable further research and studies of similar issues to explore the novelty, distinction and transformation of fictional biographies.

This sixth issue consists of fifteen articles dealing with some of the fundamental and important aspects of the subject. Given the multiplicity of viewpoints and the orientation of the subject, it may be difficult to classify them in an acceptable way; so we have decided to present its most important problems and contents in the order in which they appeared.

The first part consists in an article in Arabic by Said Al-Ghanmi, "Fictionality of historical narrative." This article follows the categorical characteristics of the historical narrative, in an attempt to grasp the conditions of its formation in Arab culture.

The second part of the articles, written in French and English, opens with an article by Jacqueline Jondot, "Some Palestinian autobiographies or only Palestine is real", where she argues for considering autobiographies/testimonies as a condition for the existence and embodiment of a real Palestine. While Abdelkader Sabil and Ismail

Frouini's "The Autobiographical and the Historical Turn in the Moroccan Female 'Resistance Literature'" argues that Moroccan resistance literature during the years of lead sought to rewrite the manipulated female self, in order to show the significance of this situation and its consequences; the most important need is to rewrite history edited by politically conscious women writers. Muhammad Benaziz's article, "Imagination, Identity and the Poetry of Explosion in the Works of Khairddine", focuses on the dynamics of the imagined through poetic and anthropological perspectives. In the article of AbdelKhaleq Draoui, "Writing by Edmond Imran AlMaleh: A Text at the Confluence of Races", there is a revolution in the style of the French-speaking Moroccan writer, who has made the crossbreeding of literary genres as an experimental way to think the self in a different and innovative way. On the other hand, Mourad Al-Khatibi, in his article "Autobiographical Characteristics in Khatibi's 'Tattooed Memory'", returns to one of the first biographies describing the characteristics of autobiographical literature, focusing on the most important characteristics of Al-Khatibi's autobiography as a biographical narrator. Fatima Al-Zahra Al-Jamri's article, "Love and Fantasy by Assiya Jabbar: Biography, History and Linguistic Forum" looks back at one of Assiya Jabbar's most famous novels, to discover the autobiographical elements in relation to the historical reality and the characteristics of the mother tongue. Brian James Barr, translated by Hana Khalif Ghani, argues for the translator's right to self-representation, questioning the reasons that led to the delay in the publication of translations of the lives of Russian translators in the Soviet era. In an article entitled "Knowing Life Writing and Narrative Medicine: Creating the Transnational Self," Alfred Hornung addresses the issue of writing life based on the stories of cancer patients.

Through travel narratives, Anna Fernandez, in "Georges Sand: Writing about the Self while Traveling", treats a travel narrative by the writer George Sand as a model for women's travel and writing in the nineteenth century. Domenico Cambria tries in his article "Roger La Porte's Biographical Effort" to persuade his reader that autobiography represents the writing of the events marking the writer's life, believing that they are worth telling. Khaled Lahlou's article, "Key Issues in Samuel Taylor Coleridge's *Biographia Literaria*", revisits the concept of biography, from an academic perspective, and addresses some of its narrative aspects. Marie-Claude Hubert's article "Imagination of Louise Bourgeois" goes in the same direction, aiming at analysing the fantasies realised by the artist Louise Bourgeo, despite the fact that her text includes an important part of her own biography; it is a fictional biography of this famous artist. In Michel Vasquez Soriano's article, "Le corps du roi de Pierre Michonne: Vies païennes des saints", the first writer to have made the literary essay a unique genre. Roland Barthes is utilized to treat the author of "Le corps du roi" by highlighting the supernatural features that appear in the hagiography. One of the advantages of this genre is the restoration of an inner invisible life. To add to the magic of this self-representation, Kaudio Yao De Watara Adaman in his 'Muniembo or Self-Representation through the Suggestive Function' invites to trace his analysis of the Muninimbu style in fictional self-writing where the first person narrator becomes the author himself.

Khayâliyat 'alsard 'altârîkhî Fictionality of historical narrative

خياليّة السرد التاريخي

سعيد الغانمي¹

Abstract:

The article traces the classical characteristics of historical narrative, informing the biography, autobiography and historical writing in terms of recording external facts. Biography is the writing of the life experience of another person, while autobiography is writing one's own experience. The article delineates the context of the historical narrative in Arabic literature, from the writing of the prophet's biography, to its maturity. This marks the beginning of the history of the autobiography in Arabic literature history. Autobiography is writing the Self, and not as the Orientalist would claim.

Key words: *Biography, historical writing, historical narration, translation of the soul.*

في النّقد الأدبيّ عند العرب، تمكّن قدامة بن جعفر، وهو ينظر للشّعر لا للسرد، من الرّبط بين تمييز أرسطو بين السرد الخياليّ والسرد التاريخيّ وتمييزه الآخر بين الواجب والممكن والممتنع. وإذا كانت الأغراض الأدبيّة التي تدخل تحت تصنيف الواجب والممكن لا تقع في دائرة اهتمام قدامة، فإن الممتنع والمتناقض يقعان، لأنّ كثيراً من الشعر العربيّ يعتمد عليهما. وقد أدرج قدامة شعر الشعراء الظرفاء تحت صنف "الممتنع". "والفرق بين الممتنع والمتناقض أنّ

1 - سعيد الغانمي: كاتب و مترجم عراقي يعيش في أستراليا، له أكثر من ستين كتاباً مطبوعاً ما بين مؤلّف ومترجم. من أعماله المطبوعة: الكنز والتأويل (1994)، ملحمة الحدود القصوى (2000)، ينباع اللغة الأولى (2009)، حراثة المفاهيم (2010)، فاعليّة الخيال الأدبي (2015). ومن ترجماته العمى والبصيرة لبول دي مان، العرب والغصن الذهبي لستيفن كفتيش، ترجمة النفس: السيرة الذاتية في الأدب العربي.

المتناقض لا يكون، ولا يمكن تصوُّره في الوهم، والممتنع لا يكون، ويجوز أن يُتصوَّرَ في الوهم². ويستشهد قدامة على هذا التَّمييز بقول أبي نواس:

يا آمينَ اللهُ عَشْرَ أَبَدًا دُمَّ عَلَى الأَيَّامِ وَالزَّمَنِ

حياة الأمين إلى الأبد أمرٌ ممتنع، لكنَّه يمكن تصوُّره في الوهم. أمَّا المتناقض فهو المستحيل الذي يوصفُ بصفَتين لا وجهَ للتوفيقِ بينهما. وما يعيننا أن تميز أرسطو هذا قد دخل في حقل التَّنظير للسرِّد الخيالي والشعري، بالإضافة إلى السَّرِّد التاريخي.

وقبل أن أعرض لحضور تمييز أرسطو في الكتابة التاريخية عند العرب، أودُّ الإشارة إلى أن الأمثال العربية الجاهليَّة والإسلاميَّة كانت قد شكَّلت أساساً لا بأسَ به لهذا التَّمييز. فهناك عددٌ من الأمثال التي تتعلَّق بمعرفة الأخبار وصحَّتها، كما يقول أبو عبيد³. ففي المثل "عند جُهينة الخبْرُ اليقين" اختصاراً لقصة كاملة. فقد خرج شخصان أحدهما كلابيًّا، وثانيهما جهنيًّا. وفي الطريق استفرَّد الجهنيُّ بالكلابيِّ فقتله، ونهب ماله، ولم يُعثر بعدها له على أثر. وحين رأى الأخنس الجهنيُّ أخت الكلابيِّ القتيلا تبحت في المواسم وتدبُّه، قال:

تُسألُ عَنْ حُصَيْنٍ كُلِّ رَكْبٍ وَعِنْدَ جُهَيْنَةَ الخَبْرُ اليقين⁴

لكنَّ المثلَّ الاستثنائي في ذلك هو "ليس الخبْرُ كالعيان"، وقيل بل هو حديث نبوي⁵. ومصدر الفِراة أن هذا المثل أو الحديث يفصل بين الخبر والعيان. فالخبر يتعلَّق برواية واقعة لم تتأكَّد بالتَّجربة. أمَّا العيان فهو التَّجربة الحسيَّة المؤكَّدة. وبرغم ارتباط العيان أو المعاينة بالعين، من حيث الاشتقاق اللغوي في الأقل، فهو يعني التَّجربة الحسيَّة كلها، وربما كان يدلُّ على التَّجربة الشَّخصيَّة عموماً. فالخبر، في تصوُّر العرب قبل عصر التَّدوين، هو رواية الوقائع الممكنة بصرف النَّظر عن صدق وقوعها أو زيفها. في حين أن العيان هو رواية وقائع شخصيَّة قائمة على التَّجربة الحسيَّة المباشرة.

2 - قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1962)، 213. وتحقيق عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتب العلميَّة، د. ت)، ص. 202، واقتبس النص نفسه المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة: نهضة مصر، د. ت)، 334.

3 - أبو عبيد البغدادي، الأمثال، تحقيق عبد المجيد قطامش (دمشق: دار المأمون للتراث، 1980)، 201.

4 - نفسه، 202.

5 - نفسه، 203.

في رواية السرد التاريخي، اعتمد الرواة الأوائل للأخبار الماضية على الأخبار المسموعة والتداولية دون تمحيص لمادة هذه الأخبار ومراجعتها مراجعة نقدية. ولذلك أطلق عليهم لقب "الإخباريين"⁶، فهم ينقلون الأخبار دون مراعاة إمكان تحققها عياناً، أي بالتجربة الحسية، بل يكتفون بنقلها كما سمعوها، دون انتخال أو مراجعة نقدية أو تمحيص.

أدرك المؤرخون الأوائل أن المادة الخبرية التي نقلها الإخباريون لم تكن مادة منقاة، بل هي تحتوي على العجر والبجر، وتجمع بين الممكن والمتناقض. ولهذا غالباً ما يقدم المؤرخون لأعمالهم بمقدمة تحتوي على التنصل من مضمون الأخبار المتناقضة أو غير المعقولة. يقول الطبري مثلاً: "وليعلم الناظر في كتابنا هذا في كل ما أحضرت ذكره فيه مما شرطت أني راسمته فيه؛ إنما هو على ما رويت من الأخبار التي أنا ذاكرها فيه، والآثار التي أنا مسندها إلى رواها فيه، دون ما أدرك بحجج العقول، واستنبط بفكر النفوس، إلا اليسير القليل منه، إذ كان العلم بما كان من أخبار الماضين، وما هو كائن من أبناء الحداثين، غير واصل إلى من لم يشاهدهم ولم يدرك زمانهم، إلا بأخبار المخبرين، ونقل الناقلين، دون الاستخراج بالعقول، والاستنباط بفكر النفوس. فما يكن في كتابي هذا من خبر ذكرناه عن بعض الماضين مما يستنكره قارئه، أو يستشعده سامعه، من أجل أنه لم يعرف له وجهها في الصحة، ولا معنى في الحقيقة، فليعلم أنه لم يوت في ذلك من قبلنا، وإنما أتني من قبل بعض ناقله إلينا، وأنا إنما أدينا ذلك على نحو ما أدبني إلينا."⁷

يدرك الطبري أن التاريخ يعتمد على رواية الأخبار، والخبر هو الوحدة الأساسية في كتابة التاريخ، وهو ينقل نقلاً، بصرف النظر عن الاستنباط والاستدلال بالحجج العقلية. فالخبر مادة سماعية تروى، وليس مادة عقلية تستنبط. والمؤرخ ينقل الأخبار كما وصلت إليه دون أن يعنى بنقدها عقلياً، أو مراجعتها ذهنياً. يقتصر جهد المؤرخ على الأمانة في إيصال الخبر دون تحريف، معزل عن القدرة على تمييز صحيحه من باطله. وهكذا قد يقع التداخل بين السرد التاريخي والسرد الخيالي، لكن المؤرخ يجب ألا يشغل نفسه ببيان خيالية السرد الخيالي، لأن هذا التقدي يتعدى حدود مهمته.

6 - يرى بعض اللغويين أن النسبة إلى الجمع لا تصح، ولذلك فهم ليسوا أخباريين، بل إن لقبهم مشتق من مصدر الإخبار، أي نقل الخبر.

7 - الطبري، تاريخ الرسل والملوك (بيروت: طبعة الأعلمي، دون تاريخ)، 1/8.

حين تكثر الروايات والأخبار تختلف وتتناقض، وحينئذ تظهر الحاجة إلى معيار جديد للتَّمييز بين الصَّحيح والمغلوط في هذه الروايات. لما راجع المسعودي بعض الروايات المستحيلة، كروايات النَّسَّاس، وجد أنَّ أهل المشرق يتوهَّمون حضوره في المغرب، وأهل المغرب يتوهَّمونهُ في المشرق، وكل قوم يتصوَّرونهُ فيما نأى عنهم من ديار وابتعدَ من أصقاع. قيل له مثلاً إنَّه موجودٌ في بلاد الشَّحر من أرض حضرموت، لكنَّه فوجئ أنَّهم ”يتعجَّبون من وصفها، ويتوهَّمون أنَّ ذلك واقعٌ في بعض بقاع الأرض ممَّا نأى عنهم وبعُد، كسماعٍ غيرهم من أهل البلاد عنهم بذلك. وهذا يدل على عدم كونه في العالم؛ وإنَّما ذلك من هوس العامَّة واختلاطها، كما وقع لهم في خبر عنقَاء مغرب، فَرَووا فيه حديثاً عزَّوه إلى ابن عبَّاس“⁸

الخبر هو الوحدة الأساسيَّة في رواية التاريخ، لكنَّ الخبر نفسه يمكن تصنيفُهُ إلى واجب وممكن وممتنع. الواجب ما يمكن إثباتُهُ عن طريق التَّجربة الحسيَّة، والممكن ما يجوز وقوعُهُ ولا يوجد في العقل ما يحول دون وقوعه، والممتنع ما لا يوجد في الحسِّ ولا يصحُّ وجودُهُ في العقل. يستبعد المسعودي أخبار الحيوانات الغريبة من دائرة السَّرد التاريخيِّ لا لأنَّها ممتنعة، بل لأنَّها لم يرد بوجودها خبرٌ قطعيٌّ: ”ونحن لم نُحل وجود النَّسَّاس والعنقاء وغير ذلك ممَّا اتَّصل بهذا النوع من الحيوان الغريب النادر في العالم من طريق العقل، فإنَّ ذلك غير ممتنع في القدرة، لكن أحلنا ذلك لأنَّ الخبر القاطع للعدر لم يرد بثبوت ذلك في العالم. وهذا بابٌ داخل في حيز الممكن الجائز، خارج عن باب الممتنع والواجب“⁹

إذا ترجمنا هذه الطَّريقة في التَّفكير إلى مصطلحاتنا المعاصرة، فإنَّ الواجب هو ما وقع فعلاً بالضرورة، فصارت تجربة حسيَّة عاينها بعض الناس، وانتقلت من خيالهم إلى آخرين غيرهم. وهذا هو مجال عمل التاريخ، فهو تجربة عيانيَّة مروية مرَّ بها أناس آخرون، وثبتت عنهم حتَّى صارت خبراً من الأخبار التي وقعت سابقاً، أي صارت خبراً متواتراً ضرورياً ينتقل باعتباره واقعاً عاينه بعض الناس من قبل. أمَّا الممكن فهو ما تستطيع الناس تصوُّره دون أن يقع بالضرورة. وهذا هو تعريف الأدب عند أرسطو. وبالطبع فإنَّ الممتنع هو ما يعزُّ تصوُّره، ولا يمكن أن يقع، وهو ما يتعلق بالأسطورة والخرافة. وهذا دون

8 - المسعودي، مروج الذهب (بيروت: دار صادر، 2005)، 99/2.
9 - نفسه.

شكُّ ما يقول به المختلف دينياً والخصم فكرياً وثقافياً، حين يزعم أنَّ المعبودات الخرافية التي يعتنقها تستطيع اختراق قوانين الطبيعة.

1 - السيرة والكتابة التاريخية

تُراني الكتابة التاريخية بأنَّها موضوعية وحيادية، وأنها لا تدوّن إلا ما حصل فعلاً، أمّا ما كان يمكن أن يحصل فلا ينتمي لها، بل للأدب، وكذلك ما تتمنى حصوله فليس بجزء من الكتابة التاريخية، بل هو جزء من الأحلام الأيديولوجية. والسيرة هي أول صنف فرعيّ استقل عن الكتابة التاريخية. كانت الكتابة التاريخية قبل السيرة تنصّر إلى الكتابة عن تجربة اجتماعية عامّة شاملة، عن تجربة شعب أو أمة أو قبيلة، دون الانشغال بتجربة صغرى لفرد من الأفراد. مع ظهور السيرة، بدأ يظهر صنف لا يهتم بالتجارب الجمعيّة، بل بتجربة فردية واحدة. فالسيرة هي الكتابة عن شخص واحد، غير كاتبها، وليس عن جماعة تاريخية أو قومية. ويُفترض بها أن تلتزم بمعايير الكتابة الموضوعية، أي تُعنى بتدوين ما حصل فعلاً من أحداث (فعليّة أو رمزيّة) في حياة هذا الشخص الواحد. وغالباً ما تكون كتابة السيرة تسجيلاً للوقائع الروحية والحياتية في حياة معلم اجتماعي كبير ذي إشعاع روحي وهيلمان وجداني على أتباعه. وحينئذ يتصدى أحد التلاميذ أو الأتباع لتسجيل وقائع حياته كما رآها التلميذ شخصياً وانفعل بها وجدانياً.

والسيرة في الواقع صنف قديم، لسنا نريد متابعة تاريخه هنا، بل نكتفي بالإشارة إلى أنّ من أقدم السير التي وصلتنا "السيرة" التي كتبها فرغوريوس الصوريّ مسجلاً بها تجربة حياة أستاذه أفلوطين، بعد أن درس عليه في روما، وتلقى منه تعليمه. وحين عاد إلى بلاده، نظّم مقالات أستاذه وكتاباته في كتاب، بعد أن قسّمها إلى موضوعات، يتكوّن كل موضوع من تسع مقالات، وأطلق عليها عنوان (التاسوعات). ثمّ كتب لها مقدّمة، هي في الواقع سيرة حياة أستاذه أفلوطين، ولكنّها سيرة روحية يطغى عليها الطابع الفكريّ. ويصحّ الشّيء نفسه على السيرة الفكرية التي كتبها مارينوس عن حياة المفكر الأفلاطوني المحدث بروقلس¹⁰.

10 - جُمع العمالان، ونشرا في كتاب واحد في اللغة الإنكليزية بعنوان:

Neoplatonic Saints, The Lives of Plotinus and Proclus (Liverpool : University Press, 2000).

ونُشر الأول منهما في العربية في مقدمة تاسوعات أفلوطين بترجمة: فريد جبر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997.

في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، ليس من شكّ في أنّ السيرة الأولى التي استحوذت على الاهتمام هي سيرة النبيّ محمد، الشخصية المركزيّة الكبرى في تاريخ هذه الثقافة. لكنّ بدايات تدوين السيرة النبويّة غامضة إلى حدّ ما. وتعود بها بعض المصادر إلى وقت مبكر جداً، إذ تنقل أنّ أبان بن عثمان بن عفان، المولود قبل سنة 20 للهجرة، هو أوّل من دشّن كتابة السيرة النبويّة. وتروي هذه المصادر أنّه ألف كتاباً عالج فيه ”المبدأ والمبعث والمغازي“¹¹. والواقع أنّ أبان¹² هذا شارك في أحداث حرب الجمل، وقد عيّنه عبد الملك بن مروان والياً على المدينة سنة 75 للهجرة. ولا شكّ في أنّه اتصل اتصالاً مباشراً بالشخصيات الكبرى التي عاصرت النبيّ. مع ذلك فإنّ تأليفه في السيرة يبقى أمراً مشكوكاً فيه للغاية. إذ ترد في كتب الحديث روايات كثيرة منقولة عنه، في حين يغيب غياباً كاملاً عن الروايات التي رجعت إليها كتب السيرة، وكما يقول هوروفتس ”لا نجد ذكره أبداً عند ابن إسحاق أو الواقديّ أو ابن سعد في الجزء المخصّص لسيرة النبيّ من كتابه“¹³.

لكنّنا حين نرجع إلى الأخبار المنقولة عن عروة بن الزبير بن العوام، وهو مجابّل لأبان بن عثمان، وشاركه في كثير من الأحداث، نجد وفرة من الروايات الخاصّة بالسيرة النبويّة منقولة عنه. وقد شجّعت هذه الكثرة في الروايات النقاد على اعتبار عروة بن الزبير رأس ”مدرسة التاريخ في المدينة“¹⁴. ووصفه مؤرّخ التراث العربيّ فؤاد سزكين بأنّه ”كان محدثاً علماً تلاميذه الحديث، وقدم لهم أيضاً معارفه عن حوادث صدر الإسلام. وقد وصلت إلينا بعض كتب له [أقرأ: كتاباته] في كتب ابن إسحاق والواقديّ والطبريّ. ولنا إن نعدّها أقدم ما وصل إلينا مدوّناً عن سيرة الرسول. أمّا الخير القائل بأن عروة ألف كتاباً في ”المغازي“ فليس له مصدر قديم“¹⁵. ومن المتوقع أنّ الأخبار المرفوعة عن أبان بن عثمان وعروة بن الزبير لم تكن تزيد عن بعض الروايات التي يفتخران بها بالانتماء إلى أبوين شاركوا في صنع الأحداث التأسيسية المبكرة في الإسلام.

11 - يوسف هوروفتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010)، 5.

12 - إما أن يكون ”أبان“ اسماً بصيغة فعل: ”أبان، يبين“، أو هو علم أجنبي منقول، وفي الحالتين فهو ممنوع من الصرف.

13 - يوسف هوروفتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، 5.

14 - عبد العزيز الدوري، نشأة علم التاريخ عند العرب (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005)، 53.

15 - فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربيّ (الرياض: منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1991)، 1/2/70.

لكنَّ السِّيرة النَّبويَّة الموجودة الآن في أيدينا تدين في وجودها إلى روايات محمَّد بن إسحاق بن يسار (المولود في المدينة سنة 85، والمتوفى في بغداد سنة 150 هـ). كان ابن إسحاق من عائلة تعود في أصولها إلى العراق، لكنَّه ولد في المدينة وترعرع فيها، وحين كبر لم يتوجَّه إلى دمشق عاصمة الأمويين، بل اتجه إلى مصر والإسكندرية بالتَّحديد. وبعد سقوط الدَّولة الأمويَّة، اصطحب ابن إسحاق عمله في السِّيرة وأهداه إلى الخليفة المنصور في العراق. لكنَّه لم يؤلَّف عمله في العراق، "إذ تبيَّن قائمة الرواة الذين ذكرهم أنه ألف مادَّةه على أساس الأحاديث التي جمعها في المدينة خاصَّةً، وعلى أساس الأحاديث التي جمعها في مصر أيضاً؛ ومن جهة أخرى لا يذكر أسماء رواة من العراق في أي مكان"¹⁶.

غير أنَّ النَّسخة المتداولة الآن من سيرة ابن إسحاق هي نسخة معدَّلة ومختصرة رواها ابن هشام. والظاهر أنَّ السَّبب في ذلك يعود إلى الأشعار الضَّعيفة التي ضمَّنها ابن إسحاق في السِّيرة. يقول ابن النَّدِيم: "يقال: كان يُعمل له الأشعار، ويؤتى بها، ويُسأل أن يدخلها في كتابه في السِّيرة، فيفعل. فضمَّن كتابه من الأشعار ما صار به فضيحة عند رواة الشعر. وأخطأ في النَّسب الذي أورده في كتابه. وكان يحمل عن اليهود والنَّصارى، ويسمِّيهم في كتبه "أهل العلم الأوَّل". وأصحاب الحديث يضعفونه ويتهمونه"¹⁷.

فيما يتعلَّق برواية الشعر في كتب السِّيرة، نجد فعلاً أنَّ بعض المستشرقين حاول تفسير هذه الظاهرة استناداً إلى موقف علماء الحديث من الشعر. كتب "كستر" حول ظهور الشعر في سياق رواية السِّيرة قائلاً: "كان الحكام والولاة يشجِّعون على نقل الشعر؛ وصار الشعر من الموضوعات الأساسيَّة في تعليم الأمراء الأمويين. واستمرَّ الشعر في كونه واحداً من المشاغل الأثيرة في المجتمع المسلم طوال القرن الأوَّل، بل إنَّ القوَّات المتحاربة في ميدان المعركة كانت تبدي به اهتماماً حيويّاً... وينبغي عرض أصل شعر السِّيرة في تكوينها ونموها على خلفيَّة نقل الشعر بلا انقطاع والصِّراع حول شرعيَّته. وقد دخل الشعر البسيط، التلقائي، بل الحيوي، كجزء مكوَّن في أدب السِّيرة المبكر، فساد وانتشر. ومع مطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، صار محتوى السِّير المبكرة يتعرَّض لفحص علماء الحديث بمعايير علم الحديث بغية التَّوصُّل إلى مصداقيَّته. وكان هذا يصحَّح على الشعر في السِّيرة وكذلك على الأجزاء الثريَّة فيها"¹⁸.

16 - يوسف هوروفتس، المغازي الأولى ومولفوها، 80.

17 - ابن النَّدِيم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، ط. 2، (طهران: [د.ن.]، 1973)، 105.

18 - J. Kister, «The Sirah Literature», in *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 361.

يبدو لي أنّ هذا التفسير لا يخلو من تبسيط. ونحن نجد فعلاً الشعر يتخلل أقدم المؤلفات التاريخية، مثل "التيجان" لوهب بن منبه، و"الردّة" للواقدي، و"الجمل" لسيف بن عمّر، و"صفين" لنصر بن مزاحم. كما نجد الظاهرة نفسها في أعمال محمد بن إسحاق الأدبية الأخرى، التي لم تنتشر بعد ولم تحظ باهتمام النقاد مع الأسف. ويبدو أنّ رواية الشعر في هذا الوقت كانت تمثل مرحلة وسطى وطوراً انتقالياً بين الرواية الشفوية والكتابة التاريخية. وكانت هذه القصائد، التي يطغى عليها الطابع الحكائي والارتجالي، ولا يجري تطعيمها بأشعار الفحول من كبار الشعراء المعروفين إلا لماماً، تسهّل عملية نقل الرواية الشفوية لاستنادها في الجزء الأكبر منها على الصيغ الجاهزة والعبارات الشفوية المتكررة. فوجود هذه الأشعار هو دليل على استمداد هذه الروايات من مصدر شفوي، لا من مصدر منقول كتابياً. ولكن مع مرور الزمن صارت هذه الأشعار تحظى بالنقد، فتمّ التخلّص منها بالتدريج، والاكتفاء بالروايات الثريّة وحدها باعتبارها تسجيلاً وتدويناً للروايات التاريخية.

وقد توصل جيمز مونرو إلى نتيجة مشابهة لهذه، في دراسته لشعر حسان بن ثابت الذي يتخلل سيرة ابن إسحاق. ووجد أنّ هذا الشعر يعتمد على ما سمّينا بالصيغ أو القوالب الشفوية الجاهزة حسب رأي ملمان باري. وخلص مونرو إلى القول إنّ هذا الشعر لا تصحّ نسبته لحسان بالمعنى الدقيق للكلمة، لأنّه شعر شفوي دُونَ لاحقاً. يقول مونرو: "بدلاً من النظر في هذه القصائد من منطلق معايير الأصالة والتزوير، يمكن تناولها بمقاربة أكثر إنتاجية حين ننظر إليها باعتبارها تطويراً متواصلاً "لحلقة الحسانية"، أي نمواً يمكن متابعته حتّى الوصول به إلى نقطة يُدرّس فيها في ضوء التطوّرات التاريخية، إذ لا وجود في الشعر الشفوي "لنصوص أصلية"، ولن ينتهي البحث عنها إلا إلى محاولات خائبة."¹⁹

في الوقت نفسه، ظهر نوعان فرعيان من صنف "السيرة". الأوّل كتاب "المناب"، وهي سيرٌ خاصّة بأشخاص آخرين غير النبي، ممّن صارت هناك حاجة لكتابة سيرهم، ككبار الصحابة والأولياء والملوك والخلفاء. ومن ناحية ثانية، حين اتّسعت روايات السيرة النبوية، وتعدّدت مصادر الحديث النبوي، وصارت تُروى الأحاديث المتناقضة، بدأ اهتمام صنفٍ آخر يدخل في باب السيرة، ويشكل تنوعاً فرعياً منها، ألا وهو "تراجم" الرجال الذين

19 - James Monroe, «The Poetry of the Sirah Literature», in *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 371.

ترد أسماءهم كناقلين في أسانيد الأحاديث النبوية. كانت هناك حاجة لمراجعة حيوات هؤلاء، لا من حيث هم أفراد يمتازون بتجربة خاصة، بل لمعرفة مدى صدقيتهم في نقل الأحاديث النبوية مما يتطلبه "علم الجرح والتعديل". وهكذا ظهرت الحاجة إلى كتابة "تراجم"، أي سير حياة وجيزة لرجال نقل الحديث تهدف إلى اختبار صلاحيتهم فيما يروونه، ومعرفة درجة استقامتهم أخلاقياً ونزاهتهم معرفياً. وبالتالي صارت تجمع معاجم خاصة برجال الحديث، غالباً ما تنظم حسب الطبقات الزمنية، أو حسب تسلسل الحروف. ثم تكاثرت هذه الكتب فلم تعد تقتصر على المحدثين وحسب، بل صارت هناك كتب تراجم لحياة الأدباء والمغنين والشعراء والمتكلمين والأعيان والخلفاء والزهاد، أي باختصار، صارت كل مجموعة ثقافية مهتمة بطراز ثقافي معين تبحث عن تاريخ لها، فترجم أو تكتب سيرة حياة الشخصيات التي تزعم الانتماء لها، إما حسب الحروف أو حسب الطبقات الزمنية. وعلى الرغم من اتسام هذه الكتابة بالإيجاز في الغالب، فإنها في الواقع كتابة في السيرة. لكنها بالتأكيد ليست السيرة الروحية المفصلة، كما هو الحال في السير المفصلة للشخصيات الكبرى. بل غالباً ما تكفي التراجم بالتواريخ الزمنية البسيطة للحياة والوفاة، مثلاً، وبيان الإنجازات السريعة.

2 - السيرة الذاتية

رأينا أن السيرة هي عمل سردي يكتبه شخص ما عن حياة شخص آخر. فالسيرة هي كتابة لا للتجربة الشخصية، حتى لو تضمنت معطيات منها، بل عن تجربة شخص آخر ووجوده. ولذلك فهي ترتبط بالتاريخ. أما السيرة الذاتية فتعني أن يكتب المرء عن نفسه وتجرته وحياته الشخصية. وقد انتقل مصطلح "السيرة الذاتية" (Autobiography) إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة، ربما في مطلع القرن العشرين. وكلمة (Autobiography) هذه نحتت في اللغة الإنكليزية في القرن الثامن عشر، وظهرت لأول مرة في مقدمة مجموعة شعرية²⁰. ومنها انتشرت إلى اللغات الأوروبية الأخرى. لكن هذا لا يعني بالطبع أن السير الذاتية لم تكن تكتب قبل هذا التاريخ، بل يقتصر الأمر على أن هذه السير كان يطلق عليها عناوين مختلفة، مثل "الاعترافات"، أو "قصة حياة"، أو "مذكرات"، أو ما أشبه.

20 - Sidonie Smith and Watson, Julia, *Reading Autobiography* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2001), 2.

وبغية تقديم صورة عن مفهوم "السيرة الذاتية"، يكون بسيطاً بقدر الإمكان، أفضل اقتباس الفقرة التالية، التي أعدها الناقد الأمريكي أبرامز في كتابه "مسرد بالمصطلحات الأدبية". يقول أبرامز: "السيرة الذاتية هي قصة حياة يكتبها المرء عن نفسه أو عن نفسها. وينبغي التمييز بينها وبين "المذكرات"، حيث لا يقع التركيز على التطور الروحي للمؤلف، بل على الناس والأحداث التي عرفها أو شهدها المؤلف - كما ينبغي تمييزها عن اليوميات، التي هي سجل يومي بالأحداث في حياة الشخص، يكتب للاستعمال الفردي أو المتعة الشخصية دون التفكير بنشر العمل. وتتوفر نماذج متأخرة على النمط الأول في يوميات القرن السابع عشر التي كتبها صموئيل بيبس وجون إيفلين، ويوميات القرن الثامن عشر التي كتبها جيمز بوزويل. أما أقدم سيرة ذاتية مكتملة فتتمثل في "اعترافات" القديس أوغسطين، التي كتبها في القرن الرابع الميلادي. ويركز بناء هذه السيرة الذاتية الروحية العميقة والمهرفة على الأزمة العقلية التي مر بها المؤلف وتعافيه منها، حيث يكشف المؤلف هويته المسيحية ونداءه الديني. وتكرّر هذا البناء لتاريخ الذات الروحي في سير ذاتية كثيرة لاحقة. بعض هذه السير، شأنها شأن سيرة أوغسطين الذاتية، هي اعترافات دينية بأزمة واهتداء، مثل سيرة بنيان "كثرة الاستغفار لكبير الخطائين" (Grace Abounding to the Chief of Sinners) (1666). وهناك سير أخرى علمانية تحل فيها الأزمة عن طريق اكتشاف المؤلف لهويته ومهمته باعتباره شاعراً أو فنّاناً، كما في سيرة وردزورث الرائعة "الاستهلال" (التي أكملها سنة 1805، ونشرت مع المراجعة سنة 1850)، أو في أعمال الخيال الفني الشبيه بالسيرة الذاتية، كما في "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست (1913 - 1927)، وجيمز جويس "صورة الفنّان في شبابه" (1915)²¹.

قلنا إن مصطلح السيرة الذاتية قد دخل إلى العربية عن طريق الترجمة في العصر الحديث، لكن مفهوم السيرة الذاتية من أقدم المفاهيم في الأدب العربي. وقد عرف في وقت مبكر جداً تحت عنوان "ترجمة النفس". وكلمة "ترجمة" في العربية مأخوذة من كلمة آرامية، مأخوذة بدورها من كلمة "ترجمانو" البابلية، بمعنى التفسير أو المفسر. ثم صارت تطلق على العنوان، فيقال ترجم العمل، بمعنى عنوانه أو أعطاه عنواناً، ثم أطلقت على السيرة الذاتية، فصارت يُقال: "ترجم لنفسه". بمعنى كتب لنفسه سيرة ذاتية. والواقع أن أقدم السير

21 - M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (HEINLE & HEINLE - THOMSON LEARNING, 1988), 15.

الذاتية العربية تعود إلى منتصف القرن الثاني الهجري. إذ يرى بعض المؤرخين المحدثين أن الواقدي (المتوفى سنة 207 هـ) قد كتب سيرة ذاتية لنفسه، توجد بعض النقول منها في المصادر. كما كتب المتصوف الحارث بن أسد المحاسبي كتاب "الوصايا"، وأوجز فيه رواية عن تحوُّله الشخصي إلى سلوك التصوف. ومن الثابت أن الطيب والمترجم حنين بن إسحاق كتب سيرة ذاتية، نقل ابن أبي أصيبعة فقرات مطوّلة منها في كتابه "عيون الأنباء".

برغم ذلك، فقد تعرّضت ترجمة النفس أو السيرة الذاتية في الأدب العربي إلى الظلم الاستشراقي، حين ذهب بعض المستشرقين، وفي مقدمتهم روزنثال، إلى أن السيرة الذاتية عند العرب تخلو من الطابع الشخصي والفردية، وتهتم بالمحتوى التربوي الذي يتجه نحو الجماعة. لكن هذا الادعاء تعرّض للتفنيد، كما تعرّض ادعاء غياب السيرة الذاتية إلى التفنيد أيضاً، حين أثبت مؤلفو كتاب "ترجمة النفس: السيرة الذاتية في الأدب العربي" ما لا يقل عن 140 سيرة ذاتية كتبت قبل سيرة طه حسين، وأضاف إليها مترجم الكتاب عدداً آخر، وما زال العدد قابلاً للزيادة²².

يتمثل الهاجس الأكبر لدى كتاب السيرة الذاتية في الأدب العربي في الدافع الأخلاقي الذي يحدوهم للتحدث عن نعمة الله. ولا شك أن الحياة نفسها لديهم هي نعمة من نعم الله، فضلاً بالطبع عن القدرة على الإنجاز الثقافي والإبداع الأدبي. لكنّ التحدث عن نعم الله لا يعني بالطبع الوقوع في فخ التباهي والاستعراض المتكرر بالمزايا والخصال التي ينفرد بها كاتب السيرة. بل إن التحدث عن نعمة الله يعني بالضرورة التواضع وبسط جناح الرحمة للآخرين، والالتزام بحدود الضوابط التاريخية.

على أن هناك هاجساً لا يقل قوة عن ذلك، ألا وهو الدافع عن النفس في حالات التعرّض لسوء الفهم، أو الاشتباك في جدالات دينية أو كلامية أو سياسية مع الآخرين. وقد يحصل أن يطلب التلاميذ المريدون من معلمهم أن يكتب سيرة ذاتية لنفسه، أو ترجمة لها، فيبادر الشيخ إلى كتابتها فعلاً. وهذا ما حصل مع المتصوف المغربي ابن عجيبة، الذي لم يترك تلاميذه يكتبون ترجمته، بل بادر إلى كتابتها بنفسه معتبراً أن النبذة التي يكتبها عن نفسه أكثر موثوقية، ما دامت أكثر التزاماً ببيان التجربة الشخصية العيانية: "وخوفاً من وقوع الإضافة

22 - دويت راينولدز، ترجمة النفس: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ترجمة سعيد الغامبي (أبو ظبي: كلمة، 2009)، 333-383.

أو الحذف في أعمالهم، عزمْتُ أن أنقلَ، بعون الله، ما رأيتهُ بعيني وسمعتُهُ بأذني، لأنَّ الخبرَ ليس كالعيان²³.

على مستوى تصوير الذات، يقدم عددٌ كبيرٌ من كتاب السيرة الذاتية العربيةً تصويراً مباشراً للحياة الشخصية والخصوصية، ومراحل تطوُّر الذات منذ الطفولة حتَّى الكبر. كما ينطوي عددٌ من السِّير على تصوير بعض جوانب الحياة الداخلية والتجارب الخاصة التي لا يمكنُ للقارئ معرفتها، ما لم يكتبها هؤلاء الكتاب بأنفسهم. وبالإضافة إلى الكشف عن الانفعالات الشخصية للكاتب، قد يلجأ كاتب السيرة الذاتية، لا إلى بيان انفعالاته هو، بل إلى الكشف عن انفعالات من يحيطون به لوصف جليل الحداث الذي يلمُّ به. في معرض حديث السُّيوطي عن مرض أبيه، لا يتعرَّضُ لذكر انفعالاته أو انفعالات أفراد أسرته لسبب الجزع واليأس الذي استولى عليهم، بل ”يلاحظ أن امرأة من أقاربه أرسلت لإحضار أحد الأولياء ليصلي من أجل تعافي أبيه - دليلاً على حالة الخوف التي طغت على الأسرة- وأن بقية أفراد العائلة استولى عليهم اليأس والجزع. وحين يشهد موت أبيه، وهو بعمر خمس سنوات وسبعة شهور، يُنهي الفقرة باقتضاب قائلاً: ”فنشأت يتيماً“. ترد هذه الصورة مباشرة بعد الإحالة إلى القرآن الكريم، وهو ما يتكرَّر صداه بقوة لدى قرائه المعاصرين. فقد نشأ النبي نفسه يتيماً، وتكرَّر في القرآن آيات كثيرة تُقتبس مراراً تتعلق بمعاملة الأيتام. بل إن (سورة الضحى) التي اقتبس منها السُّيوطي عنوان عمله ”التحدُّث بنعمة الله“ تحتوي على إشارتين لليتم: ”وَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ“. وحين يصل السُّيوطي إلى تصوير انفعالاته الخاصة، يفضل باستمرار ككاتب سيرة ذاتية أن ينقل أفعاله، لا أن يصف حالته العقلية.²⁴

وتزخر السِّير الذاتية العربية بمادَّة سردية تتعلق بالرؤى والأحلام والهواتف الصريحة أو الأمثولية. وهي موضوعة تتكرَّر في أغلب التراجم الذاتية العربية. والهدف من هذه الأحلام والرؤى أن تستبق مستقبل كاتب السيرة قبل حصوله واقعياً، فتشير إلى الإنجازات الروحية التي سيحققها لاحقاً. ”وفي هذا المتن من النصوص بالتحديد، تنقل الأحلام إما تسويغ المؤلف لأفعال سابقة أو تأكيده على مكائنه وأحياناً تؤدِّي دور نذر بالمستقبل. وتكاد ترتبط جميعها تقريباً، بطريقة أو أخرى، بقضية السلطة النصية. فهي تعمل عمل السلطة المزاحة

23 - نفسه، 106.

24 - نفسه، 132.

لسلطة ضمير المتكلم "أنا": ما لا يستطيع أن يقوله المؤلف صراحةً باسم سلطته الخاصة، يستطيع أن يدعّمه بشهادة مصدر خارجي من خلال سرد منام أو رؤياً. فلا يتجه هذا التأويل إلى "واقعية" الأحلام المناسبة التي يجري فيها تضمينها في النصوص بحيث يفهم منها أنها تأويل حقيقي لحياة المؤلف.²⁵

لكن بالرغم من ارتباط السيرة الذاتية بالتاريخ والتجربة الشخصية العيانية، فإنها تنكشف عند التحليل الدقيق عن انطوائها على عنصر خيالي متكرر. فحين تناول السيرة الذاتية تاريخ كاتبها فهي تحاول أن تضمّن في داخلها عنصراً إبداعياً يُغري القارئ بمواصلة القراءة، سواء أتمّ التعبير عن هذا الشكل الإبداعي بالاستشهاد بالنصوص الفنيّة مثل الشعر والمقامة والسجع وما شاكل ذلك، أو بالعناصر الأسلوبية والرؤيوية التي تتعامل مع الذات باعتبارها موضوعاً للكتابة، يستحق أن يُعنى به، وينبغي أن يُصوّر تصويراً إبداعياً. وهكذا تنطوي الترجمة الذاتية على رؤية إبداعية، مهما زعمت أنها تاريخية مُخلصة للوقائع، لبيان مراحل تطوّر الذات.

رأى بعض الباحثين أن الكتابة الغربية عن الذات تستدعي مفهوماً عن الفرد يفصله عن الجماعة، لكي يمثّل أقصى إنجاز حَقَّقته الحضارة الغربية. يقول غوزدورف إن السيرة الذاتية هي فعل لجمع شمل وحدة الحياة من خلال الزمن. ومن حيث هي كذلك تعمل بالنسبة إلى الكاتب بوصفها قراءة ثانية للتجربة، وهي أصدق من التجربة الأولى، التي هي تجربة الحياة، لأنها تُضيف للتجربة نفسها وعي التجربة. وهكذا يؤكد غوزدورف على الجانب الإبداعي في كتابة السيرة الذاتية، فهي عنده "فنٌّ أكثر مما هي "تاريخ". ومن حيث هي فنٌّ، فإنّ فعل السيرة الذاتية يثبت دائماً ما هو في طور الحدوث، جاعلاً منه إنجازاً ثقافياً. إذا فالسيرة الذاتية، من حيث التعريف، لا بد أن تخفق في تمثيل حياة الكاتب تمثيلاً حرفياً، لكنّها تدخر الوعي، والقدرة على التأمل في الذات من خلال عملية كتابة السيرة الذاتية.

ووسّع باحث آخر، هو أولني، من هذا التناول للعنصر "الإبداعي" الذي تنطوي عليه السيرة الذاتية بتطوير نظرية ترى أن الكتابة كلّها، ولا سيّما الكتابة السردية عن الحياة، تخلق "استعارات عن الذات". وعند أولني، تمثل السيرة الذاتية خطأً فريداً من الكتابة، لأنها تنطوي على إمكان التسليم بأنّ التأمل في

الذات هو عملية متواصلة، وليس جوهراً ثابتاً، بالرغم من الازدواجية التي تنطوي عليها عملية مراقبة الذات. ولا شك أن الكتاب الكبار يعتقدون أن هذه العملية تشتمل على خلق بنية عن تأمل الذات يتداخل فيها "الأنا" المروي مع "الأنا" الراوي.

في المقابل، يرسم هارت مخططاً تشريح كتاب الحياة السردية بتناول مزدوج لقضايا الصورة والقصد منها. فيسلم هارت بأن "عدم الموثوقية" هو شرط لا يُستغنى عنه في السيرة الذاتية، لأن الرواة لا يستطيعون نقل الحقيقة بحيادية، ويُعيد تعريف قص الحياة باعتباره "دراما" من المقاصد التي تتداخل وتتغير. وهكذا تتوفر ثلاثة مقاصد للسيرة الذاتية في الأدب الغربي؛ هي الاعتراف، والإعتذار، والمذكرة التقريرية. ولكل مقصد من هذه المقاصد مبدأ في اختيار الذكريات ومنظوره السردية. لكن هذه المقاصد لا تختلف من حيث النوع الصنفي، بل هي طرق في العلاقة بين المرسل والمتلقي. وقد يحصل أن تمتزج هذه المقاصد في خليط متذبذب من الاعتراف والاعتذار والمذكرة التقريرية²⁶ وهكذا مهما تظاهرت سرد السيرة الذاتية بالتاريخية والحيادية، فإنه ينطوي على تعامل إبداعي، بحكم ما يشتمل عليه السرد ويُخفيه في داخله من منظور إبداعي متكرر.

3 - نظم السرد التاريخي

مع مطلع القرن الثالث الهجري، بدأت تشيع ظاهرة يمكن أن نسميها بـ "نظم السرد التاريخي". فصار يتولى شعراء محترفون كتابة الوقائع التاريخية، لا نثراً مطعماً بالشعر، بل شعراً خالصاً. وقد وصلتنا نماذج من هذه الكتابات التاريخية الشعرية، لعل أشهرها يتمثل في قصيدة "المحبرة في التاريخ" للشاعر علي بن الجهم (المقتول سنة 249)²⁷. وهي قصيدة معروفة لدى الكتاب القدماء، ذكرها مؤلف "البدء والتاريخ"، ونقل بعضاً من أبياتها، كما ذكرها المسعودي²⁸. وبالرغم من كون القصيدة تورخ لبدء الخليقة وظهور الإنسان على الأرض، فإن الجزء المهم منها هو كتابة تاريخ للخلفاء الذين عاش علي بن

26 - Sidonie Smith and Watson, Julia, Reading Autobiography, 127.

27 - نشرها خليل مردم بيك، محقق ديوان علي بن الجهم، ملحقاً بديوانه ص. 228-250، استناداً إلى مخطوطتين إحداهما لدى الأستاذ العزوي، والثانية لدى الشيخ السماوي. وهناك مخطوطتان أخريان للقصيدة لم يطلع عليهما المحقق، إحداهما في مكتبة تشيستريتي، والثانية في المملكة العربية السعودية.

28 - ينظر: المقدسي، البدء والتاريخ (منسوب لأبي زيد البلخي خطأ)، طبعة دار صادر، بيروت، 2010، ص. 113، ومروج الذهب للمسعودي، م. 1، 171.

الجهم في كنفهم، وحصل على رعايتهم ودعمهم²⁹. والواقع أنّ هذه القصيدة كانت حياديةً من الناحية التاريخية، ولا يوجد فيما وصلنا منها في أقل تقدير ما يدل على أنه ينحاز إلى رواية التاريخ بعقلية تشبه شعره الانتهازي. فهو في الحقيقة يكتفي ببيان التواريخ حسب ترتيبها الزمني، ومعزل عن أية أفضليات شخصية. لكنّ النقد التاريخي لهذه القصيدة لا يعيننا هنا بالطبع، فهذا شيء يخرج عن اهتمام هذا البحث. بل تعيننا الجوانب الصنفيّة فيها، أي مقدار الخلط الذي أحدثته مثل هذه النصوص بين الخصائص الفنيّة للشعر، والخصائص الفنيّة للكتابة التاريخية. ويصحّ الشيء نفسه على المزدوجات التاريخية التي نظمها ابن المعتز، وكذلك على الأرجوزة التاريخية التي كتبها ابن عبد ربّه الأندلسي³⁰ (ابن عبد ربّه الأندلسي: د. ت، 4/ 454 - 479). ومن المؤكد أنّ الهدف من كتابة مثل هذه المنظومات التاريخية كان تعميم هذا النوع من التاريخ، وتيسير حفظه وتكراره أمام عدد أكبر من الناس، باستخدام القوالب الشعرية، التي كان قد توصل إليها الشعر، وحقّق فيها حتى ذلك الحين درجة عالية من الإتقان والشّوع.

لقد رأينا سابقاً أنّ السرد التاريخي يعني برواية ما وقع فعلاً، على حدّ تعبير أرسطو، أي رواية الأفعال التي حصلت في الماضي. وهكذا فالسرد التاريخي يروي أفعال الماضي كما حصلت بالفعل. أمّا الشعر فطريقة في التعبير قائمة على تزويق الكلام وتلوينه وتزويره. وبالتالي فالشعر يقوم على الابتداء والكذب، لا على نقل الأشياء وتصويرها نقلاً صادقاً. ولست أعني بالكذب هنا المعنى الأخلاقي³¹، بل أعني المبالغة والإيغال والغلو، وغير ذلك من وسائل التّلميط الدلاليّة التي يستعملها الشعر بهدف تصوير الحالة النفسية تصويراً يتناقض تناقضاً كاملاً مع الحيادية التي يتطلّبها السرد التاريخي لوصف الوقائع كما حدثت فعلاً.

فضلاً عن ذلك، فإنّ وسائل التّلميط الدلاليّة في الشعر، كالاستعارة والكناية والتّمثيل، إنّما تقوم وظيفتها على تزيين السطوح الدلاليّة بحيث تمرّر

29 - تنظر ترجمة علي بن الجهم في أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، 2002، 162/10، والبغدادي، تاريخ بغداد، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2012، 290/13، ومعجم الشعراء للمرزباني ص. 124.

30 - ابن عبد ربّه، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وجماعته (بيروت: دار الكتاب العربي، بلا تاريخ)، 454-479.

31 - حول اختيار الشعر للصدق أو الكذب يُنظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، 1981، 114/1.

معاني إضافية في دلالات الأعماق. وحينئذ يتضح أن أسلوب الشعر يطرح من المعاني دائماً أكثر مما يصرح به. فهو قد يمرر الحياة تحت سطح الموت، والعدم تحت سطح الوجود، والشيء تحت قناع نقيضه. وقد وصف الجرجاني أسلوب التمثيل، وهو يقصد هذا المعنى الإضافي، بقوله: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشتم والمعرق، وهو يُريك للمعاني المثلثة بالأوهام شَبهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعمج، ويُريك الحياة في الجماد، ويُريك التمام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"³².

ولكن على افتراض أن الشاعر الذي ينظم الوقائع السردية يعي مقدار التباين بين خيالية الأسلوب الشعري وواقعية السرد التاريخي، ونتيجة هذا الوعي فإنه يحرص على استبعاد اللغة الشعرية من حيث هي أسلوب، ويكتفي بها كمجرد أوزان وقوالب لنظم المعاني السردية، أفلا يوجد حينئذ خطر من تأثير القوالب الصياغية في الشعر على القوالب الصياغية للرواية التاريخية؟

أعتقد أن الفرق الجوهرية بين اللغة الشعرية واللغة السردية، إذا جاز التعميم، يكمن في طبيعة كل منهما. فالشعر يفكر دائماً بالكلمات. وهو يلتقط الكلمات المفردة، ثم ينظم منها قوالب لفظية، عن طريق التأليف بينها وبين ما يجاورها من مفردات. وهكذا تتولد القوالب الصياغية وتكرر في الشعر. وحتى لا يكون هذا الكلام مجرد كلام مرسل بلا شواهد، يمكننا أن نتخيل شاعراً يرى طلل أحبابه، ويبدأ بالتأمل في مفعول الزمن عليه. وحينئذ يقول (لعب الزمان)، ثم في موقف آخر يقول (عبث الزمان)، وفي موقف ثالث يقول (عذر الزمان)، وهكذا. وحينئذ يصبح هذا التعبير قالباً لتوليد عدة عبارات للتعبير عن فكرة واحدة وفق نسق واحد.

على النقيض من ذلك، يفكر السرد، والسرد التاريخي على الخصوص، بالأفعال، لا بالكلمات. بمعنى أنه يروي سلسلة من الأخبار التي تشكل أفعالاً سردية مترابطة الأجزاء يزعم أنها حصلت في الماضي، وينظمها بحيث يستخرج منها رواية تاريخية متكاملة. وهذه الأفعال قابلة للتنظيم السردية المتتابع (الفعل 1، الفعل 2.. إلخ). ومن هنا فالسرد التاريخي لا تهمه الكلمات من حيث دخولها في قالب اللفظي، كما هو الحال في الشعر. بل تهمه الأفعال التي تنقل

32 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق رتر (دار المسيرة، مصورة عن طبعة إسطنبول، 1983)، 118.

حدثاً يصحُّ أن يُطلقَ عليه اسم رواية تاريخية. وهو قد يُطلقُ على الحدث أسماءً مختلفة، لكنَّ الأهمَّ لديه هو الموقع الذي يحتلُّه الحدث في سلسلة الأفعال، وليس التسمية التي تُطلقُ عليه. تمثيلاً، إذا أخذنا الروايات التي تزعمُ أنَّ حجر آكل المرار ملك كندة طردَ ابنه امرأ القيس الشاعر، وهو فتىٌ صغيرٌ، فهذه الروايات لا تهتمُّ بالكلمة التي استُخدمت، أهي الطرد أم الإبعاد أم غير ذلك، بل عدد مرّات الطرد، وموقع هذا الطرد من الروايات التي تزعمُ أنَّه شبَّ بنساء أبيه وتغرَّلَ بهنَّ، وهكذا نافس أباه ملك كندة حتّى في نسائه.

نخلصُ من ذلك إلى أنَّ وعيَ الشاعر بوسائل التميّط الدلالية لا يقلُّ أبداً من تأثير القوالب الصياغية للشعر في أفعال السرد التاريخي. على أنَّ هذا التأثير لا يحولُ أيضاً دون رؤية الجوانب الإيجابية التي يُسفرُ عنها هذا التفاعل الصنفي بين الشعر والسرد. وبمعزل عن جميع التفاعلات الشكّلية بين الصنفين، فإنَّ نظم السرد التاريخي يمثّل حاجة اجتماعية لتجديد الصنفين. فالكتابة التاريخية لم تكن حتّى ذلك الحين تقع في إطار اهتمام النخبة الثقافية التي تتحكّم بالمعتمد الأدبي. ويكفي للتدليل على ذلك أن نتذكّر موقف الرواة من الأشعار التي رواها ابن إسحاق، حتّى قيل إنه "ضمّن كتابه من الأشعار ما صار به فضيحة عند رواة الشعر"³³. وحين يتناولها الشعراء الذين هم الطرف الأقوى في تشكيل هذا المعتمد، فإنَّ هذا يعني الإقرار بحقوق السرد التاريخي وإدراجه في مدوِّنة المعتمد الأدبي للمجتمع بأسره. بعبارة أخرى، يمثّل نظم السرد التاريخي نقطة الذروة في اعتراف النخبة المثقفة بالسرد التاريخي بوصفه جزءاً مكوّناً للمعتمد الأدبي. على أنَّ هذا التفاعل بين صنفين أدبيين لم يكن مقصوراً على السرد التاريخي وحده، بل نحن رأينا قبل ذلك في نظم الحكايات الخرافية، ونظم حكاية الحيوان، عند أبان اللاحقي، كما رأينا لاحقاً في صنف المقامة، حيث صار شكل المقامة كياناً سردياً قائماً على التداخل بين الأفعال السردية والكلمات الشعرية.

Bibliography

- Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*, HEINLE & HEINLE THOMSON LEARNING, 1988.

- 'al'asfahanî, 'abû 'alfaraj. 'al'aghanî. tahqîq 'ihsân 'abbâs wa âkharîn, Bayrût: Dâr Sâdir, 2002.

33 - ابن النديم، الفهرست، 105.

- 'albaghdâdî. *Târîkh baghdâd*. taḥqîq bashâr 'awwad ma'rûfî. Tûnis: Dâr 'agharb 'al'islâmî, 2012.
- 'aljurjânî, 'abd 'alqâhîr. *'asrâr âlbalagha*. taḥqîq rîtar. Dâr 'almasira, muşawwara 'an ṭab'at 'iştanbûl, 1983.
- 'alabari. *Târîkh 'alrosol wa 'almolûk*. Bayrût: ṭab'at 'al'a'lamî, bilâ târîkh.
- 'abû 'ûbayd. *'al'amthâl*. taḥqîq 'abd 'almajîd qatâmîsh. dimashq: dâr 'alm'amûn li'altorâth, 1980.
- 'almaqdisî. *'albad' wa taârîkh* (mansûb li'abi zayd 'albalkhî khata'an). Bayrût Dâr Sâdir, 2010.
- 'almas'ûdî. *morûj 'aldahab*. Bayrût: Dâr Sâdir, 2005.
- 'alqayrawani, 'ibn rashîq. *'al'omda fî maḥasin 'alshi'r wa 'adabih wa naqdih*. taḥqîq moḥammad moḥyi 'addîn 'abd 'alḥamid. Bayrût: dâr 'aljlil, 1981.
- 'almarzibânî. *'almowashshah*. taḥqîq 'ali moḥammad 'albijâwî. 'alqahira: nahdat masr, bilâ târîkh.
- 'ibn 'abd rabbih. *'al'iqd 'alfarîd*. taḥqîq 'aḥmad 'amin wa jamâ'atoho. Bayrût: dâr 'alkotob 'al'arabia, bilâ târîkh.
- 'ibn 'annadîm, *'alfahrist*, taḥqîq rida tajaddod, Tâhrân, 1973.
- 'ibn ja'far, qodâma. *naqd 'ashi'r*. taḥqîq kâmil mustafa. 'alqahira: maktabat 'aalkhânji, 1962.
- 'Idawri, 'abd 'al'aziz. nash'at *'ilm 'attaarikh 'ind 'al'arab*. Bayrût: markaz dirâsât 'alwahda 'al'arabia, 2005.
- Beeston, Johnstone, Serjeant and Smith, *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- HorVITZ, JOSEF, *'almaghazî al'ûla wa mo'allifihâ*. tarjamat ḥosayn nassâr. 'alqahira: 'almarkaz 'alqawmiya li'altarjamat, 2010.
- Kister, J., «The Sirah Literature», in *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Monroe, James, «The Poetry of the Sirah Literature», in *Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- *Neoplatonic Saints, The Lives of Plotinus and Proclus*, Liverpool University Press, 2000.
- Postgate, Jeremy and George, *A Concise Dictionary of Akkadian*, Wiesbaden, 2000.
- Rreynolds, Dwight. tarjamat 'alnafs: *'alsîra 'aldâtia fi 'al'adab 'al'arabî*. tarjamat sa'id 'alghânîmî. 'abû zabî: 'alkalima, 2009.
- Smith, Sidonie and Watson, Julia, *Reading Autobiography*, University of Minnesota Press, 2001.

- Zâskin, fû'aad. *Târîkh 'al'ttorath 'al'arabî, 'alriyâd: manshûrât jâmi'at 'al'imâm moḥammad 'ibn sa'ûd 'alislâmiya*, 1991.

Titre : Mise en fiction de récit historique

Résumé:

L'article retrace les caractéristiques classiques du récit historique, informant la biographie, l'autobiographie et l'écriture historique en termes d'enregistrement des faits extérieurs. La biographie est l'écriture de l'expérience de vie d'une autre personne, tandis que l'autobiographie est l'écriture de sa propre expérience. L'article délimite le contexte du récit historique dans la littérature arabe, depuis l'écriture de la biographie du prophète, jusqu'à sa maturité. Ceci marque le début de l'histoire de l'autobiographie dans l'histoire de la littérature arabe. L'autobiographie est l'écriture du Soi, et non pas comme le prétendent les orientalistes.

Mots clés: Biographie, écriture historique, narration historique, traduction de l'âme.

العنوان: خيالية السرد التاريخي ملخص:

يتابع المقال الخصائص الصنفيّة للسرد التاريخي، كما تتبيّن عند كتابة سيرة الحياة والسيرة الذاتية والكتابة التاريخية من حيث هي تسجيل للوقائع الخارجيّة. وينظر للسيرة بوصفها الكتابة عن تجربة حياة شخص آخر، في حين أنّ السيرة الذاتية هي الكتابة عن التجربة الذاتية للمرء بقلمه. يحاول المقال الإحاطة بظروف تكوّن السرد التاريخي في الثقافة العربيّة، منذ بدايات تدوين السيرة النبويّة في عصر التابعين، حتّى نضجها واكتمالها. ويلمّ بتاريخية كتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي، التي كتبت منذ وقت مبكر، وعُرفت باسم "ترجمة النفس"، لا كما تزعم الرؤية الاستشراقية، التي تريد الهيمنة على هذا الصنف.

الكلمات المفتاح: السيرة، الكتابة التاريخية، تكون السرد، السرد التاريخي، ترجمة النفس.

Some Palestinian Autobiographies or ‘Only Palestine is Real’ Quelques autobiographies palestiniennes ou “Seule la Palestine est réelle”.

Jacqueline JONDOT¹

Abstract:

This paper addresses the issue of writing reality and history in the autobiographies of some Palestinian writers. These autobiographies well directly from memories which become in the hands of their writers the only viable sources to document the Palestinian history. The position of the exile allows for the making of that history. The argument here goes to make these auto/biographies/ testimonials the *raison-d’être* and the embodiment of a real Palestine.

Keywords: *Writing the Self, Memory, History, the Exile, Reality.*

‘All characters in this book are fictitious,

Only Palestine is real.’²

The epigraph of Yasmine Zahran’s novel, *A Beggar at Damascus Gate* (1995) – a novel made of the fictitious diaries of the two main characters - states that Palestine is the only reality and all the rest is fiction.

At the end of a lifetime in prison, one of the characters in Susan Abulhawa’s latest novel, *Against the Loveless World* (2020), looking at all the sheets of paper around her, wonders: *‘I don’t know what compelled me to write it at all. To set the record straight? [...] To mark my place in the world?’³*

Elsewhere, the same character comments upon a letter from James Baldwin to his nephew: *‘To survive by loving each other means to love our ancestors too. To know their pain, struggles, and joys. It means to love our collective memory, who we are, where we come from.’⁴*

1 - Jacqueline Jondot is a well-established scholar in comparative literature. Her main research interests are in the culture and literature in the MENA region. She has contributed many studies to the field of Cultural Studies.

2 - Yasmin Zahran, *A Beggar at Damascus Gate* (Sausalito: The Post-Apollo Press, 1995).

3 - Susan Abulhawa, *Against the Loveless World* (London: Bloomsbury Circus, 2020), 343.

4 - *Ibid*, 299.

As for Lisa Suhair Majaj, she expresses the hope that '[we may] all fit together like this: trees, birds, sky/people, separate elements in a living portrait,/[...] whatever the skins we live in,/the names we choose'⁵

One of Susan Abulhawa's poems is entitled: 'Untitled and Unfinished.'⁶

Both Lisa Majaj and Susan Abulhawa have published a collection of poems, some of which can be deemed autobiographical even though the titles of both collections seem to point to divergent strategies or purposes. While Susan Abulhawa's *My Voice Sought the Wind* ((2013) includes the first-person possessive 'my', therefore hinting at some sort of autobiographical line, Lisa Majaj's *Geographies of Light* (2009) sends the reader off an individual track towards a plural story of land(s) although apparently more of her poems have autobiographical contents than Susan Abulhawa's. Lisa Majaj is a Palestinian-American poet and essayist now based in Cyprus and Susan Abulhawa is a Palestinian-American novelist, poet, essayist, activist, living in 'el ghorba' which she defines as 'the state of not belonging when living in foreign lands or exile' (SA 117). Both write in English. Most of their poems have to do with Palestine and Palestinians even when – or rather because – these poems spring from their life experience. A life experience in which 'Guidelines' (LM 53) interfere in the shaping of an identity ('this manufactured fate' (SA 38)) made up of denials ('I am trying to find a home in history/ but there is no more space in the books/for exiles//the arbiters of justice/have no time/for the dispossessed' (LM 89)) and stereotypes ('I am not soft, hennaed hands/ [...] I am not a shapeless peasant [...] / I am not a camel jockey, sand nigger, terrorist, / oil-rich, bloodthirsty, fiendish' (LM 67)). Hence, the desire to 'set the record straight' and give their own version of their lives.

From the few introductory quotations and remarks above, it is obvious that the interaction between individual or personal and collective is prevalent in their poems, as the subject, 'I', as such, does not appear to be the main, or sole, focus.

So how does/can all this fit into an autobiographical project such as outlined in Philippe Lejeune's autobiographical pact⁷ which defines autobiography as a retrospective truthful⁸ narrative in prose of an individual life in which author, narrator and character conflate.

'It wasn't poetry, those days' (LM 50): it was war, destruction, exile, fragmentation of countries, bodies, families, selves... The question for most Palestinian authors is how to account for their story of disjunction. Ihab Hassan, the Egyptian anglophone essayist and literary critic, gives his answer to this

5 - Lisa Suhair Majaj, *Geographies of Light* (Washington, D.C.: Del Sol Press, 2009), 122.

6 - Susan Abulhawa, *My Voice Sought the Wind* (Charlottesville: Just World Books, 2013), 59.

7 - Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Le Seuil, 1975).

8 - 'Truthful' is all the more important in the case of Palestinian authors when one bears in mind Zionist propaganda, rewriting of History and muting of the Palestinians' plight. 'the news has nothing new to say/ and keeps on saying it' (LM 114).

tricky problem in the opening lines of his autobiography: *'How tell that story of disjunction, self-exile? In fragments, I think, in slips of memory, scraps of thought. In scenes and arguments of a life time, re-membered like the scattered bones of Osiris.'*⁹ Most of his essays - a lot of them including autobiographical elements - as well as his autobiography are fragmented, each page consisting of a collage of texts in different fonts, (self-)quotations, mock-calligraphy, all contributing to the creation of a visual effect of fragmentation.¹⁰ 'Fragments', 'scraps': these terms, and others from the same semantic field appear frequently under Lisa Majaj's pen: 'shards of memory' (LM 43), - 'Shards' is also the title of a poem (LM 104) - 'scraps of memory' (LM 45) 'fragments of memory' (LM 46), 'fragments of narrative fractured' (LM 63)... A collection of poems, rather than a linear prose text, seems to be the most relevant representation of this fragmentation, all the more so as all the poems do not follow a similar pattern: each poem has its own stanza or rhyme pattern. Some of them even offer a fragmented layout, like 'Beirut, 1982' (LM 42), the words of which are scattered all over the page. Hypotyposis in the form of the poem sticks to reality¹¹.

The choice of poetry rather than prose may be considered as a departure from the norm of autobiography but in the case of these particular authors, it appears as a more appropriate genre to render their fragmented experience of life than a prose text which would suggest more continuity. Poetry fits not only in its form but also in its content.¹² Susan Abulhawa opens the introductory note to her collection with these words: *'I wrote poetry before I wrote anything else.'* (SA 15), implying that poetry was her first means of expression. She then enumerates the poems she has written throughout her life, since childhood, first in Arabic, then in English, poems that deal with her intimate relationship with several people, from first love to grand-parents. She confides her poems in English to her readers in a very informal manner: *'to all the readers who have allowed me into their hearts and thoughts over the years. Love, susie'* [susie instead of Susan, without capital S, emphasises the lack of formality] (SA 16). The kind of private relationship established with the reader through shared memories and casualness suggests that the poems will somehow remain on that personal level (*'I only wrote when I was in love or in pain'* (SA 16), thus defining a specific autobiographical pact between the author and her reader, underlined by the frequent use of 'you' - often used with the characters involved in the poems (SA 27, 33, 37, 39...) - which establishes a form of familiar interlocution.

9 - Ihab Hassan, *Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986), ix.

10 - Moreover, Ihab Hassan constantly mixes genres: each of his books is made of critical theory, personal memories, quotations, self-quotations... which adds a new level of fragmentation.

11 - Etel Adnan uses the same device in her own poem, 'Beirut 1982' (Adnan, Etel. 'Beirut 1982.' Boullata, Kamal ed. *And Not Surrender* (Washington: Arab American Cultural Foundation, 1982), 34-40.

12 - Some of the texts in Lisa Majaj's collection are in prose poetry; they account for less chaotic events.

Susan Abulhawa goes back to her childhood to explain her choice of poetry, which can obviously be considered as a retrospective narrative. 'Memory' and related signifiers (LM 15, 21, 28, 31, 32...) are the most recurrent ones in both collections of poems. Like an archaeological quest that yields fragments to be reassembled, these memories have to be gradually reworked into a whole: *'I shredded letters/Then lay in them as if a bed// I burned a book/And wrote with the ashes// I dismantled a story/ To know its parts// And there/ Just beyond the litter and debris/ Was something whole'* (SA 116). Memories in themselves do not constitute a retrospective narrative. One has to give these memories some coherence. Lisa Majaj starts from her present standpoint: *'Today, I'm a stump of a branch.'* (LM 32) from which she can look back. The first poem convenes the dead members of her family who entrust her with *'unclaimed memory'* (LM 4), an inheritance with which she will have to deal in her poems: *'loss,/ remembrance, Palestinian inheritance.'* (LM 3). Before even starting the narrative of her own life, she is laden with her family's past, which will eventually merge with her own¹³.

'Origins' (LM 14) 'Provenance' (LM 19), 'Departure' (LM 43), 'Point of departure' (LM 81): these titles seem an attempt at giving a chronological coherence to her life journey. Though they appear in the right order, they are scattered among other poems that disrupt the apparent order. By dating and locating some events and poems, in the titles (LM 22, 42) or at the end as a coda (LM 56, 84, 105), the individual story is placed in wider history, proposing another less personal time scale to the reader.

Lisa Majaj looks back to the past when she remembers her parents ('I Remember My Father's Hands' (LM 12) and grandparents ('*Tata Olga's Hands*' (LM 24), '*Tata Bahiyeh*' (LM 59)). The section devoted to her own experience of motherhood (LM V section 5, 71-78) however is the only properly chronological one. Yet, her memories are less factual than sensual (LM 72-73) while establishing a close link with the land of Palestine.

Susan Abulhawa chooses a literary journey, without actually inscribing it in a chronology. In an end note, she underlines how it is constitutive of her personality: *'Hester Prynne is one of those literary characters who have stayed with me over the years.'* (SA 79) Two sections of her collection are devoted to other poets ('Love and Neruda' (SA 55-69)) and 'History of Love' (about Qais and Layla (SA 72-82)), while another poem is dedicated to the Palestinian poet Mahmoud Darweesh (SA 27). The chiasmus-like construction of the latter poem (first line: *'We saw you'*; last line: *'You left us too soon'* (SA 27)) encompasses the dead poet within the first person 'we', so that he becomes part of an inflated subject. The subject absorbs her favourite authors and texts and they become

13 - *'Being raised in a Palestinian household, and reminded of who you are, and what you are, and of the heavy legacy-turned-into-a-burden sometimes, which you have to carry most of your life'* (<https://hoopoefiction.com/wp-content/uploads/2020/09/Palestinian-novelist-Huzama-Habayeb-on-literature-memory-and-dis.pdf>)

one with her who, in turn, becomes a repository of other times, other spaces, other struggles, so that her 'I' gradually turns into an inflated 'I' close to a 'we'.

Looking back therefore means gathering fragments of experience of others, related through blood or intellectual kinship, and subsuming them into a single experience, within an inflated 'I'.

Both Lisa Majaj and Susan Abulhawa insist that they are heirs to a lineage (LM 95; SA 19, 47) that goes backward and forward (LM 36): *'Memory trickles/ [...] watering the vines that bear fruit,/ the trees whose roots lace the mountain.'* (LM 48). Rooted in the past, both poets are also committed to the present. For numerous Palestinians, life has stopped with the Nakba so much so that they are stuck in what some refer to as *'that eternal 1948'*¹⁴ which becomes an eternal present. *'To them, Hawassa IS and not WAS a pretty place. And Palestine IS and not WAS their country.'*¹⁵ Past and present are confused, as the authors bear witness both to the past and the present concurrently. Therefore it will not be surprising to find that a number of poems posit a coincidence between past and present: *'Fifty years on/I am trying to tell the story/of what was lost/before my birth// the story of what was there// [...] fifty years on/ I am trying to tell the story/of what we are still losing.'* (LM 88). The authors express the coincidence between past and present by resorting to the present tense, as if they were interspersing diary entries or vignettes capturing a specific moment, what Virginia Woolf would deem *'moments of being'* saturated with senses ('Morning' LM 20). Yet, as some of those moments, especially those of deprivation, humiliation, repeat themselves over the years, the saturation of the simple present is the only relevant tense as it is used both to describe a state of being and to narrate past events¹⁶.

The autobiographical projects of Lisa Majaj and Susan Abulhawa are astride several times: they are not only retrospective and they do not bear witness to the present only but they also plant the seeds of the future. If both authors insist on the importance of remembering, for fear of mentally losing what has already been materially lost (*'It sounded easy, [...] searching for what got lost [...] We wanted to remember how to live.'* (LM 37)) it is because they make the act of remembering an act of resistance (*'its presence/ a reminder of what used to be, what won't be/forgotten. [...] the thorns of memory can't be eliminated.'* (LM 111)), with a view to the future. *'I hoard memories/ sort them for seeds to plant, / pray they root'* (LM 21).

The two poets stand at the confluence of past, present and future, through the experience inherited from their parents and that which they bequeath to the new generation.

14 - Susan Abulhawa, *Against the Loveless*, 43.

15 - Fawaz Turki, *Soul in Exile, Lives of a Palestinian Revolutionary* (New York: Monthly Review Press, 1988), 33.

16 - This is what linguists refer to a historical present or narrative present.

If both Lisa Majaj and Susan Abulhawa partly undermine one of the essential tenets of the autobiographical pact, namely its retrospectivity, their poems still hold a number of personal elements.

Susan Abulhawa gives a physical description of herself (SA 21). Lisa Majaj explores her name (LM 63-64), a double name signifying her double, hyphenated identity, *'this rending split'* (LM 63), which pervades most of her poems. Lisa Majaj's life journey is rather well developed, though the chronological landmarks are vague, but obvious for a reader aware of the tribulations in the Middle East who can easily reconstruct the events. She also remains inexplicit about her origins, using metaphors: *'I come from olive and oleander,/ from pistachio, almond and fig,/ from the many tendrils of vine.'* (LM 19). Even when she does mention placenames linked to her youth, she creates a confusion between the United States where she grew up and the Lebanon of a later period of time, through the use of signifiers that read as referring both to autumn and to war: *'Here, leaves flare from dark wood,/incandescent. A thousand tongues unfurl/ into flame, swirl orange smoke to the sky.'* (LM 47) while Lebanon is a city in New Hampshire and a Middle Eastern country: another example of several periods or events merging into one single 'moment of being', saturated with meaning connected to a larger scale of experience and to others as well. When Naomi Shihab Nye, another Palestinian-American author, visits her grandmother, she understands that *'maybe this is what it means to be in your genetic home. That you will feel on fifty levels at once, the immediate level as well as the level of blood, the level of your uncles, of the weeping in the pillow at night, weddings and graves, the babies who didn't make it, level of the secret and the unseen. Maybe this is heritage, that root that gives you more than you deserve.'*¹⁷

A great deal of Lisa Majaj's memories concerns her family. The collection begins with 'Reunion' in which the dead come one after the other to lay claims on her (LM 3-4). The family comes first, as on Susan Abulhawa's book cover which represents a grapevine with the title *'spliced above, below, and in between the branches'* (SA 122).¹⁸ Though an uncommon representation, the vine can be seen as a family tree. A tendril ties the roots to the last grape, as well as the 'My', the personal, to the 'Wind', the general, in an inverted movement, from plural roots to the single last grape, another instance of the blurring of the distinction between personal and collective. Lisa Majaj speaks of *'tangles of blood ties'* (LM 43), because their families' stories have shaped their own lives and bodies – the same signifiers are used for the family and for herself – and rooted them into the land of origin and its history: *'From how many lives? I build myself up as I go.'* (LM 36). Therefore, the parents' or grandparents' stories, though they are told in the third person, belong to the construction of the self. The subject is inseparable from her family: *'They need me to stay alive'*

17 - Naomi Shihab Nye, 'One Village', *Journal of Palestine Studies*. XIII n°2 (Winter 1984): 32.

18 - The problem of orientation hinted here is one of the tropes of Palestinian fiction and non-fiction.

and I need them to keep from dying' (LM 62); 'I am the seed after the seed of that grandfather' (SA 47). Similarly, Susan Abulhawa deplores the absence of Ramadan family gathering in exile: 'There will be no superhuman meal tonight/ No gathering of first second and third/generation cousins//There is no collective exhaustion here/ Followed by collective merriment' (SA 25). The insistence on 'collective' emphasises the porosity between individual and collective, stressed in several other poems by Lisa Majaj, permeated with ghosts interfering in her daily life (LM 62).

However, both poets extend the family relationship to members outside the family circle in the narrow sense of the word. Lisa Majaj claims that 'A woman's labor is a woman's labor' (LM 6), thus putting all women on a par: all women are mothers therefore all women are sisters. Susan Abulhawa conceives a sisterhood with 'Sister Palestinian I' (SA 33), 'Sister Palestinian II' (SA 37), a kinship in which she also includes brothers (SA 49). The 'I' and 'you' of these poems turn quite naturally into a 'we': 'I see you [...]//Might there be mercy for us?' (SA 37) [Emphasis mine]. This extended family, this kinship, embraces activists, whether Palestinian or not: 'June Jordan¹⁹ was become Black/ And she was become Palestinian/ Like my sister Suhair Hammad²⁰/ I was born Palestinian/ And am become Black' (SA 21). The absence of punctuation in these lines establishes an identity between the subject 'I' and the two other women poets.

The contours of 'I' and 'she' are blurred at the outset because hyphenation creates a split in these Palestinian subjects (LM 63) which in turn fosters an otherness. Lisa Majaj states this othering within her self when she investigates her two names, Lisa Suhair: 'You call **my** daily name, Lisa,/ the name I've finally declared/**my own** [...]//This **other** name fills my mouth [...]// The **second girl**, small light on a **distanced** horizon.' (LM 63) [Emphasis mine]. If she is other, other 'others' can be assimilated to the self through shared experience, especially when this experience is a sense of dehumanisation. Lisa Majaj's 'Arab-American woman' 'weary of living on only one side/of the hyphen' (LM 65) is clearly a condensed version of a repeated experience. The description of the character coincides with the poet herself. Though she states that she 'knows who she is' (LM 65), the third-person 'she' expresses a process of othering²¹. In the poem that follows ('Claims'), she deconstructs the stereotypes that deprive her of her own individual identity: the anaphora 'I am not' scans the first part of the poem (LM 67). Because of the fundamental otherness within the self, the identification with all the victims of stereotyping, of exclusion, allows a shift from 'I' to 'she', and from the subject to other individuals sharing similar frustrations, claims or struggles. 'My body, my voice, are not my own/

19 - June Jordan was a Jamaican American, bisexual poet, essayist, teacher, and activist who tackled the issues of gender, race, immigration, and representation.

20 - Suhair Hammad, the daughter of Palestinian refugees, is a Palestinian-American poet, author, performer, and political activist who published *Born Palestinian, Born Black*, (Harlem River Press, 1996).

[...]/ *For my soul is always where you tread// I slip from my flesh/And wander Arabia/To gather the poetry/You plant in the sand//These desert flowers are all/ That tether my heart to its own beat* (SA 73-74). Another poem 'Awake on Memories in Gaza' (SA 51), confuses the characters 'I try to remember the terror/So I can remember how to calm it//[...] I remember now, it was not me' (SA 51-52), erasing distances, difference between individuals faced with a similar fate. The shift from 'I' to 'she' or 'he' enables the poets to give voice to the voiceless in short biographical vignettes: '*These words are for Rana*' (LM 99) who died at a checkpoint. Susan Abulhawa uses the 'you' of interlocution to give the possibility of speech to a character muted at another checkpoint (SA 39). As the characters involved and the reader, also addressed as 'you', are all conflated in that 'you', the latter becomes a witness more than an addressee. This generates a closer link than in Lejeune's pact, as the reader is brought into the author's life experience.

The introduction of these characters, sisters and brothers in struggle, in autobiographical texts has the same function as the evocation of the poets' parents: in an admittedly different way, they are constitutive of the self and have a rightful space within the framework of the autobiographical project. Biography and autobiography are porous as is the line between individual and collective. When Lisa Majaj remembers the holiday camps of her youth, it is difficult to draw a line between her own personal youthful activity and the exile of previous generations of Palestinians: '*There is so much to carry, though we try/to strip down. [...] How to pitch the tent/ in a downpour, start a fire with wet wood*' (LM 37). The recurring use of similar signifiers about different characters contributes to the porosity of characters. 'I' is not single but plural, collective. Jabra Ibrahim Jabra, another Palestinian writer, painter and essayist, also examines the interrelatedness of the '*deeply collective and deeply personal at once*'.²² In her novel *Mornings in Jenin*, Susan Abulhawa underlines many instances of how individual narratives are knitted together and condensed into one single collective narrative endorsed by one subject who carries the voice of his/her people: '*His story was everyone's story, a single tale of dispossession, of being stripped to the bones of one's humanity, of being dumped like rubbish into refugee camps unfit for rats. Of being left without rights, home, or nation*'.²³ or: '*Yehya tallied forty generations of living, now stolen. Forty generations of childbirth and funerals, weddings and dance, prayer and scraped knees. Forty generations of sin and charity, of cooking, toiling, and idling, of friendships and animosities and pacts, of rain and lovemaking. Forty generations with their imprinted memories, secrets, and scandals*'.²⁴

21 - According to Emile Benveniste, the third-person is the non-person.

22 - Jabra Ibrahim Jabra, 'The Palestinian Exile as Writer', *Journal of Palestine Studies*, 8 n°2 (Winter 1979): 83.

23 - Susan Abulhawa, , *Mornings in Jenin* (London: Bloomsbury, 2010), 78.

24 - Ibid, 35.

The Arabophone Palestinian novelist Huzama Habayeb states that *'Palestinian female narratives can be an extension of me, of my passions, my fears, my dreams and my nightmares. We are all part of one epic narrative, which is still being lived and written.'*²⁵ The poems of Susan Abulhawa and Lisa Majaj have a similar previous approach when they merge individual stories, their own and those of the other characters whom they meet or whose fates strike them, into one single literary project, a 'collection' of poems. *'As it turned out/The fruit of an uprooted, discarded sapling/Was a winter flower, planted in a story// He found me in a book/I found him in my dreams / [...] He beheld the petals, turned the pages'* (SA 61). [Emphasis mine] 'Collection' and 'collective' have the same root, meaning to bring together into one group or body. The 'I' of the two poets becomes a multiple 'I'. Their collections of poems begin as an autobiographical project, shift to biographical vignettes which are then included into a collective autobiographical project which incorporates other lives into an individual life originally marked as other. As the fragmented self is made whole through the autobiographical project, so are the fragments of other lives made whole through being assimilated into the singular plurality or plural singularity of the poets: *'I who am fractured at the core, yet whole inside my skin and in my heart'* (LM 14).

Despite appearances, this complex construction of the 'I' does not depart from the autobiographical requirement of identity between author, narrator and character, because the 'I' in its singularity and multiplicity identifies with the earth, the land, the land of Palestine. The collective individual or individual collective is Palestine.

Lisa Majaj's poems are saturated with sensuous impressions, permeated with light (*'What can I speak of?! Only the slow tick of light// across the floor'* (LM 5); *'in the aftermath/light remembers/ light searches out the hidden places:[...]// light seeks out the places where sound/was silenced'* (LM 91-92). Her memories are synaesthetic: *'The Past// smells like afternoon rain/cumin and coriander/stone dust and cactus flowers//shines like a cooking pot/ [...]// rings with love songs and radio static/ [...]//reeks of gunpowder and garbage/ candles and kerosene/ [...]// lilt with lemon and laughter'* (LM 30). Places also have a sensory identity: *'Your air drifts with the odor of incense,/ women's voices floating upwards,/ a twist of prayer toward heaven's ear.'* ('Jerusalem Song' LM 97). All these sensuous notions point to Palestine, past and present.

The primacy of the senses is related to that of the body, especially the hands: 'I Remember My Father's Hands' (LM 12), 'Tata Olga's Hands' (LM 24), those hands that are closely related to the earth and its yield (LM 12, 59). But the body is more than a mere receptacle of the produce of the earth because it is itself the produce of the earth. When Lisa Majaj writes *'I come from olive and oleander'* (LM 19), it is not a mere metonymy. She means perfect identity with the earth, so much so that her child's body is birthmarked with that self-same

25 - <https://hoopofiction.com/wp-content/uploads/2020/09/Palestinian-novelist-Huzama-Habayeb-on-literature-memory-and-dis.pdf>

earth: *'in her face/three countries speak;/ inflection/ of olive/ wheat/ oregano'* (LM 72-73). The family tree has never been as well named as in these cases, when 'roots' and 'seeds' are the signifiers chosen in order to convey the lineage. The burden of memories with which Lisa Majaj is entrusted is also seen in terms of land: *'I hoard memories/sort them for seeds to plant/pray they root'* (LM 21).

The land keeps the traces of what was, of its former inhabitants and their work: *'history erased the names/ of four hundred eighteen villages/ emptied, razed//but cactus still rims the perimeters/emblem of what will not stay hidden'* (LM 89); *'the perimeter of stubborn cactus/ springing up around destroyed villages/ [...] but the thorns of memory can't be eliminated.'* (LM 111). The bodies bear the memory of the lost land. The memory of the lost land may be carried by the names given to exiled children (*'a mother with two babies/ one named Yasmine'* (LM 94)), but it is even more deeply imprinted in the bodies. The osmosis is such that *'I was forced to leave my village/but the village refused to abandon me'* (LM 95). The exiled and those who have inherited exile carry the land as an indelible mark: *'her storied/ skin.'* (LM 59), *'the past a shadow in our bones.'* (LM 45); *'But lines etched/ into skin after years/ of weather/ chart boundaries we cannot cross:/ tangles of blood ties,/ history's scars,/ love's tide-lines of salt.'* (LM 43). The lost land is tattooed on their skin: *'The tales of backbreaking toil,/scribbled on beautiful fellaheen faces'* (SA 19) Naomi Shihab Nye's grandmother's face reads like a geography of displacements: *'Her face is deeply mapped.'* (Shihab Nye: Shihab Nye, 32) The land is so strongly ingrained that it can be passed down from generation to generation.²⁶ The marks of the earth appear on the body of the newly born child *'She had no words, just a cry echoing from the deep almond-shaped eyes that held my gaze [...]. The only evidence I have of our common origins is the odor of almond clinging to her hair.'* (LM 14); *'in her face/[...] inflection/ of olive'* (LM 72-73). For all Palestinian writers, the identification to the land is not a mere literary trope: *'I am [...] the olive tree on the hills of Palestine. I am the spring of water in its valleys. I am the smell of its parched, naked soil.'*²⁷ Since *nature* and *nation*²⁸ have the same etymology²⁹, it crystallises the link between the land and the collective. Therefore, they identify with all other Palestinians, forming a nation³⁰.

26 - *'Palestinisation becomes an inbuilt way of thinking and living.'* (<https://hoopoefiction.com/wp-content/uploads/2020/09/Palestinian-novelist-Huzama-Habayeb-on-literature-memory-and-dis.pdf>)

27 - Yasmin Zahran, *A Beggar at Damascus Gate*, 157.

28 - Nation: *'an extensive aggregate of persons, so closely associated with each other by common descent, language, or history, as to form a distinct race or people, usually organized as a separate political state or occupying a definite territory.'* (*Oxford English Dictionary*).

29 - Nation and Nature both comes the Latin *nascor/natus*, to be born.

30 - This is part of the argument of a work in progress co-authored by Marta Cariello and provisionally entitled *Hyphenationhood*.

Susan Abulhawa goes a step further. For her, the body also carries the culture of the lost land. When she writes that ‘*you sewed Palestine to your skin*’ (SA 34), she refers to ‘*the small stitches of/Embroidered heritage*’ (SA 47), an important cultural activity. The hand that sows the land is also the hand that is written, and even more the hand that writes:³¹ ‘*As it turned out/The fruit of an uprooted, discarded sapling/Was a winter flower, planted in a story// He found me in a book/I found him in my dreams / [...] He beheld the petals, turned the pages*’ (SA 61). The impressions of the land are imprinted in the book.

From what has been sketched above, a plain autobiography is impossible for Lisa Majaj and Susan Abulhawa who do not/cannot offer a ‘classical’ retrospective narrative in prose of an individual life in which author, narrator and character conflate. They render the displacement that is at the core of Palestinian identity by displacing the lines of autobiography³² and give their reader the only form of autobiography possible for them: a fragmented alterbiography in verse tending towards the (re-)constitution of a whole, Palestine in whose name, history, people, both authors gather their own lifetime experience enriched with that of others like themselves. What they write is not their autobiography, but an autobiography of Palestine of which they are but one shard. Shards indeed but entrusted with the nostalgia and hopes of others that draw an alternative narrative of what could or should have been. ‘*I’ll stay a while/At the edge of a story that almost was/A relentless longing that is/ And a country that forever shall be*’ (SA 63). Beneath the layers of loss, deprivation, exile, deaths, they can still perceive the continuum of the thriving land of Palestine: ‘*Until you hear the primal calls of an earth packed/beneath boot steps and tank treads//And it will haunt you with an unexpected song*’ (SA 20), the song of an abundant nature lovingly feeding its people everlastingly: ‘*I am the wheat stalk, and I am/ the olive. I am plowed fields **young**/ with the music of crickets,/ I am **ancient** earth struggling/to **bear** history’s fruit. I am the shift of soil/ where **green** thrusts through,/ and I am the furrow/ embracing the seed again.*’ (LM 68). What both poets write is the underlying autobiography of ‘*an everland*’ (SA 69) that encompasses here and there (exile), past, present and future.

31 - The equivalence between work in the fields and writing is also shown in Virginia Woolf’s short story, ‘*The Death of the Moth*’. Woolf, *Virginia, The Death of the Moth and Other Essays* (London: The Hogarth Press, 1942).

32 - ‘*Palestinian collective narratives [...] are inclusive and reflect a paradoxical reality for Palestinians; that belonging is found in the experience of displacement.*’ (<https://hoopoefiction.com/wp-content/uploads/2020/09/Palestinian-novelist-Huzama-Habayeb-on-literature-memory-and-dis.pdf>).

BIBLIOGRAPHY

- Abulhawa, Susan, *Against the Loveless World*. London: Bloomsbury Circus, 2020.
- Abulhawa, Susan, *My Voice Sought the Wind*. Charlottesville: Just World Books, 2013.
- Abulhawa, Susan, *Mornings in Jenin*. London: Bloomsbury, 2010.
- Hassan, Ihab, *Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986.
- Jabra, Jabra Ibrahim, 'The Palestinian Exile as Writer.' *Journal of Palestine Studies*, 8 n°2 (Winter 1979): 77-87.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris: Le Seuil, 1975.
- Majaj, Lisa Suhair, *Geographies of Light*. Washington, D.C.: Del Sol Press, 2009.
- Shihab Nye, Naomi, 'One Village.' *Journal of Palestine Studies*. XIII n°2 (Winter 1984): 31-47.
- Turki, Fawaz, *Soul in Exile, Lives of a Palestinian Revolutionary*. New York: Monthly Review Press, 1988.
- Zahran, Yasmin, *A Beggar at Damascus Gate*. Sausalito: The Post-Apollo Press, 1995.

Titre: Quelques autobiographies palestiniennes ou "Seule la Palestine est réelle".

Résumé : Cet article traite la question de l'écriture de la réalité et de l'histoire dans les autobiographies de certains écrivains palestiniens. Ces autobiographies sont directement issues de souvenirs qui deviennent, aux mains de leurs auteurs, les seules sources viables pour documenter l'histoire palestinienne. La position de l'exilé permet d'écrire cette histoire. L'argument ici est de faire de ces autobiographies/témoignages la raison d'être et l'incarnation d'une Palestine réelle.

Mots-clés : Écriture de soi, mémoire, histoire, exil, réalité.

العنوان: بعض السير الذاتية الفلسطينية أو فلسطين هي وحدها الحقيقية

ملخص: تتناول هذه الورقة موضوع كتابة الواقع والتاريخ في السير الذاتية لبعض الكتاب الفلسطينيين. تستند هذه السير الذاتية على ذكريات التي أصبحت في أيدي كتابها المصادر الوحيدة المجدية لتوثيق التاريخ الفلسطيني. ويسمح وضع الكاتب في المنفى بكتابة ذلك التاريخ. تدافع هذه المقالة عن النظر إلى السير الذاتية / الشهادات شرطاً للوجود وتجسيدها لفلسطين حقيقية.

كلمات مفاتيح: كتابة الذات، الذاكرة، التاريخ، المنفى، الواقع.

The Autobiographical and the Historical Turn in the Moroccan Female 'Resistance Literature' L'autobiographie et le tournant historique dans la "littérature de résistance" féminine marocaine

Abdelkader Sabil and Ismail Frouini¹

Abstract:

The birth of female 'resistance literature' is a turning point in Moroccan literary history. Post-colonial female writers have made recourse to the self-insertion narratives, "performances" and "hidden transcript," such as prison autobiographies, memoirs, letters, and, diaries, to assign agency to their reshuffled gendered subjectivities. Such writings, that foreground a conscious feminist scholarship, show the very antagonistic strategic location the female writers and activists have taken to dismantle the overwhelmingly coercive and manipulatives discourse that shaped their subjectivities for centuries. This paper puts forward the argument that Moroccan female "Resistance Literature" of the "Years of Lead" is informed by the need to (re)write the female self that has been excluded and manipulated in the literary discourse and the national history. This marked both the historical and the autobiographical turn in the Moroccan "Resistance Literature". To articulate its arguments, this paper is grounded on the following female prison autobiographical writings: Merouazi's *Biography of Ash* (2000), Malika Oufkir's *Stolen Lives: Twenty Years in a Desert Jail* (2001) and *El Bouih's Talk of Darkness* (2008). In so doing, it shall first review the post-colonial literature to (re)position the female writers within the literary and historical discourse of Morocco. The focus will be replaced afterwards on how these autobiographical writings assign agency to the writing subjects and foreground the history (re)writing project launched by the politically conscious female writers.

Keywords: *Autobiography, History, Agency, Female Prison Writings and the "Years of Lead Morocco"*.

"Autobiographical prison writing is the most comprehensive articulation of this oppositional 'power of writing.'²

1 - Abdelkader Sabil is professor of English & Cultural Studies and UNESCO 's culture expert. He has edited and published nationally and internationally. Ismail Frouini is a Cultural Studies researcher. His main research interests is in trauma, and women prison writing.

2 - Paul Gready, "Autobiography and the 'power of writing': political prison writing in the apartheid era", *Journal of Southern African Studies*, n° 19(3) (1993), 493.

“Women are associated with a domestic, oral history rather than a written, political history.”³

Many political and social events have shaped the political and the literary history of the post-colonial Morocco. In the political realm, on the one hand, the social turmoil and political unrest have shaped the lives of the post-colonial subjects in Morocco. The notorious “Years of Lead” (1956-1999) and their traumatic polemics have been marked by the tyrannical, totalitarian and oppressive *modus Operandi* of the Moroccan regime. As a result, many outspoken activists and “nationalists” who ‘spoke truth to power’ have been arrested, imprisoned and tortured in the Moroccan “carceral” system. This period marks a transitional and a historical turn in Moroccan history. On the other hand, in the literary history of Morocco, this period coincided with the emergence of the self-assertion or self-representational modes of self-articulation of many of those dissident activists. Such self-assertion writings and voices took place either within the confines of the repressive state apparatus of prison or outside in the chaotically turbulent society that had just celebrated its independence from the French colonial rule. Such period has also marked the autobiographical turn in Moroccan literature, more specifically female autobiographies.

Such autobiographical turn is attributed to the “disappearance” of a totalitarian system that censored the production of any narrative about the past traumas or political taboos. “Ten years ago, these publications would have been banned and their progenitors detained”⁴. Such (auto)biographical writings, that have been published after 1999 (the death of the late King Hassan II), include Fatna El Bouih *Talk of Darkness* (2008), Marouazi’s *Biography of Ash* (2000) Nour Eddine Saoudi’s *Femme- Prison Parcours Croisées* (2005) (Women prison, Crossed Paths) and Malika Oufkir’s *Stolen Lives: Twenty Years in a Desert Jail* (2001). The main *raison d’être* of these forms of writing was to resist and frame the consciousness of the female subjects to “work-through” their political drama and trauma. The so-called post-colonial marks the emergence of many writings about the repercussions of colonialism and its subsequent polemics as well as the identity politics of a heterogeneously hybrid Moroccan society. Besides the numerous prison autobiographies, other autobiographies address the same issues above, for example, Layla Abouzied’s *Return to Childhood* (1993) and Fatima Mernissi’s *Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood* (1994), to mention a few.

Moroccan female ‘resistance literature’ has experienced an autobiographical turn and historical turn. To serve as a historicising project, literature, as a discursive formation, has been manipulated, weaponised and appropriated to challenge the hegemonic power. To challenge those hegemonic discourses

3 - Susan Slyomovics, *The performance of human rights in Morocco* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005), 153.

4 - Andrew Smith & Fadoua Loudiy, “Testing the red lines: On the liberalization of speech in Morocco”, *Human Rights Quarterly*, n° 27, (2005), 1082.

that shape the production of literature and history, this paper argues that female prison writings are shaped by rewriting the excluded history. Women, Slyomovics (2005) argues, are not associated with any political history of Morocco. Prison autobiographies highlight the political, historical and material aspects of the post-colonial Morocco. This, however, poses a methodological question about the relationship between text and context, world and the text, literary narratives and history.

There is an ongoing debate on the relationship between the text and the world. The nature of such a question has shaped the critical theories to date. In the post-colonial theory, Said's notion of the "worldliness" of the text tries to position the intellectual work "in the world, and about that world. It is not about things that are so rigidly constricted and so forbiddingly arcane as to exclude all but an audience of like-minded, already fully convinced persons"⁵. Based on Said's argument, one can safely argue that the "Years of Lead" (auto)biographical prison writings are informed by the historical conditions shaping the period within which they were produced. The transition from social events into texts and history is meant to contest the existing historiography. It allows the female prison (auto)biographer, as a writing subject, a sense of agency to voice her trauma of the "Years of Lead". Fluck (1995) goes on to argue, in the same vein, that

we "historicise," that is to say, in order to bring to light a relation of continuity, or perhaps even a relation of identity, between literature and other cultural forms. Literature, on this view, is not only occasioned by history, and not only embedded in history, but, in some deep sense, also metonymic of history.

(Resistance) literature is weaponised to generate a space of self-articulation for silenced identities. Autobiographical writing, as such, falls outside the discursive classification of "fact" and "fiction"⁶. It is worldly, subjective and historicising. It articulates the unsaid history of the writing subjects. The post-colonial female narrative seeks to dismantle and subvert the patriarchal discourse that has narrativized the subaltern women from the perspective of men. This is meant to rescue the marginalised, forgotten and unheard voices from the "neglect and secondariness to which for all kinds of political and ideological reasons they had previously been condemned"⁷. Autobiographical writings are, as shall be argued in what follows, is a contestatory narrative that contests the male narrative:

These writers' narrativization of the marginalized female figure is handled from a male writer's perspective, i.e. from the

5 - Edward Said, *Reflections on exile and other essays* (Massachusetts: Harvard UP, 2000), 375.

6 - Leigh Gilmore, "The mark of autobiography: Postmodernism, autobiography and genre", In Kathleen Ashley & Leigh Gilmore (eds.), *Autobiography and postmodernism* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1994).

7 - Edward Said, *Reflections on exile*, 382.

outside, from the position of the patriarchal order and such a presentation would inevitably be distorted and incomplete as long as it lacks the feminine sensibility and the feminine perspective as a subaltern⁸.

There has been a growing academic interest in female autobiographical studies. Such literature has focused mainly on the use of autobiographies, as a form of witnessing, testifying and self-articulation, negotiating the subjectivity of the writing subject in the official discourse that has excluded them⁹. Departing from these findings, this paper argues that the autobiographical or subjective voice of the female prisoner writer contributes to the (re)writing history project by replacing “the emphasis on the subject as an agent in discourse”¹⁰. This is a humanist approach and call to position the female writing subject at the very centre of generating narratives. This call is also meant to empower the Moroccan female writer; for their “autobiographical prison writing is the most comprehensive articulation of this oppositional ‘power of writing’”¹¹.

Gready (1993) and Gilmore (1994) view autobiographical prison discursive practices as a site and as text that resist and create new subjectivities. To assign agency to the female prisoner and autobiographer to reveal the unsaid history of trauma and violence. Their act of writing is, therefore, subversive, for it is a “key means of subverting dominant hegemonies and reasserting agency, a means of voicing their silenced narratives”¹². Moreover, their prison writings are meant to subvert the “phallogocentric” discourse that has subalternised them. It is also meant to challenge the epistemic violence exerted on them as subjects to the state power/knowledge discourse and the elitist patriarchal historiography. In the same line of thought, El Bouih argues that “I understood that I should publish my prison memoir, that I should speak out, that there was a female courage to be valorised” (El Bouih Interview, 19 November 2012). Speaking about the trauma of imprisonment is a way of asserting the self into the discourse. The use of the subject “I” is a form of resistance to the current discourse. El Bouih (2012) shows the beginnings and intentions of the postcolonial female subjectivities that speak out against injustice and oppression.

Being aware of the discourse of inclusion and inclusion in history and the potency of their conscious feminist voice, female political prisoners have made recourse to writing self-empowering autobiographical narratives. They

8 - Larbi Touaf & Soumia Boutkhil, *Representing minorities: studies in literature and criticism* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009), 65.

9 - Larbi Touaf & Soumia Boutkhil, *Representing minorities.../ Nawar Al-Hassan Golley, Arab women's lives retold: Exploring identity through writing* (New York: Syracuse University Press, 2007). / Leigh Gilmore, “The mark of autobiography: Postmodernism, autobiography and genre”, In Kathleen Ashley & Leigh Gilmore (eds.), *Autobiography and postmodernism* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1994). / Kelly Oliver, *Witnessing: Beyond recognition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

10 - Leigh Gilmore, “The mark of autobiography”, 3.

11 - Paul Gready, “Autobiography and”, 493.

12 - Nawar Al-Hassan Golley, *Arab women's lives retold*, 185.

challenge the official power by dint of what Paul Gready calls the “power of writing”. Fatna El Bouih, for instance, makes it clear from the very outset of her *Talk of Darkness* That “I began writing about other women political prisoners and their amazing courage that should be part of Moroccan history”¹³. El Bouih is conscious of the exclusion of women in the political history narrative. Her autobiography is confrontational and self-assertive. El Bouih (2008) concludes her prison autobiography with two chapters by two “feminine voices” and political prisoners: “The Prison that Was a Refuge after the Isolation in Police Stations,” by Widad Bouab and “The Police Station, Torture, Prison, and Torturers” by Latifa Jbaldi. This suggests that El Bouih (2008) empowers and attributes agency to these prisoners to write their trauma (hi)stories from their subaltern subjective perspective on history. Writing, in this case, is a form of resistance; it alludes to unsaid and the excluded chapters that “should be part of the Moroccan history”.

There are many techniques that these female prisoners use to reclaim their agency. The act of writing the self serves by all means to restore the agency of the female prisoners that have been mitigated by the trauma of imprisonment. In line with this argument, Nawar Al-Hassan Golley (2007) argues that “key means of subverting dominant hegemonies and reasserting agency, a means of voicing their silenced narratives” (p. 185). works towards canonising the female self. The assertion of the first subject pronouns ‘I’ or “we” is confrontational and contestatory. The “I” (and sometimes “we”) defines the autobiographical voice of the survivor who chronicles the confrontation of the self with the world¹⁴

Autobiographical discursive practices are meant to subvert and resist the dominant ideology that shapes the production of literary narratives and history. Such repressive ideology as argued before works towards denying the agency of the female subaltern activists and interpellating them into silent subjectivities. The very subject position that the female writing subject takes, as El Bouih’s *Talk of Darkness* shows, is antagonistic and oppositional. The use of the “I” and “We” subject pronouns in their prison narrative is antagonistic and subversive. It is meant to insert the excluded subjective voice from the discourse. Merouazi’s (2000) *Biography of Ash*, for instance, uses these subject pronouns throughout her prison autobiography to talk about the trauma of the silenced female prisoners. She says “لا أعرف لماذا لا يزال الاستنطاق مستمرا معنا نحن التسعة” (p. 14) (I was wondering why only the nine of us are still interrogated). Besides the other linguist functions of the first subject pronoun, the “I” in autobiographical accounts is contestatory in the sense that the writing agent attributes agency to herself to articulate the self. The use of the first subject

13 - Fatna El Bouih, *Talk of darkness* (M. Kamal, & S. Slyomovics, Trans.) (Austin: University of Texas Press, 2008), 43.

14 - Sandra Young, “Rehearsing trauma: The reader as interrogator in prison narratives”, *Journal of Literary Studies*, n° 29 (2) (2013)./ Laura Menin, “Rewriting the world: Gendered violence, the political imagination and memoirs from the ‘Years of Lead’ in Morocco”, *International Journal of Conflict and Violence*, n° 8 (1) (2014).

pronouns (I/We) is echoed in these female prison autobiographies to serve as a sense of agency reclaiming, identity empowerment and reasserting resistance.

In her 2001 prison autobiography, *Stolen Lives: Twenty Years in a Desert Jail*, Malika Oufkir goes to echo Marouazi and El Bouih. Using the subjective pronouns “I” and “We”, Oufkir tries to articulate the trauma of her imprisoned and continuously disclosed family. Malika Oufkir asserts that “had I been free, I would have followed those women. I would probably have been an activist like them” (p. 167). The trauma of her imprisonment has urged the need of women to take an antagonistic subject position such as that of a “feminist” to generate a new resisting subjectivity that would put an end to those atrocities and forms of violence exerted on women. By taking a feminist positionality, Oufkir, and others, would be empowered to articulate their dissidence and subject position vis-à-vis the atrocities of the “Years of Lead” history.

Marouazi (2000) has similarly urged female writers and activists to subscribe their “feminine voices” to the historicising project. She says that “We must chronicle the pulse of our lives” (p.45). Articulating their female subjectivities, as a way of self-assertion, has been central to their autobiographies. Their narratives are meant to reshape the conception of their gendered identities. El Bouih is also aware of this epistemic violence and asserts that “we start to speak though it was forbidden”¹⁵. By the use of the subject pronoun “we”, El Bouih and Marouazi are at pains to make “a collective memory as a transformative site of agency and political imagination”¹⁶. The collective pronoun “we” suggests that these women have experienced the same trauma.

There is a noticeable use of the active voice in these autobiographies: “We must chronicle the pulse of our lives”¹⁷, and “Each day is a miracle that intoxicates me. I want more. I greet every morning like a new pleasure. And yet I am keenly aware of all life’s artifices”¹⁸. This suggests that the female prison autobiographers are actively and historically conscious agents of the (re)writing history discourse. Following Sandra Young “Narrative self-construction can be thought of as an appeal as much as an assertion of self”¹⁹. These female writers’ overuse of the “I” and the “we” in their prison writings is another way of asserting themselves. The pronoun “we” also is meant to recover from a cultural trauma and at the same time articulate the collective identity and memory of common and communal cause. As noted by Leigh Gilmore (2001) “trauma is never exclusively personal” (p. 31). The autobiographical writings analysed here show that the survivor’s trauma is by all means collective. Such trauma experience is inevitably intertwined with history. Trauma exists within (hi)stories; writings such trauma means contextualising it within history.

15 - Fatma El Bouih, *Talk of darkness*, 9.

16 - Laura Menin, “Rewriting the world: Gendered, 3.

17 - Khadija Merouazi, *Biography of Ash* (Casablanca: Afriqya Sharq, 2000), 45.

18 - Malika Oufkir, *Stolen lives twenty years in a desert jail* (R. Schwartz, Trans.) (New York: Hyperion, 2001a), 384.

19 - Sandra Young, “Rehearsing trauma: The reader, 101.

The interdiscursive intertextuality in these prison autobiographies is no coincidence. Such analysis shows the shared political and feminist consciousness of the post-colonial female writers. Their writings are informed by their shared call to liberate women from patriarchal ideologies that shape both literature and history and historiography. This further highlights the historicising nature of the prison autobiographical narrative. The post-colonial critic Gayatri Spivak contends that “Autobiography is a wound where the blood of history does not dry”²⁰. The autobiographical writings of the “Years of Lead” bear the traces of the history of the unsaid trauma.

There is a bidirectional relationship between the agency of the writing subject and the history writing process. When the agency of the writing subject is denied and politically silenced, his/her account on history will be as marginalised as the writing subject himself or herself. The trauma that these prisoners have experienced during the “Years of Lead” was meant to silence them and confirm the docility of the female activists. In her *Transitional Justice and Human Rights in Morocco: Negotiating the Years of Lead*, Fadoua Loudiy (2014) argues that such “Fear produces silence and political silence produces historical amnesia, so entire generations were growing up in total ignorance of the recent history of their country or had partial or distorted knowledge of it” (p. 92). So far as history is concerned, the moment these prisoners have broken this silence and started to write autobiographies, they tried to reveal the excluded episodes of the Moroccan “dark history” of the notorious “Years of Lead”. As their contributions have been marginalised, female subaltern prisoners have been assigned agency to articulate their takes and perspectives on that history. The historicity of their writings is articulately expressed in their prison autobiographies. The historical context that this thesis seeks to foreground is also articulated in these writings. These prisoners generate a conscious political discourse that redeems the subjectivities of the “Years of Lead” trauma survivors.

To reiterate its argument, this paper has argued that the birth of female ‘resistance literature’ offers a new avenue for silenced women to write their trauma (hi)stories. Such literature marks a turning and transitional moment in the literary history of Morocco. Marginalised women have been assigned agency in autobiographical writings and have been given a voice. By and large, there is an intersectional relationship between the agency denial of the Moroccan female political prisoner of the “Years of Lead” and writing the traumatised self. Prison autobiographies offered the silenced activists a space of self-articulation and resistance. It has further argued that when these female prisoners restore their agencies by dint of breaking the silence and writing the trauma of the experience, female prisoners have proven that their contestatory autobiographical writings could serve as sites where their history and agency are articulated.

20 - Spivak quoted in Leigh Gilmore, “The mark of autobiography, 99.

To mark the historical and autobiographical turn in Moroccan literature, there has been an unprecedented use of autobiographical writings by the female (prison) writers who survived the “Years of Lead” Morocco. Moroccan female prison writers have generated, as mentioned above, many (auto) biographical and self-representational narratives. Their autobiographical writings foreground a conscious feminist narrative to speak of the unspeakable unsaid history trauma of the epistemic and systemic violence they were subject to. They are actively and consciously engaged in what Barbra Harlow (1987) calls an “urgent historical confrontation”. Such antagonistic confrontation and resistance to the patriarchal narratives are informed by the need to rewrite the female self. The counter-narrative autobiographies have marked their contestation and refusal of the history narrated by the dominant patriarchal hegemony. These prison autobiographies are consequently meant to articulate the oppositional power of writing. As historically conscious subalterns, the Moroccan female autobiographers have authored and rewritten a history of their own.

BIBLIOGRAPHY

- El Bouih, Fatna., *Talk of darkness* (M. Kamal, & S. Slyomovics, Trans.). Austin: University of Texas Press, 2008.
- Fluck, W., *The historical and political turn in literary studies* (Vol. 11). Tübingen: Gunter NarrVerlag, 1995.
- Gilmore, Leigh, “The mark of autobiography: Postmodernism, autobiography and genre”, In K. Ashley & Leigh Gilmore (eds.), *Autobiography and postmodernism* (pp. 3–18). Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Gilmore, Leigh, *The limits of autobiography: Trauma and testimony*. New York: Cornell University Press, 2001.
- Golley, Nawar Al-Hassan, *Arab women’s lives retold: Exploring identity through writing*. New York: Syracuse University Press, 2007.
- Gready, Paul., “Autobiography and the ‘power of writing’: political prison writing in the apartheid era”, *Journal of Southern African Studies*, 19(3), 489-523, 1993.
- Harlow, B., *Resistance literature* (Vol. 950). London: Routledge, 1987.
- Loudiy, F., *Transitional justice and human rights in Morocco: negotiating the years of lead*. London: Routledge, 2014.
- Menin, L., “Rewriting the world: Gendered violence, the political imagination and memoirs from the ‘Years of Lead’ in Morocco”, *International Journal of Conflict and Violence*, 8 (1): 1-15, 2014.
- Merouazi, Khadija, *Biography of Ash*, Casablanca: Afriqya Sharq, 2000.
- Oliver, K., *Witnessing: Beyond recognition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

- Oufkir, Malika, *Stolen lives twenty years in a desert jail* (R. Schwartz, Trans.), New York: Hyperion, 2001a.

- Said, Eduard, *Reflections on exile and other essays*. Massachusetts: Harvard UP, 2000.

- Slyomovics, S., *The performance of human rights in Morocco*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005.

- Smith, A. R., & Loudiy, F., "Testing the red lines: On the liberalization of speech in Morocco", *Human Rights Quarterly*, 27, 1069-1119, 2005.

- Touaf, L., & Boutkhal, S., *Representing minorities: studies in literature and criticism*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

- Young, S., "Rehearsing trauma: The reader as interrogator in prison narratives", *Journal of Literary Studies*, 29 (2), 101-116, 2013.

Titre: L'autobiographie et le tournant historique dans la "littérature de résistance" féminine marocaine

Résumé: La naissance de la " littérature de résistance " féminine est un tournant dans l'histoire littéraire marocaine. Les écrivaines post-coloniales ont eu recours aux récits d'auto-insertion, aux " performances " et aux " transcriptions cachées ", telles que les autobiographies de prison, les mémoires, les lettres et les journaux intimes, afin d'assigner une agence à leurs subjectivités genrées remaniées. Ces écrits, qui mettent en avant une érudition féministe consciente, montrent la position stratégique très antagoniste que les écrivains et les activistes féminins ont adoptée pour démanteler le discours coercitif et manipulateur dominant qui a façonné leurs subjectivités pendant des siècles. Cet article avance l'argument selon lequel la " littérature de résistance " féminine marocaine des " années de plomb " est informée par le besoin de (ré)écrire le soi féminin qui a été exclu et manipulé dans le discours littéraire et l'histoire nationale. Cela a marqué à la fois le tournant historique et autobiographique dans la "littérature de la résistance" marocaine. Pour articuler ses arguments, cet article se base sur les écrits autobiographiques féminins de prison suivants : La Biographie de Merouazi (2000), Vies volées de Malika Oufkir : Twenty Years in a Desert Jail (2001) et Talk of Darkness (2008) d'El Bouih. Pour ce faire, nous passerons d'abord en revue la littérature postcoloniale afin de (re) positionner les écrivaines dans le discours littéraire et historique du Maroc. L'accent sera ensuite mis sur la manière dont ces écrits autobiographiques assignent une agence aux sujets écrivains et mettent en avant le projet de (ré) écriture de l'histoire lancé par les écrivaines politiquement conscientes.

Mots-clés: Autobiographie, histoire, agence, écrits féminins en prison et les " années du Maroc de plomb ".

العنوان: السيرة الذاتية والمنعطف التاريخي في الأدب المقاوم لنساء المغرب

ملخص: تشكل نشأة "الأدب المقاوم" لنساء المغرب انعطافة مهمة في تاريخ الأدب المغربي. لجأت الكاتبات في فترة ما بعد الاستعمار إلى محكميات الاندماج الإرادي والكفاءة و"الكتابات المخفية"، مثل السير الذاتية السجنية، والمذكرات، والرسائل، واليوميات، من أجل منح فاعلية لخصوصياتهن الجندرية قوة. تُظهر مثل هذه الكتابات، التي يسكنها وعي نسواني، الموقع الاستراتيجي المعارض للغاية الذي اتخذته الكاتبات والناشطات النسويات لتفكيك الخطاب القهري والمتلاعب والمهيمن الذي شكل ذواتهن لعدة قرون. تنطلق هذه المقالة من الفرضية القائلة بأن الأدب المغربي المقاوم، خلال سنوات الرصاص، سعى إلى (إعادة) كتابة الذات الأنثوية التي تم استبعادها والتلاعب بها في الخطاب الأدبي والتاريخ الوطني. كانت هذه الكتابة بمثابة علامة على انعطافة تاريخية وسير ذاتية في الأدب المغربي المقاوم. ومن أجل الاستدلال على صحة هذه الحجج، تستند هذه الورقة إلى الكتابات السير ذاتية النسوية التالية: سيرة الرماد لخديجة مروازي (2000)، الحيات المسروقة: عشرون عاما في سجن صحراوي للمليكة أوفقيير (2001)، وحديث العتمة لفاطمة البيه (2008). وبذلك، يتعين على هذه المقالة بداية مراجعة أدب ما بعد الاستعمار لإعادة ترتيب وضع الكاتبات في الخطاب الأدبي والتاريخي المغربي. وهكذا سيتم سيتم تعديل المنظور قصد التركيز على الطريقة التي أسندت بها كتابات السيرة الذاتية هذه الفاعلية لموضوعات الكتابة وتقديم مشروع إعادة كتابة التاريخ الذي أطلقته الكاتبات الواعيات سياسياً.

الكلمات المفتاح: السيرة الذاتية، التاريخ، الفاعلية، كتابات السجون النسائية و"سنوات الرصاص بالمغرب".

Imaginaire, identité et poétique de l'éclatement dans l'œuvre de Khair-Eddine Imagination, identity and the poetics of explosion in the work of Khair-Eddine

Mohammed Benaziz¹

Abstract:

In this article, we consider the question of the imaginary in literature from a poetic and anthropological perspective by trying to show the relationships between the two dimensions in the French-speaking Maghrebian text of Mohammed Khair Eddine. The notion of the imaginary sometimes intrigues, but we aim here to limit its meanings in order to channel its significance. According to Jean-Paul Sartre, the imaginary is "the projection of a mental image onto an object". In this sense, we can understand that imagination is not reality but the relationship of an imaging consciousness to an imagined object. In the context of literature or works of art in general, we could therefore ask the following question: what are the images favoured by authors, in this case French-speaking writers, in their works? What is the nature of this imaginary that the literary work reproduces as a work of art?

Key words: *Imaginary, identity, poetics, hybridity, image imageante consciousness.*

Dans le cadre de cet article, nous envisageons la question de l'imaginaire en littérature à partir d'une perspective poétique et anthropologique en tâchant de montrer les rapports que tissent les deux dimensions dans le texte maghrébin d'expression française. La notion d'imaginaire intrigue parfois, mais nous visons ici à en limiter les acceptions pour en canaliser la signification. Selon Jean-Paul Sartre l'imaginaire est «*la projection de l'image mentale sur un objet*»². Dans ce sens, nous pouvons comprendre que l'imagination n'est pas la réalité mais le rapport d'une conscience imageante à un objet imaginé. Dès lors nous pourrions, dans le cadre de la littérature ou de l'œuvre d'art en général poser la question suivante: quelles sont les images privilégiées par les auteurs, en l'occurrence les écrivains francophones, dans leurs œuvres? Quelle est la nature de cet imaginaire que reproduit l'œuvre littéraire en tant qu'œuvre d'art? Mais ce qui compte dans l'analyse littéraire «c'est moins le mécanisme abstrait

1 - Mohammed Benaziz Enseignant chercheur ENSEM Université Hassan II.

2 - Jean-paul Sartre, *L'Imaginaire* (Paris :Gallimard, Coll. folio essais, 1986).

de la fonction irréalisante que sa production concrète, l'image verbalisée, plutôt que l'image mentale.»³

Le texte littéraire étant un produit de l'imaginaire, le jugement esthétique doit se porter sur les objets engendrés par cet imaginaire représenté dans l'œuvre. Nous allons donc focaliser notre attention sur l'imaginaire tel qu'il se déploie à travers une poétique spécifique dans l'écriture de l'écrivain marocain Mohamed Khair-Eddine qui occupe une place significative dans la littérature francophone. Cet écrivain qui bénéficie d'une triple culture (berbérophone, arabophone et francophone) est partie prenante du mouvement rénovateur de la littérature maghrébine de langue française. Par ailleurs, prise dans sa globalité, son œuvre est dominée par le thème de l'errance et de l'exil qui plonge ses racines dans la biographie de l'auteur, mais aussi par celui de l'agressivité concrétisée à travers un usage particulier de la langue et à travers les images dominantes de la déflagration.

Nous proposons par conséquent de mettre en évidence la relation qui existe entre le sujet, l'acte d'écrire et la langue qui constitue, d'un point de vue anthropologique, un réservoir de schèmes déterminant dans la formation de l'imaginaire. Rappelons que Louis Porcher spécialiste de la didactique des langues et des cultures affirme que «*Toute langue véhicule avec elle une culture dont elle est à la fois la productrice et le produit*»⁴. Toutefois le concept de culture dépasse largement la langue qui, finalement, est à considérer comme l'une des composantes ou l'une des manifestations de celle-ci. Notre thèse est qu'il faut les envisager comme des éléments identitaires intimement unis, liés de manière dialectique dans l'esprit du sujet qui les porte. Il est alors intéressant d'établir une distinction entre deux types de culture: «la culture anthropologique» et «la culture cultivée». «La culture cultivée», selon les mots de Bourdieu⁵, est celle que l'on acquiert par la lecture, l'enseignement ou toute autre formation, alors que l'on considère que «la culture anthropologique» s'acquiert par d'autres voies que l'enseignement, simplement par le fait d'appartenir de manière spontanée, naturelle à un groupe social donné au sein duquel les parents remplissent la fonction de premiers médiateurs. En tout état de cause, la langue exprime ces deux catégories et procure le cadre nécessaire pour élaborer l'imaginaire des sujets.

I. Ambivalence d'un imaginaire hybride

Nous souhaitons étudier l'imaginaire maghrébin tel qu'il se manifeste dans la littérature maghrébine de langue française, laquelle littérature fait partie intégrante de l'espace très vaste de la francophonie. Pour ce faire nous partons d'un présupposé théorique suivant lequel la langue, la pensée, les sentiments et l'imaginaire sont séparables et séparés puisqu'ils présentent en exclusivité des objets d'étude; ce nonobstant dans la réalité psychique les quatre fonctions

3 - Christian Chelbourg, *L'Imaginaire littéraire* (Paris: Armand colin, Nathan, 2000), 15.

4 - Louis Porcher, *Le français langue étrangère* (Paris: Hachette, 1995).

5 - Pierre Bourdieu, (*La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris: Éditions de Minuit 1979).

agissent en instantané et de manière unie. Elles organisent en un bloc compact le tissu profond de l'être, et composent une syntaxe dont les éléments nourrissent la vision du monde des sujets aussi bien que le rapport à eux-mêmes et à «l'être-là»⁶. La langue est le terrier où se forge le substrat primitif qui donne forme et sens à toutes les images qui déterminent la façon dont on perçoit le monde sur le plan logique et pathétique. Ainsi la langue et l'imaginaire sont à la fois la matrice et l'habitat de tout sujet, tant est si bien que vouloir entrer dans un système linguistique qui n'est pas le sien revient à s'installer dans une autre dimension et peut provoquer «le sentiment d'étrangeté»⁷ identifié par Julia Kristeva. Quant à l'écriture littéraire qui nous occupe, nous pensons qu'elle est de toute évidence un acte de pensée au même titre que tous les autres actes de pensée qui interrogent et instaurent un rapport avec le monde. Dans son activité créatrice, tout écrivain utilise la langue de la société pour exprimer ce rapport et appelle le lecteur à partager cette expérience à travers l'acte de lecture. Cette donnée ne va pas sans implications dans les domaines de l'art et de la littérature notamment pour les écrivains acculturés qui utilisent une langue présentée comme «étrangère» de par son statut particulier. De toute évidence la poétique se fait l'écho de l'acculturation dont l'auteur est porteur.

Dans le cas de l'écriture marocaine d'expression française, l'écrivain marocain, arabe ou berbère, fait usage de la langue française pour s'exprimer. Cette configuration l'inscrit de fait dans une situation bidimensionnelle puisqu'il est soumis à une logique à double facette. Les différents modes d'appropriation du français par des gens dont ce n'est pas la langue maternelle ne vont pas sans conséquences. Ainsi, Ahmed Sefroui, Driss Chraïbi et Mohamed Khair-Eddine, pour ne citer que ces figures emblématiques, donnent –ils à voir un style dans lequel on pourrait sentir et percevoir la présence en filigrane de la structure linguistique de la langue maternelle. Cet aspect nous rappelle le *distinguo* établi par Roland Barthes entre la langue qui est «un objet social par définition» et le style qui est selon lui personnel. Ils traduisent un univers marocain, plus précisément arabo-berbère, en gardant dans le style l'oralité des langues nationales et vernaculaires. On serait tenté de dire que d'une certaine manière l'écrivain marocain pratique dans un même texte le français et l'arabe (ou le berbère). Il les fait coexister toutes les deux qui nourrissent simultanément son inspiration.

Le poids prégnant des langues arabe et berbère confère à l'expression littéraire une touche personnelle qui trouve son explication et sa justification non dans la langue française, mais en référence à la culture nationale. D'un autre côté on aurait remarqué que la langue française impose sa contrainte à l'écrivain marocain qui, est amené à évoluer à l'intérieur de cette langue hôte l'induisant à créer une poétique spécifique. On pourrait, pour ainsi dire, parler d'un cas exemplaire de dialogue des langues dans l'espace de l'écriture littéraire. Tout en imposant son imaginaire inséparable de ses mythes personnels,

6 - L'expression est de Heidegger qui utilise en allemand le mot *Dasein*.

7 - Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988).

de sa culture autochtone et de la tribu dont il est le porte-parole. Ainsi dans son œuvre *Il était une fois un vieux couple heureux*⁸, de nombreuses expressions renvoient à l'imaginaire arabe ou berbère que la langue française tente tant bien que mal de traduire et que seul un lecteur autochtone peut comprendre dans sa profondeur sémantique et socio-culturelle, c'est-à-dire civilisationnelle. Nous pensons entre autres aux locutions suivantes:

- «Dieu nous fasse profiter»⁹.
- «Les feddaïns [les maquisards] payaient de leur vie leurs exploits»¹⁰.
- «On est venu tout nu, on repart tout nu»¹¹.

Nous ne présumons pas qu'une personne non arabe ne parviendra pas à comprendre ces phrases, loin s'en faut, car un simple recours à la traduction permet d'en connaître la signification. Mais ces énoncés ont une portée spirituelle et un sens profond qui ne peuvent être correctement saisis, sur le plan de l'imaginaire lequel est de nature individuelle et collective), que par quelqu'un qui connaît l'arabe ou le berbère, quelqu'un qui est familiarisé avec la culture à laquelle ces idiomes sont intimement liés. L'imaginaire de l'écrivain est en grande partie façonné, par et dans sa langue maternelle: c'est son versant involontaire, c'est-à-dire automatique. Certains passages du roman cité expriment ce caractère forcément inconscient des représentations que la langue mère de l'écrivain, introduite dans le texte, exprime. Nous en voulons pour preuve la citation suivante:

«On la surnommait *Taloukit* sans trop savoir pourquoi. Il y avait ainsi de ces noms bizarres que les gens portaient comme une tunique élimée et dont ils ignoraient la provenance.»¹²

Le mot *Taloukit* est un nom commun berbère qui signifie allumette. Dans le roman il est indiqué que les villageois l'utilisent pour caricaturer l'apparence physique d'un personnage qui ressemble à une allumette. Sur le plan de la réception, l'expression devrait faire l'effet d'un gag et provoquer au moins un sourire dès la première lecture de cette description par un lecteur berbère connaissant le français. La culture autochtone est tellement prégnante dans le processus de l'écriture que l'auteur se résout à transcrire des mots berbères ou arabe dans une création en langue française. Les arabismes et les berbérismes visiblement assez présents dans le roman, comme *Alim* (savant), *Maarouf* (louable), *Sidi* (Seigneur), *Tagouramt* (sainte), *Kanoun*, *Sidna Issa*, *Sidna Moussa*, font de *Khaireddine* un traducteur de sa vision du monde qui n'est in fine que la vision du groupe ethnique auquel il appartient.

8 - Mohammed Khair-Eddine, *Il était une fois un vieux couple heureux* (Paris : Editions du Seuil, 2002).

9 - Ibid, 11.

10 - Ibid, 12.

11 - Ibid, 17.

12 - Ibid, 14-15.

Pourtant l'imaginaire de l'écrivain plonge en même temps dans le monde gréco-latin. Il y fait référence en citant des personnages révélateurs de cet univers symbolique tels qu'Ulysse. Il s'agit donc d'un imaginaire spécifique mais qui englobe d'autres cultures, Nous remarquons d'emblée que l'intitulé se compose de caractéristiques marocaines et d'indices français. Il faut admettre par ailleurs que la question du sujet et de la poéticité soulève une problématique qui dépasserait le cadre de cet article. Il est presque unanimement convenu que la mémoire individuelle est peuplée de schèmes, de figures dont l'origine remonte à l'enfance et qui sont liés au milieu où a évolué la personne. Ces figures alimentent la mémoire créatrice de l'écrivain et façonnent les rêveries qu'il projette dans l'œuvre d'art. Les images privilégiées dans toute activité créatrice renvoient en général à une activité symbolique qui révèle des puissances qui déterminent l'histoire des individus et des peuples. Nous nous en rendons particulièrement compte lorsque l'auteur intègre, dans ce même roman, une scène où le regard de l'Autre est déterminant. Un jour, un guide touristique vient voir Bouchaib, le personnage principal de l'histoire, pour louer sa mule et des ânes, car cinq touristes américains veulent faire une randonnée dans la montagne. L'un d'eux est un étudiant effectuant des recherches sur les us et coutumes de la région. Les autres sont des contestataires de la politique belliqueuse de leur pays. La visite inopinée de ces quelques étrangers dans son village, offre l'occasion de souligner la posture des étudiants américains qui s'inscrivent en porte à faux par rapport à la culture et à la politique officielle de leur pays. «Les quatre autres viennent d'Amérique. Ils veulent voir le pays, qui, disent-ils, est inconnu chez eux. Si tu les vois mal fagotés, c'est qu'ils ne veulent pas ressembler à l'homme ordinaire de leur société.»¹³ dit le guide au personnage principal Bouchaib.

II-Aire géographique, lieu identitaire

En parcourant l'ensemble de la production poétique de Khair-Eddine nous pouvons voir émerger une constante : l'omniprésence des paysages du sud marocain. Ceci s'explique par l'appartenance identitaire du poète à cette aire géographique. En effet, Khair-Eddine est né dans la région de Tafraout caractérisée par la langue berbère et le paysage montagnard, lequel territoire reste ancré dans son imaginaire. L'auteur écrit: «Oh! Sud assis en moi, je viens» .Pour lui, la quête de l'identité passe par l'évocation de l'espace auquel il appartenait et qu'il qualifie en utilisant l'adjectif «sudique»:

Sudique

Que je crée par la pluie et les éboulis

Que je transforme en lait nuptial pour des noces

De torrents¹⁴.

13 - Ibid, 36.

14 - Khair-Eddine, Mohammed, *Résurrection des fleurs sauvages* (Paris : nouvelles Sud, 1994), 56.

L'évocation de sa région natale prédomine dans ses poésies et romans. Les traces de la culture et des traditions berbères sont évidentes, pourtant l'auteur a toujours manifesté un sentiment ambivalent à l'endroit de ses origines. Il ne va jamais chercher à revenir dans ce Sud marocain chanté dans son œuvre, cependant il garde une image idyllique de la terre et de la culture berbères dont il critique au demeurant certains aspects et déviations¹⁵. Dans «Des djinns et des hommes», il évoque le berceau qui est le sien avec beaucoup d'émotion :

Cette vieille femme anguleuse qui ratisse
Encore mes rêves, ce spectre, ce n'est
Rien, c'est une vieille femme dont la lame
De rasoir constellait mon front de
Coupures. C'est dans mon pays que ça se
Passait. Dans mon village natal où des
Traditions et des rites immémoriaux
Filaient leur train¹⁶.

Exprimées en langue française ces «métaphores sensationnelles»¹⁷ tentent de rendre compte d'un imaginaire profondément ancré dans une zone géographique («mon pays», «mon village natal», «des Traditions et des rites») culturelle immémoriale («vieille femme» répété deux fois, «spectre»). Dire le monde qui se réalise à travers l'évocation d'éléments relevant de la sphère culturelle sert à affirmer l'habitat et l'enracinement. Par le truchement des adjectifs démonstratifs qui servent d'ailleurs à nommer une présence dont la teneur est identitaire, le poète tente de restituer le lieu qui continue de résonner dans son âme au-delà des frontières, nonobstant la distance. Le sud berbère marocain hante l'imaginaire de Khair-Eddine parce qu'il y a passé son enfance. L'écriture reste travaillée par ce passé que le poète essaie de se réapproprier par le biais de la poésie. Il est tout à fait significatif que son œuvre conçue dans le pays de l'exil¹⁸ soit submergée par tous les éléments qui renvoient à l'environnement «sudique», c'est-à-dire au sud marocain, plus précisément à la région de Tafraout où il est né. L'écriture de Khair-Eddine est dominée par plusieurs thèmes obsédants qui puisent leur inspiration dans beaucoup d'événements marquants ou traumatisants de son enfance et de son adolescence, si bien que nous pouvons en conclure que tous ses écrits constituent, pour ainsi dire, des fragments d'autobiographie(s). Parmi les thèmes qui obsèdent l'imaginaire de l'écrivain il y a le séisme, l'exil et la haine de toute forme de pouvoir, notamment le pouvoir du père et celui des autorités politiques

15 - Il critique ce que sont devenus les Berbères, leur culture qui dépérit, se folklorise et perd son âme.

16 - Khair-Eddine, Mohammed, *Résurrection*, 83.

17 - Expression reprise d'Henri Morier Cf. *Dictionnaire de rhétorique* (Paris : PUF, 1998).

18 - L'écrivain s'est exilé en France depuis les années soixante jusqu'aux années quatre-vingt du siècle dernier.

reproduisant une hiérarchie patriarcale(s). Il est même nommé l'enfant terrible de la littérature maghrébine. En effet, dans ses écrits Khair-Eddine unit la prise de conscience identitaire et la réflexion sociale qui, à un certain moment de sa vie, le poussait à se confronter avec le pouvoir monarchique établi.

Écrire c'est découvrir le monde tel qu'il apparaît dans et par l'écriture dont le matériau est la langue française mais qui est nourrie par un imaginaire à double ressourcement: l'un étant fourni par le français et son arsenal civilisationnel; l'autre étant offert par défaut, par l'appartenance au groupe ethnique parental. Une œuvre littéraire est, a fortiori, dans sa totalité, un système sémiotique révélateur d'une part importante de symboles et de valeurs fondamentaux pour la vision du monde. Elle porte la trace du milieu dont est issu l'auteur en tant que sujet agissant et réagissant dans l'histoire humaine par le truchement de l'art. Vue sous cet angle, l'œuvre littéraire qui véhicule des images de la civilisation et de la culture témoigne de la volonté d'aller à la rencontre de l'autre et lance un appel à une altérité qui devient le lieu d'un cosmopolitisme partagé ne serait-ce que durant le temps assez restreint de l'écriture, en l'occurrence celle de l'écrivain Khair-Eddine, et de la lecture solitaire de ses lecteurs.

III-Un monde apocalyptique

Nous saisissons ici le mot apocalypse dans un sens métaphorique, c'est-à-dire en dehors de toute connotation religieuse, par simple analogie avec les manifestations de l'apocalypse. A priori l'auteur semble ne pas porter un grand intérêt à la religion, pourtant ses textes sont parsemés de références aux thèmes et aux situations religieuses. L'ensemble des images, le réseau métaphorique, et le lexique utilisé donnent à voir un monde en proie au marasme et à des déflagrations propres au contexte apocalyptique. L'impression qui se dégage de ses poèmes est dysphorique. Dans son recueil *Quasars* Khair-Eddine écrit:

C'est la chitine qui parle ; rages, orages!

L'agave suspend

Le ciel plombé au môle

Aux luxuriances des ténèbres

C'est l'heure où tout s'éclipse !

On arrache des pavés au cœur ranci de la ville¹⁹...

Le poète met en scène une réalité sensiblement infernale. L'espace est présenté sous le rapport de la perversion et de la destruction qui rappelle l'inoubliable tremblement d'Agadir dont il est fait mention dans Il était une fois un vieux couple heureux²⁰. Dans la nuit, Bouchaib et sa vieille femme ressentent les secousses sismiques. Le lendemain les deux vieux apprennent

19 - Mohammed Khair-Eddine, *Quasars*, Poésies (Rabat : Ed. Racines, 2006), 90.

20 - Agadir est une ville qui se trouve au sud du Maroc, elle a connu un terrible séisme en 1961. Cette catastrophe naturelle a provoqué des dégâts humains et matériels si énormes qu'elle a suscité un traumatisme profond au sein de la population

que la ville d'Agadir a été complètement détruite. Les habitants du village, pris de panique, font montre d'une grande piété. Contrairement à ceux qui voient là un châtimeur divin, Bouchaib, apporte une explication scientifique à ce cataclysme naturel. Notons que l'auteur, sûrement profondément affecté par ce désastre, avait effectué une enquête auprès de la population sinistrée. Cet épisode a eu une grande influence sur son art, à tel point qu'il fut considéré comme un auteur hermétique et incohérent. Dans un passage de *Moi l'aigre*, il livre ce que nous pourrions considérer comme une sorte de théorie poétique personnelle:

«C'est peut-être par là que commence la véritable création. J'avais laissé derrière moi le sentimentalisme pleurnichard et les réminiscences de toutes sortes. Mallarmé avait dû passer par un gué identique. Encore qu'il ait ronronné assez longtemps! Mais le coup de dés l'a sauvé. En ce temps-là, j'avais déjà rejeté toute forme, cassé la métrique normale, y compris celle du vers libre. Je n'écoutais plus que le rythme saccadé des choses. Une porte qui grinçait pouvait m'inspirer au même titre qu'un homme sorti d'une aventure particulièrement dangereuse. Mais je n'aimais que le bruit d'Ouragan. Il me semblait que chacune de ses frappes décomposait le mot en cours d'impression comme sous l'effet d'une haute fusion. Je n'avais strictement plus rien à dire, j'écoutais. Mais un jour vint où je crachais un vrai filon d'or: j'éjaculai un texte différent de tout ce que j'avais écrit jusque-là: un crépitement de balles et une montée de hurlements étouffés. C'est par ce texte que je compris que je devais m'engager une fois pour toute dans la voie de la guérilla linguistique²¹.»

Sans vouloir nous livrer à une analyse stylistique très poussée, nous pouvons tout de même attirer l'attention sur l'aspect très sonore du langage sciemment rythmé par les allitérations et par les assonances qui communiquent une vision tragique de l'univers: «rage», «orage», «arrache», «ranci», «ténèbres». Les mots suggèrent nécessairement de puissantes images à cause de la violence dont ils sont porteurs dans l'énoncé y compris en dehors de toute relation syntaxique ou rhétorique qui en décuple naturellement les effets. Le lecteur pourrait ressentir une impression de vertige devant le vocabulaire utilisé par Khair Eddine, dans la mesure où le lexique, quel que soit le champ sémantique dans lequel il s'inscrit, renvoie à une même isotopie: celle de la destruction et de la déflagration propres à un monde apocalyptique.

Il semble que, dans son vocabulaire, le texte de Khair Eddine porte la mémoire d'un chaos qui fonde l'humanité depuis la nuit des temps. Le recueil intitulé *Quasars* dont nous citons ici quelques vers en apporte la preuve :

Il y a là-bas, ce fleuve où sont debout
Depuis les millénaires

21 - Mohammed Khair-Eddine, *Il était une fois*, 25-26.

Des villes explosives, bâties
Sur des rochers infernaux...
Et puis tout un désert, il y a,
Ici et là²².

Le titre, «Les Tracés et les lacets» rend compte de cette dimension tragique qui est toujours opérante chez Khair Eddine. Une violence extrême se manifeste dans le déchaînement des éléments comme le démontre le recours aux hypallages («des villes explosives», «des rochers infernaux»). Nous retrouvons cette perception tragique du monde jusque dans le bestiaire qui peuple son imaginaire. En effet le poète convoque toutes les figures susceptibles de signifier la mort aussi bien que l'anéantissement des êtres. «Fauve», «rat», «loups roux», «engoulevent» incarnent l'expérience du malaise existentiel:

Le fauve, coéquipier
Du rat pesteux.
C'est dit, écrit
Dans les sumériens! rouleaux
Sur le carreau steppique,
La mort court, portant sa faux,
Sur ses membres! Effrayants²³.

Le titre du poème, «Ordonnement», en dit également long sur le caractère systématique du mal fondamental inhérent au monde. La conscience du chaos conduit à une forme d'écriture agressive aussi bien sur le plan des choix lexicaux que sur celui de la structure. Celle-ci est reconnaissable au caractère court des vers et au rythme rapide qui leur est conféré par l'emploi des participes présents qui rendent compte de l'assaut fatal et inéluctable de l'anéantissement final. Nous nous devons de signaler aussi la discordance et la discontinuité du récit, perceptible à travers l'émiettement des phrases qui confine à l'incohérence. Son écriture est si impétueuse qu'elle est habituellement décrite comme une "Guerilla linguistique" peut-être faudrait-il citer ici quelques critiques qui utilisent cette expression née d'une expérience autobiographique, à savoir l'exil auquel l'auteur fait régulièrement allusion à travers les thèmes du déracinement et de l'errance continue. A ce stade de notre étude, il ne fait plus aucun doute, aux yeux du poète, ce drame mis en scène est aussi un drame universel.

Conclusion

L'œuvre de Khair-Eddine est le lieu de rencontre de deux catégories de schèmes et de deux façons de voir le monde tout à fait divergentes, d'où l'ambivalence de l'imaginaire que nous avons signalée ci-dessus. Le

22 - Mohammed Khair-Eddine, *Quasars*, 13.

23 - Ibid, 78.

réseau d'images ainsi que les éléments constitutifs de l'univers poétique de Khaireddine révèlent un imaginaire ayant une profondeur et une résonance nationale, continentale et interculturelle.

D'un point de vue anthropologique, la langue, en tant que système autotélique, et la communication sont foncièrement liées à la configuration culturelle des peuples. Or cela comporte un double enjeu: toute communication interculturelle amène les interlocuteurs d'une part à perdre un peu de leur familiarité, et d'autre part à devenir sur le coup des traducteurs de leur propre culture. La culture nationale et les langues qui les véhiculent sont inséparables d'une mémoire sensorielle et émotive qui fait entrer l'écrivain marocain en dialogue avec ses profondeurs intimes et son imaginaire personnel et mythique. Même si l'expression littéraire a pour moyen le français, le territoire et les réflexes de la langue maternelle ne sont pas totalement quittés. Il est tout juste de dire que dans l'espace de l'écriture de Khair-Eddine les deux langues sont réconciliées. Et d'ailleurs, contrairement à l'écrivaine algérienne Assia Djebar, Khair-Eddine n'a jamais fait grief d'une quelconque tension sentie dans son expression littéraire. Dans *L'amour*, la Fantasia²⁴ l'auteure algérienne utilise le terme «marâtre» pour désigner le français qui est devenu sa langue d'écriture; la marâtre étant la belle-mère, elle s'oppose à l'arabe de son enfance.

D'un point de vue phénoménologique, cela vient de ce que le monde et le réel ne sont ni construits ni perçus de la même manière dans la conscience des sujets communicants. Parler de l'interculturalité, c'est déjà envisager des valeurs culturelles différentes. Dans cette perspective les textes littéraires constituent, comme ne cesse de le faire remarquer Luc Collès²⁵, d'excellentes passerelles entre les cultures. Ils sont révélateurs d'un être au monde en cela que la création littéraire est la mise en forme esthétique des visions du monde du groupe auquel appartient l'écrivain. Qu'il le veuille ou non, celui-ci est habité par la culture ambiante dans laquelle il a évolué au cours de son processus de socialisation. C'est un héritage dont il ne peut pas se détacher. Par voie de conséquence l'écrivain marocain Khaireddine se présente comme l'archétype de l'écrivain maghrébin acculturé, dont l'acculturation, loin d'être une source de malaise, est un véritable tremplin pour une créativité riche qui se donne à lire comme un lieu privilégié de rencontre entre deux cultures, sinon plus.

Cela est d'autant plus significatif que la dimension pluriculturelle est l'une des caractéristiques majeures des sociétés contemporaines dans lesquelles la production littéraire s'est fait l'écho de ce mélange des cultures. A ce propos Louis Porcher écrit: «une culture est un ensemble de pratiques communes, de manière de voir, de penser et de faire, qui contribuent à définir les appartenances des individus...»²⁶. D'un bout à l'autre de l'espace francophone vaste et varié, il

24 - Assia DJEBAR, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Livre de poche, 1985).

25 - Luc Collès, Cf Article « De la culture à l'interculturel Panorama des méthodologies Introduction: A l'école de l'interculturel », http://www.plateformeinterculturelle.fr/IMG/pdf/De_la_culture_a_l_interculturel_1_.pdf.

26 - Louis Porcher, *Le français langue*, 55.

ya une matrice commune déterminée par l'appartenance à la langue française, si bien que nous pourrions discerner un imaginaire francophone commun. Chaque langue porte un héritage, une histoire, une façon consciente et inconsciente de catégoriser le monde induisant par là-même Catherine Fromilhague à évoquer une «recatégorisation du monde»²⁷ dans la métaphore.

Bibliographie

- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Chelbourg, Christian, *l'Imaginaire littéraire*. Paris: Armand Colin, Nathan, 2000.
- Collès, Luc, Cf Article «De la culture à l'interculturel Panorama des méthodologies Introduction .http://www.plateformeinterculturelle.fr/IMG/pdf/De_la_culture_a_l_interculturel_1_.pdf.
- DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*. Paris: Livre de poche, 1985.
- Fromilhague, Catherine, *les figures de style*. Paris: Armand Collin, 2010.
- Khair-Eddine, Mohammed, *Résurrection des fleurs sauvages*, Paris: nouvelles Sud, 1994.
- Khair-Eddine, Mohammed, *Quasars, Poésies*, Rabat: Ed. Racines, 2006.
- Mohammed Khair-Eddine, *Il était une fois un vieux couple heureux*. Paris: Seuil, 2002.
- Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- Morier, Henri, *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: PUF, 1998..
- Porcher, Louis, *Le français langue étrangère*. Paris: Ed. Hachette, 1995.
- Sartre, Jean-paul, *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard, Coll. folio essais, 1986.

Titre: Imaginaire, identité et poétique de l'éclatement dans l'œuvre de Khair-Eddine

Résumé: Dans le cadre de cet article, nous envisageons la question de l'imaginaire en littérature à partir d'une perspective poétique et anthropologique en tâchant de montrer les rapports que tissent les deux dimensions dans le texte maghrébin d'expression française, cas de Mohammed Khair Eddine. La notion d'imaginaire intrigue parfois, mais nous visons ici à en limiter les acceptions pour en canaliser la signification. Selon Jean-Paul Sartre l'imaginaire est «*la projection de l'image mentale sur un objet* ». Dans ce sens, nous pouvons comprendre que l'imagination n'est pas la réalité mais le rapport d'une conscience imageante à un objet imaginé. Dès lors nous pourrions, dans le cadre de la littérature ou de l'œuvre d'art en général poser la question suivante : quelles sont les images privilégiées par les auteurs, en l'occurrence les écrivains francophones, dans leurs œuvres ? Quelle est la nature de cet imaginaire que

27 - Fromilhague, Catherine, *les figures de style* (Paris: Armand Collin, 2010).

reproduit l'œuvre littéraire en tant qu'œuvre d'art ? Mais ce qui compte dans l'analyse littéraire « *c'est moins le mécanisme abstrait de la fonction irréalisante que sa production concrète, l'image verbalisée, plutôt que l'image mentale.* »

Mots clés : Imaginaire, identité, poétique, hybridité, imageante conscience.

العنوان: المتخيل والهوية وشعرية الانفجار في أعمال خير الدين

ملخص: تتناول هذه المقالة مسألة المتخيل في الأدب من منظور شعري وأنثروبولوجي من خلال محاولة إظهار العلاقات التي تنسج بين البعدين في النص المغربي المكتوب بالفرنسية لمحمد خير الدين. أحياناً يكون مفهوم المتخيل مثيراً للفضول، لكننا نهدف هنا إلى حصر معانيه من أجل توجيه دلالاته. وفقاً لتصوير جون بول سارتر، فالمتخيل هو "إسقاط صورة ذهنية على شيء ما". بهذا المعنى، يمكننا أن نفهم أن الخيال ليس هو الواقع، بل علاقة وعي متخيل بموضوع متخيل. وفي إطار الأدب أو الأعمال الفنية بشكل عام، يمكننا بالتالي طرح السؤال التالي: ما هي الصور التي يفضلها المؤلفون، في هذه الحالة الكتاب الفرنكوفونيون، في أعمالهم؟ ما هي طبيعة هذا المتخيل الذي يُعيد إنتاجه العمل الأدبي كعمل فني؟

الكلمات المفتاحية: المتخيل، الهوية، الشعرية، الهجنة، الوعي المتخيل.

L'écriture d'E. A. El Maleh ; un texte à la confluence des genres The writing of E. A. El Maleh; a text at the confluence of genres

Abdelkhaleq DRAOUI²

Abstract:

To achieve a full awareness of the self, and to overcome 'writing stagnation' in terms of form and content in post-colonial Morocco, the issue of writing has become questionable. There has been a break with the previous writings and the introduction of a new "literary genre" with the Moroccan Francophone Edmond Amran El Maleh. This kind of writing vacillates between the writer's rejection to limit himself to any given literary genre and the obvious presence of aspects of a group of literary genres that are similar and present at the same time in one text. This has made Edmond Amran El Maleh, at the intersection of literary Genres.

Keywords: Gender, subversive, writing, search of oneself, testimony, autobiography.

Au fil de siècles et à la différence de contextes, toute forme de création littéraire est indubitablement précédée par une réflexion approfondie quant au genre littéraire à élire pour s'exprimer. Il va de soi alors que tout auteur est nécessairement taraulé par cette réflexion à la forme générique qui contiendra

1 - Par référence à l'écrivain marocain d'expression française Edmond Amran El Maleh (1917-2010). Il est un des écrivains majeurs de la génération des années quatre-vingt du siècle précédent. Il s'ajoute alors à un ensemble d'écrivains, qui ont marqué la littérature marocaine d'expression française par des écrits qui insufflent une nouvelle vie dans toute une production littéraire, comme: Abdelhak Serhane, Abdelkébir Khatibi, Mohammed Khair-Eddine, Abdellatif Laâbi, Tahar Ben Jelloun, pour ne citer qu'eux. Malgré l'arrivée tardive à l'écriture (1980), qui a été précédée par plusieurs années de militantisme sur le terrain (De 1945 à 1959), El Maleh reste une des figures qui ont largement contribué à l'enrichissement de la scène littéraire marocaine, que ce soit à travers l'ensemble de ses récits fictifs: *Parcours immobile* (1980), *Aïlen ou la nuit du récit*(1982), *Mille ans, un jour* (1986), *Le Retour d'Abou El Haki* (1990), *Abner Abounour* (1995), ou même ses écrits critiques d'art et de littérature: *La peinture d'Ahmed Cherkaoui* (1976), *Jean Genet, le captif amoureux et autres essais* (1988), *L'œil et la main: œuvre de Khalil El Ghrib* (1993), *Le café bleu, Zrïrek* (1998) *Essaouira, cité heureuse* (2001), *Lumière de l'ombre* (2003), *Une femme, une mère* (2004)...

2 - Doctorant, Université Abdelmalek Essaâdi, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines-Tétouan- Maroc, Professeur de français de l'enseignement secondaire qualifiant.

ce qu'il veut exprimer. Tzvetan Todorov parle d'une écriture suivant « une recette»³.

Dans le cadre de la littérature marocaine d'expression française, la question de l'écriture a été remise en question, surtout avec le contexte des années soixante du siècle précédent. La naissance de la revue *Souffles* a déclenché officiellement le débat autour de nombreuses questions dont le principal souci était, comme le souligne Abdellatif Laâbi, l'un des fondateurs de la revue en question dans la préface de l'œuvre de Kenza Sefrioui: *La revue Souffles (1966-1973) Espoirs de révolution culturelle au Maroc* (2013), «la décolonisation des esprits, de la reconstruction de l'identité nationale revendiquée dans la diversité de ses composantes, de l'insertion de la création littéraire et artistique dans l'aventure de la modernité».

En parallèle à ces aspirations, et au niveau de l'écriture, la notion du genre littéraire n'a plus de place dans cette écriture qui vient de surgir «cette inscription de la révolte dans le signifiant textuel, nous la retrouverons, avec des techniques différentes, dans chacune des pratiques littéraires du groupe [les écrivains qui ont fondé la revue *Souffles*]. C'est ainsi que toute distinction aristotélicienne (et donc occidentale) entre les genres disparaît [...] il n'y a plus de frontière entre la prose et la poésie, le récit et le lyrisme.»⁴.

Cette quête s'est poursuivie jusqu'aux années quatre-vingt du siècle précédent avec l'écrivain marocain d'expression française Edmond Amran El Maleh qui, considéré comme un des «continuateurs de *Souffles*»⁵, a révolutionné l'écriture à sa façon pour s'imposer comme l'un des écrivains qui ont largement marqué la scène littéraire marocaine, et ce, notamment avec ses œuvres écrites entre (1980 et 1990)⁶. Des récits où se pose continuellement la problématique du départ de la communauté juive marocaine vers d'autres contrées, et par conséquent la fin d'une coexistence bimillénaire sur cette terre entre les différentes composantes de la société marocaine. Ceci mène El Maleh à corroborer que «seule la littérature peut restituer une certaine vérité de l'Histoire et rendre l'existence possible»⁷. En outre, la littérature a été considérée, chez El Maleh, comme un moyen prometteur d'une liberté certaine, dans la mesure où il y'a «[...] des choses que seule la littérature peut rendre grâce à ses moyens spécifiques»⁸.

3 - Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Editions du Seuil, 1972), 175.

4 - Marc Gontard, *Violence du texte, la littérature marocaine de langue française* (Paris: L'Harmattan, 1981), 21.

5 - Marc Gontard, *Littérature francophone. Tome 1: Le Roman* (Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier) (Paris: Hatier et AUPÉLF-UREF, 1997), 224.

6 - El Maleh et dès son arrivée à la scène littéraire aux années quatre-vingt du siècle précédent, il a écrit en 1980 *Parcours immobile, Aïlen ou la nuit du récit* (1982), *Mille ans un jour* (1986), *Le Retour d'Abou El Haki* (1990)

7 - Abdallah Mdarhri Alaoui, *Aspects du roman marocain* (1950-2003) (Rabat: Editions Zaouia, 2006), 45.

8 - Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh* (Casablanca: Fennec, 2008), 47.

Tout ce qui précède dit bien que le fait de croire à la force et au pouvoir suprêmes de la littérature, à travers les maintes possibilités qu'elle offre, est une allusion qu'El Maleh optera pour une forme libérée quant à l'écriture de son texte. En d'autres mots, le choix de la littérature émane de la conviction d'El Maleh d'innombrables univers que peut offrir le texte littéraire d'une part, et d'autre part, sa déclaration est un signe de la complexité de son écrit, liée principalement à cette quête d'échapper à toute contrainte qui peut le menacer ou le réduire à une quelconque forme.

La question du "genre littéraire" devient, de plus en plus, intrigante, surtout lorsque le texte est fait de «l'aléatoire, [...] de sensations, de jeux de mémoire, ça ne construit pas un discours élaboré et cohérent» (2008, 19), comme le souligne El Maleh lui-même dans ses entretiens avec Marie Redonnet.

Au-delà du témoignage

S'agissant de *Parcours immobile* d'El Maleh, œuvre qui constitue le corpus de la présente étude que nous menons, l'une des hypothèses, qui pourrait être avancée, est cette susceptible appartenance au genre de *témoignage*. Catégorisation par référence aux écrits qui ont eu lieu surtout au XXème siècle en Europe d'une façon générale, pour qualifier l'ensemble des écrits où se formule une dénonciation des horreurs et des atrocités qui ont largement marqué le siècle. Une allusion faite au témoignage s'impose alors quand El Maleh fait de son texte un espace où il s'engage à relater un ensemble d'événements relevant de l'Histoire du Maroc. Dans ce cadre, le tout premier texte d'El Maleh *Parcours immobile* (1980), qui annonce son entrée officielle dans le monde de la littérature, s'ouvre sur une scène dans le cimetière marin d'Asilah; «En 1966 mourait un certain Nahon. Le dernier juif d'Asilah. Dans ce petit cimetière marin, le cimetière juif d'Asilah, sa tombe, la dernière tombe juive en date [...] Plus aucun juif ne mourra dans cette blancheur»⁹.

Dans ce début de *Parcours immobile*, El Maleh évoque alors la mort d'un juif dans le cimetière marin d'Asilah. Cependant, et avec l'ajout du qualificatif «dernier»¹⁰, l'énoncé semble prendre une autre dimension plus profonde, voire amère, et qui n'est qu'un condensé du mal pour l'auteur. Le départ des juifs marocains est une blessure qui va marquer l'auteur pendant toute sa vie et qui est sans nul doute à l'origine de l'éruption de l'écriture chez lui. En effet, l'évocation du cimetière marin d'Asilah signifie à la fois; la fin d'une existence d'un juif d'Asilah sur cette terre, et aussi l'extinction de toute la communauté juive marocaine. Il est nécessaire alors de souligner que le destin individuel n'est pris en considération que pour témoigner d'une coexistence bimillénaire qui s'achève. L'auteur témoigne de la fin pour débiter, non seulement la toute première œuvre mais, toute sa création littéraire.

9 - Edmond Amran El Maleh, *Parcours Immobile* (2e éd) (Marseille André Dimanche éditeur, 2000), 21.

10 - Ibid, 21.

En prenant appui sur les dires malehiens où il confirme que l'acte scriptural est souvent précédé par un choc émotionnel, ne serait-ce pas juste alors de confirmer que l'exode des juifs marocains constitue le plus grand choc chez l'auteur? Une question qui s'impose surtout lorsque la scène en question ne prélude pas uniquement l'œuvre d'où est extraite la scène mais toute la création littéraire malehienne.

D'après ce qui précède, il s'avère que l'acte scriptural chez El Maleh résulte d'un choc émotionnel antérieur. Les écrits malehiens sont une nécessité de témoigner, une urgence de dire, de donner une voix, de recomposer une vie qui est à la fois ; celle de l'auteur, de la communauté judéo-marocaine et même de toute la société. A ce propos, l'universitaire marocain Bou'Azza Ben Achir confirme que: «Le témoignage malehien est autrement articulé [...] produire un style, s'y sangler, pour témoigner contre le silence, pour la parole de l'Autre : tel paraît être ce signe sans demeure qui est l'œuvre d'El Maleh»¹¹

Mais, face à l'ensemble d'événements dont témoigne l'auteur dans ses écrits, on dénote un certain refus, d'El Maleh, de réduire son texte à un pur *témoignage*. Dans cette perspective, et pour réconcilier entre le fait de témoigner à travers une série d'événements qui meublent le texte, et le refus de situer ce dernier parmi le genre de *témoignage*. Il convient alors de souligner que ; l'ensemble des événements évoqués dans ses écrits ne sont point une fin en soi, mais ils constituent souvent la base d'une écriture où c'est le plaisir d'écrire et de raconter qui priment avant toute considération.

En effet, il y a cette crainte chez l'auteur de réduire toute son écriture à témoigner d'une époque, et par conséquent de le faire passer pour *un témoin*. *Le témoignage*, comme genre littéraire, semble avoir, chez El Maleh, une connotation péjorative du fait de la possibilité qu'il soit attaché à une certaine sobriété, et même contraint d'opter pour la primauté de relater sèchement ce qui s'est passé au détriment de la gratuité et de l'aléatoire. Ce qui importe, chez l'auteur, est comment se vit l'événement dans l'écriture, et non l'événement indépendamment de la vie et de la réalité à l'époque où il a eu lieu ; «Ce qui est important, ce n'est alors tellement l'événement, mais la façon de l'avoir vécu dans l'écriture. Il y a là quelque chose de spécifiquement littéraire qui crée l'événement dans toute sa plénitude»¹².

Le refus de l'autobiographie, vers un dépassement de la sclérose des formes

En plus de l'ensemble d'événements dont témoigne El Maleh dans son texte d'un temps à l'autre, plusieurs bribes autobiographiques remontent à la surface, comme pour confirmer une susceptible allusion à un récit où se raconte la vie personnelle de l'auteur, et par conséquent de considérer le texte en question comme étant une "*autobiographie*". Pour éviter toute ambigüité, c'est l'auteur

11 - Ben Achir Bou'Azza, *Edmond Amran El Maleh, Cheminements d'une écriture* (Paris: L'Harmattan, 1997), 206.

12 - Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, 116.

lui-même qui, dans la préface de la seconde édition de *Parcours Immobile* publiée en 2000, éclaire le lecteur quant à la réception de son texte en évitant cette apparente forme générique à laquelle son écriture pourrait faire allusion; «Ce n'était pas non plus une autobiographie d'allure classique. Dans le corps du texte, il y a cette volonté de la refuser, à la faveur d'une démarche ludique de subversion, une volonté de briser la fermeture de l'identité, de la faire éclater en fragments »¹³

Les direx malehiens sont un refus catégorique de *l'autobiographie*, dans l'acception classique, comme étant un genre littéraire où l'auteur se met à raconter sa vie. La brève description de son écrit, surtout au niveau formel, signifie qu'on est face à un texte qui se veut libéré du joug pesant de l'ensemble d'histoires personnelles. Mais, que dire alors des passages autobiographiques qui ponctuent le texte malehien ?

Il est important de souligner que les bribes autobiographiques en question ne sont pas prises comme une finalité chez l'auteur, c'est-à-dire écrites pour raconter sa propre vie. Mais, elles ne sont écrites entre autres, que parce qu'elles sont représentatives, et même elles participent à la construction du sens dans un texte où la trame narrative est mise en panne. Quelquefois, les passages autobiographiques ne peuvent être que de purs procédés formels, et ce, surtout lorsque El Maleh se livre à *un jeu de répétitions* mis en œuvre afin de sauver son texte d'un anonymat total. Ceci apparaît, exactement, quand le trait de "personnage asthmatique" a été octroyé au personnage-narrateur «il», dès les premières pages de *Parcours immobile* «la crise d'asthme le clouait au lit...»¹⁴, puis à Josua «un climat sec pour l'asthme de Josua.»¹⁵, et à la fin à Aïssa «Aïssa [...] vous savez la poitrine des asthmatiques est resserrée...»¹⁶. La mise en œuvre de la bribe autobiographique en question semble alors tel un procédé générique, et non un désir de se dénuder face à un éventuel lecteur.

Le jeu de répétitions d'un même trait octroyé aux différents personnages narrateurs ne se limite pas à la toute première œuvre malehienne seulement, mais il se trouve aussi dans d'autres œuvres, comme l'exemple du *personnage-narrateur* désigné par «il» dans *Le retour d'Abou El Haki*; «La nuit s'avavançait, fondait l'épaisseur, la densité des ténèbres. Tout était en éveil, il retrouvait cette saveur, cette grâce de la vie renaissante quand, enfant, la crise d'asthme desserrait son étai et, qu'apaisé, sa tête reposait sur l'oreiller; il pouvait enfin respirer [...] le bonheur d'une tendresse»¹⁷.

Le même trait «*la crise d'asthme*» a été alors attribué au *personnage-narrateur* désigné, cette fois-ci, par «il». La mise en œuvre de la bribe autobiographique en question n'est qu'une stratégie scripturale parmi d'autres. A ce sujet, l'emploi de «il», dans la présente citation, a donc la valeur de «

13 - Edmond Amran El Maleh, *Parcours Immobile*, 9.

14 - Ibid, 44.

15 - Ibid, 52

16 - Ibid, 85

17 - Ibid, 17

je», qui évoque des traits autobiographiques. Donc, il s'agit d'un emploi fantomatique de «*il*», un jeu auquel se livre l'auteur pour s'échapper à toute classification réductrice de son texte.

Dans ce cadre, il est important de souligner que l'emploi de «*il*» est généralement accompagné d'un point de vue externe, dans la mesure où la troisième personne impose une certaine distanciation par rapport aux traits attribués au personnage. Cependant, le «*il*», dans la présente citation, est accompagné d'un point de vue de narration interne; «cette grâce de la vie renaissante»¹⁸, «apaisé»¹⁹, «le bonheur d'une tendresse»²⁰, d'où une ambiguïté, ou même une contradiction que suggère cette utilisation paradoxale de pronoms. Le «*il*» n'est qu'une *forme grammaticale fantomatique* qui renvoie à «*je*» et qu'il faut nécessairement préciser face au texte malehien, le tout n'est qu'une preuve, de plus, de l'échappatoire du texte malehien du genre de *l'autobiographie*, sans nier complètement l'existence de bribes autobiographiques pour autant.

Le trait attribué au *personnage-narrateur*, et la question de «*il*», qui n'est, en effet, que «*je*», peut signifier à la fois; cette œuvre unique d'El Maleh qui ne cesse pas de renaître à chaque fois sous une nouvelle forme, ou plutôt, la conception d'une écriture à la croisée de plusieurs formes en même temps, une écriture qui s'élabore «*autrement*»²¹, dans la mesure où de larges changements se déferlent continuellement d'une œuvre à une autre. Et aussi, ces traits qui traversent les œuvres malehiennes se présentent comme pour faire de tous les textes une seule œuvre.

-En plus de la présence de plusieurs *personnages-narrateurs* dans le texte malehien (Parcours immobile), comme nous l'avons souligné ci-haut, la narration est détenue, d'un temps à l'autre, par la première personne du singulier «*je*», et même par d'autres pronoms personnels: «vous»²², «on»²³ et «il»²⁴.

Outre ce début, où un recours à «*je*» a eu lieu pour plusieurs fois, les apparitions tardives de la première personne furent très rares. La première personne en question laissera la place aux autres formes grammaticales pour incarner, peu à peu, les différents rôles des personnages-narrateurs: d'Aïssa, Josua, et bien d'autres. Ceux-ci domineront la narration, et même, ils seront attachés, à leur tour, à la dite première personne «*je*» et ses déictiques «*moi Josua*»²⁵.

Donc la première personne «*je*» ne renvoie pas uniquement à un seul personnage-narrateur, mais à plusieurs. A ce propos, El Maleh parle d'un éclatement de sa propre identité «dans ce que j'écris il n'y a pas de référence à

18 - Ibid, 17.

19 - Ibid, 17.

20 - Ibid, 17.

21 - Ben Achir Bou'Azza, *Edmond Amran El Maleh, Cheminements d'une écriture*, 206.

22 - Edmond Amran El Maleh, *Parcours Immobile*, 22.

23 - Ibid, 22.

24 - Ibid, 28.

25 - Ibid, 92.

un je unique et unifié. Il y a un éclatement de l'identité. *Je* est un autre comme le dit Rimbaud»²⁶.

C'est l'auteur lui-même qui confirme «un vertige pronominal»²⁷ qui caractérise son écriture, il parle d'un *éclatement identitaire*, tout en reprenant la fameuse formule du poète français Arthur Rimbaud, qui a été employée dans une lettre envoyée à Paul Demeny le 15 mai 1871 «*je est un autre*». Jusqu'à quel point alors pouvons-nous confirmer que ce qui s'exprime, dans le texte malehien, n'est point maîtrisé de la part de l'auteur, comme le confirme Rimbaud dans la formule citée ci-dessus?

Dans les différents commentaires autour de son texte, El Maleh ne cesse de rappeler aux lecteurs que l'acte scriptural dépend souvent d'un choc émotionnel²⁸, et c'est là que les différents événements, auxquels s'intéresse El Maleh, servent de moyens qui assurent la continuité du texte d'une part, et d'autre part, ces différents chocs, et blessures, poussent l'auteur à s'exprimer malgré lui, et par conséquent son texte avance, sans qu'il le veuille, en empruntant différentes formes grammaticales. C'est dans la préface de *Parcours Immobile* qu'El Maleh confirme «que [son] texte répondait [...] à l'urgence d'une nécessité et c'est en écrivant, au fur et à mesure de sa croissance organique, que prend corps sa vérité»²⁹.

Sans multiplier les exemples, les citations, extraites à partir des différentes œuvres malehiennes, sont une confirmation de la destruction de la notion classique du personnage. L'éclatement pronominal peut changer d'une œuvre à une autre, il est plus fréquent dans *Parcours immobile* que dans les autres œuvres où *les voix* du passé prennent en charge la mission de la narration, comme l'exemple de son œuvre: *Aïlen ou la nuit du récit*. Mais, il est certain que le «*vertige pronominal*»³⁰ en question est loin de prendre fin.

C'est ainsi que toute tentative de ramener au centre un «*je*» unique de la part d'une quelconque lecture sera certainement inutile, dans la mesure où cet éclatement de pronoms est en lui-même révélateur, il explicite ce mouvement non-maîtrisé de l'écriture, résultat de l'urgence et de chocs émotionnels qui servent de braises et de moteurs. L'originalité du texte malehien s'inscrit dans cette phase sans pour autant s'y réduire.

Un texte à la confluence des genres

En effet, l'auteur veut que son texte soit élaboré loin de toute intention préalable, et ne doit dépendre d'aucune planification, ni d'un projet qui trace minutieusement le cheminement du récit à raconter. Une idée rejetée de fond

26 - Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, 111.

27 - Gérard Genette, *Discours du récit. Essai de méthode*, *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), 254.

28 - D'après les déclarations d'El Maleh, les différents chocs émotionnels sont derrière l'apparition de l'acte scriptural chez lui, et ce, surtout que l'écrivain n'a commencé à écrire officiellement que quand il a franchi le seuil de soixante ans.

29 - Edmond Amran El Maleh, *Parcours Immobile*, 9.

30 - Gérard Genette, *Discours du récit. Essai de méthode*, *Figures III*, 254.

en comble, dans la mesure où elle écarte cette part de la gratuité, de l'aléatoire et du hasard qui sont à l'essence de l'écriture chez El Maleh: «Je suis au début des pages, mais je ne sais strictement pas où je vais aller. Je n'écris pas avec des plumes. Je ne sais pas comment les chapitres vont se distribuer. Je ne sais pas ce qui m'attends au bout de cette aventure»³¹.

Résultat de l'aléatoire, le texte se construit fragment par fragment tout en refusant d'obéir à une trame qui peut lier les différentes unités de sens. En parallèle à cela, une démarche intertextuelle se trouve à l'essence du texte en question pour lier une multitude de composantes qui s'entrecroisent méticuleusement afin de donner naissance à une esthétique propre à l'auteur. C'est là que la dimension formelle est amenée à rapporter différents tableaux relevant de la scène sociopolitique du pays. Le texte devient aussi un espace de débats, plusieurs sujets font objet de discussions auxquelles l'auteur participe consciemment ou même inconsciemment. Le cas de son passé politique lors de son militantisme au sein du Parti Communiste Marocain reste le meilleur exemple dans ce cadre. Le texte se définit alors par sa pluralité et ses multiples facettes; «El Maleh qui marque ses écrits [...] d'une instabilité fondamentale [...] En effet, l'œuvre d'El Maleh est, [...], une mise en écriture polyarchique de tous 'les genres de discours', tout autant qu'une mise en écriture polyarchique de la "vie intérieure" et de l'identité narrative d'El Maleh et de celles que recueille la parole des autres, selon l'exigence éprouvée d'un rapport toujours approfondi et rajeuni à la réalité, à l'histoire, à la vérité, à l'archive; d'un rapport où tout déborde et s'efforce vers une "volonté de bonheur"....»³².

Il est certain alors que la façon dont le texte malehien prend corps est liée principalement au contexte auquel il est tributaire. Or, il reste à signaler que le terme "contexte" est à comprendre dans une acception plus large, c'est-à-dire non seulement du point de vue de l'ensemble d'activités qui concernent le niveau intellectuel, tel que nous l'avons signalé préalablement avec la revue *Souffles*, mais le contexte sociopolitique tumultueux, à l'époque, a largement marqué l'auteur. Ceci est comme pour dire qu'une écriture qui résulte d'un contexte agité sur différents niveaux ne pourrait jamais être structurée. Il s'agit alors «d'un texte de nulle part, texte sans frontières»³³. Texte sans appartenance à un genre précis où prime la volonté de donner à voir en racontant. Comme pour nous dire; ce qui importe c'est de conter sans tenir compte au souci du genre qui peut restreindre l'acte de raconter. Conter sans tenir compte de la question du genre est un acte prometteur d'une liberté certaine.

En guise de conclusion, et comme il a été dit plus haut, le texte malehien échappe à toute classification dans une quelconque catégorie. Il y a un certain refus intangible d'être réduit à un témoignage historique, ou à une autobiographie susceptible de donner lieu à un texte où se relate minutieusement la vie antérieure de l'auteur. Les écrits malehiens ne peuvent jamais être catégorisés. Nous

31 - Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, 9.

32 - Ben Achir Bou'Azza, *Edmond Amran El Maleh, Cheminements d'une écriture*, 216.

33 - Ibid, 156.

sommes alors devant la naissance d'une *écriture à la confluence de genres*, et ce, non seulement en se basant sur les confirmations de l'auteur exprimées, de toutes les façons possibles, mais aussi du point de vue de la manière dont se construit le texte en question. C'est ainsi qu'El Maleh refuse de se mettre dans la posture d'un vivant qui témoigne de morts, ou d'un auteur qui raconte sa vie. Cette échappatoire à la catégorisation fait du texte malehien une véritable catharsis, dans le sens théâtral du terme, une quête de soi interminable dans un contexte en désordre, une restitution d'un vécu fraîchement détruit afin d'en faire un héritage qui servira d'une mémoire qui résiste à l'oubli.

Bibliographie

- Ben Achir, Bou'Azza. *Edmond Amran El Maleh*, Cheminements d'une écriture. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Ducrot, Oswald et Todorov Tzvetan. *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- El Maleh, Edmond Amran. *Parcours Immobile (2e éd)*. Marseille : André Dimanche éditeur, 2000.
- Genette, Gérard. Discours du récit. Essai de méthode», *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Gontard, Marc. *Littérature francophone. Tome 1: Le Roman* (Ouvrage collectif sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier). Paris: France, Hatier et AUPELF-UREF, 1997.
- Gontard, Marc. *Violence du texte, la littérature marocaine de langue française*. Paris: France, L'Harmattan, 1981.
- Laâbi, Abdellatif, *Souffles N°1*, Maroc, 1966.
- Mdarhri, Alaoui Abdallah. *Aspects du roman marocain (1950-2003)*. Rabat: Editions Zaouia, 2006.
- Redonnet, Marie. *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*. Casablanca : Fennec, 2008.
- Sefrioui, Kenza, *La revue Souffles (1966-1973) Espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Casablanca: Éditions Sirocco, 2013.

34 - Par référence à l'écrivain marocain d'expression française Edmond Amran El Maleh (1917-2010). Il est un des écrivains majeurs de la génération des années quatre-vingt du siècle précédent. Il s'ajoute alors à un ensemble d'écrivains, qui ont marqué la littérature marocaine d'expression française par des écrits qui insufflent une nouvelle vie dans toute une production littéraire, comme: Abdelhak Serhane, Abdelkébir Khatibi, Mohammed Khair-Eddine, Abdellatif Laâbi, Tahar Ben Jelloun, pour ne citer qu'eux. Malgré l'arrivée tardive à l'écriture (1980), qui a été précédée par plusieurs années de militantisme sur le terrain (De 1945 à 1959), El Maleh reste une des figures qui ont largement contribué à l'enrichissement de la scène littéraire marocaine, que ce soit à travers l'ensemble de ses récits fictifs: *Parcours immobile* (1980), *Aïlen ou la nuit du récit*(1982), *Mille ans, un jour* (1986), *Le Retour d'Abou El Haki* (1990), *Abner Abounour* (1995), ou même ses écrits critiques d'art et de littérature: *La peinture d'Ahmed Cherkaoui* (1976), *Jean Genet, le captif amoureux et autres essais* (1988), *L'œil et la main: œuvre de Khalil El Ghrib* (1993), *Le café bleu*, *Zrirek* (1998) *Essaouira, cité heureuse* (2001), *Lumière de l'ombre* (2003), *Une femme, une mère* (2004)...

Titre: L'écriture d'E. A. El Maleh³⁴; un texte à la confluence des genres

Résumé: Depuis la quête à dépasser la « sclérose des formes et des contenus » (Laâbi : 1966 p.3) pour une prise totale de la conscience au Maroc postcolonial, la relation à l'écriture a été totalement repensée, voire révolutionnée. Et par conséquent, un ensemble de ruptures avec les écrits préexistants ont eu lieu jusqu'à ce que la question du "genre littéraire" soit entièrement remise en question avec l'écrivain marocain d'expression française Edmond Amran El Maleh. En effet, le texte malehien se conçoit comme un écrit qui vacille entre ; le refus de l'auteur de réduire son texte à un quelconque genre précis, et la présence apparente des caractéristiques de différents genres qui coexistent simultanément dans son écriture. El Maleh fait du "fait de se situer à la confluence des genres" un écrit subversif qui échappe à toute catégorisation susceptible de symboliser une fin certaine.

Mots clés: genre – subversion – écriture – quête de soi- témoignage- autobiographie

العنوان: الكتابة لدى إدموند عمران المالح؛ نص في ملتقى الأجناس

ملخص: لتحقيق الوعي الكامل بالذات، والتغلب على "ركود الكتابة" من حيث الشكل والمضمون في مغرب ما بعد الاستعمار، أصبحت مسألة الكتابة موضع تساؤل. وهكذا، حدثت قطائع مع الكتابات السابقة حتى تم التفكير في "الجنس الأدبي" في مجمله مع الكاتب الفرنكوفوني المغربي إدموند عمران المالح. أدى ذلك إلى تأرجح كتاباته بين: رفض الكاتب تقييد نفسه بأي جنس أدبي معين والحضور الواضح لسمات مجموعة من الأجناس الأدبية المتشابهة الموجودة جنبا إلى جنب في نص واحد. يجعل المالح من "التقاء الأجناس الأدبية" كتابة تخريبية تفلت من أي تصنيف قد يرمز إلى نهاية معينة.

الكلمات المفاتيح: الجنس، التخريب، الكتابة، البحث عن الذات، الشهادة، السيرة الذاتية.

AUTOBIOGRAPHICAL CHARACTERISTICS IN KHATIBI'S 'TATTOOED MEMORY' **CARACTÉRISTIQUES AUTOBIOGRAPHIQUES DANS LA "MÉMOIRE TATOUÉE" DE KHATIBI**

Mourad EL KHATIBI¹

Abstract:

The study discusses the main autobiographical characteristics of Abdelkébir Khatibi's "Tattooed Memory" (1971). This novel is Khatibi's first literary work and it is regarded by the critics as a postcolonial novel because it tackles issues such as identity, culture and language from a postcolonial perspective. Therefore, this literary work aims at proposing some answers to some questions such as the meanings of the Self and the Other within postcolonial theory and the different manifestations of both the Self and the Other. This article did not deal with this literary work as a postcolonial novel but as an autobiographical narrative. So, the main autobiographical characteristics in Khatibi's (1971) "Tattooed Memory" were tackled.

Key words: *Autobiography, identity, alterity, memory, colonialism*

1. Introduction

The object of the present study is to explore the main autobiographical characteristics of Abdelkébir Khatibi's (1971) "Tattooed Memory". Therefore, this literary work will not be discussed as a postcolonial novel but as an autobiographical narrative. Nabil El Jabbar² points out that even if Khatibi's texts are inscribed under the sign of the novel, they are fundamentally hybrid and several discourses overlap, namely, lyrical, fictional, reflexive or autobiographical. The autobiographical discourse constitutes only one aspect of these texts but it plays a central role of catalyst which must be taken into account in order to understand this plurality of discourse. "Tattooed Memory" is Khatibi's first literary work and it is regarded by the critics as a postcolonial literary work. In fact, the concerns of Khatibi as a postcolonial critic and writer were elaborated later on in his book entitled "Maghreb Pluriel" (1983).

¹ - Mourad EL Khatibi, Hassan I University, Faculty of Languages, Arts and Human Sciences. He is a prolific critic and has contributed a good deal of papers nationally and internationally.

² - Nabil El Jabbar, *L'Oeuvre Romanesque d'Abdelkébir Khatibi: Enjeux Poétiques et Identitaires* (Paris: L'Harmattan, 2014), 27.

2. Autobiography and postcolonial narratives

It is worth mentioning first that autobiographical narratives have not been given much importance within postcolonial studies. On the other hand, Sarah Louise O'Mahony³ claims that postcolonial texts have been somewhat ignored within the field of autobiography studies. In the beginning of the twentieth century, autobiographical writing was regarded as a way to give more importance to the progress of civilization through the description of typical personal lives. Dilthey and Misch are obsessed with the creation of a lineage of 'great men' whose narratives highlight the historical period they represent. According to Gusdorf, postcolonial life-writing or autobiography is an operation of cultural imitation which supports the West's power. Françoise Lionnet⁴ uses the concept of *métissage*, as suggested by the writer Edouard Glissant so as to establish a critical framework for the postcolonial life-narratives. However, Sarah Louise O'Mahony⁵ claims that Lionnet's argument remains ambiguous in the process of moving from an analysis of postcolonial women's texts to review canonical autobiographies like Augustine's and Nietzsche'. Through the use of the theory of *métissage*, this argument does not pay attention to the possible differences that exist between Western and postcolonial autobiographies.

After the independence of their countries, many writers started to write their personal experiences during the period of colonialism in the form of autobiographies. Writing became a sort of psychological emancipation from the negative impact of colonialism on them and on their countries. John Erickson⁶ argues that most of the autobiographies that are written by postcolonial writers are characterized by storytelling. Cases in point are Khatibi's (1971) *Tattooed Memory*, Tahar Ben Jelloun's (1985) *The Sand Child* and Assia Djebar's (1985) *Fantasia: An Algerian Calvacade*. These kinds of autobiographies aim at maintaining a dialogic conjunction continuing outside the text, between the writer and the reader and also inside the text between the narrator (implied author) and narrate (implied reader), the narrator and characters, and between characters themselves. Some postcolonial autobiographies focus on a metalinguistic dynamic (writing about writing) and amplify the complication of referring to the identity of author, narrator and characters. By making recourse to story-telling and dialogic exchange, postcolonial autobiographers engage in 'language games'. The objective is to disempower the master narratives.

Some autobiographies like Khatibi's (1971) "Tattooed Memory" are informed by postcolonial issues. These kinds of novels are most often produced by writers that belong to colonized countries like Morocco, Algeria, Tunisia

3 - Sarah Louise O'Mahony, *Representations of Childhood and Youth in Postcolonial Life- Writing*, (Doctoral thesis) (Goldsmiths: University of London, 2009), 3-6.

4 - Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1989), 39.

5 - Sarah Louise O'Mahony, *Representations of*, 10.

6 - John Erickson, *Islam and Postcolonial Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 12-13.

and Egypt. Therefore, the writer of autobiography tells about his experiences particularly of his childhood but at the same time sheds light on the negative image of colonialism. In these autobiographies, many postcolonial issues and concepts are mentioned and discussed like identity, ambivalence, language and alterity. Hamil⁷ points out that the act of writing an autobiography needs the existence of other alternatives in order to constitute a new identity that does not advocate “*the idea of the unified subjectivity*” or even “*the notion of a foundational origin*”. On the other hand, Erickson⁸ points out that postcolonial autobiographies do not declare resistance and revolution but simply reject the ideology of the master discourses.

3. “Tattooed Memory” as a deviation from genre rules

Khatibi’s “La Mémoire Tatouée” was published in 1971. It was Khatibi’s first literary work. It was translated into English by Peter Thompson. The English version was published in 2016. What is worth noting is that Khatibi came up with a new form of writing that refuses to be loyal to the genre rules. Marc Gontard⁹ argues that Khatibi’s “La Mémoire Tatouée” deviates from the recognized paths of the genre. In fact, since his first literary work, which was “La Mémoire Tatouée”, Khatibi produced a writing that may engender many genres at the same time. Therefore, Khatibi’s (1971) “Tattooed Memory” can be considered as a postcolonial novel or an autobiography or even an essay because it represents the main elements of Khatibi’s intellectual project, which is based mainly on the questions of identity and difference.

Moreover, Marc Gontard¹⁰ emphasizes that Khatibi’s thought was forged progressively in the context of the 70’s and in the context of his literary text “La mémoire tatouée” (1971). Khatibi focuses, as a sociologist on the questions of the Arabo-Islamic culture like the search of identity, acculturation and the critique of the West. Consequently, Khatibi’s “Tattooed Memory” (1971) must be dealt with as a postcolonial novel.

Olivia C. Harrison¹¹ notes that Khatibi’s ‘La Mémoire Tatouée’ (Tattooed memory) considers the separation between Jews and Arabs as a ‘*déchirure*’ (a rending apart). As the narrator utters this word “*his first name ‘Abdelkébir’ or ‘servant of the great’, which honors Abraham’s sacrifice as well as his circumcised body, his dual memory of two cities and two mothers, and his diaglossic and bilingual tongue all attest to the division of the colonized subject,*

7 - M. Hamil, “Interrogating Identity: Abdelkébir Khatibi and the Postcolonial Prerogative”, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 22 (2002): 76.

8 - John Erickson, *Islam and Postcolonial*, 14.

9 - Marc Gontard, PREFACE (extrait) Dans, *L’Oeuvre de Abdelkébir Khatibi* (préliminaire) Dir. Rachid Chraïbi (Rabat: Marsam, 1997), 137.

10 - Gontard, Marc, “Abdelkébir Khatibi: De Segalen au Déconstructivisme” Dans *Celui Qui Vient de L’avenir: Abdelkébir Khatibi* Abdelghani Fennane (Casablanca: Les Editions Dar Toubkal, 2019), 70.

11 - Olivia C. Harrison, *Transcolonial Maghreb: Imagining Palestine in the Era of Decolonization* (Stanford, California: Stanford University Press, 2016), 105.

between Islam and secular Christianity, the European and native cities, and French and Arabic.”

De Toro¹² claims that Khatibi’s (1971) “Tattooed Memory” is a founding book because it contains key concepts of the thought of Khatibi to be discussed and developed in his books: ‘Amour Bilingue’ (1983) and ‘Maghreb Pluriel’ (1983). On the one hand, Khatibi proposes his argumentation and conceptualization in relation to the Arabo-Maghrebin tradition. On the other hand, he discusses the Western thought by stressing the positive and the negative aspects of it. “Tattooed Memory” is a hybrid book. In this book, Khatibi introduces and elaborates on terms as ‘pensée -autre’ (another thinking), ‘double critique’ and ‘hybridity’. These terms express theoretically speaking the position of Khatibi as an individual, as a Maghrebin citizen and as an intellectual. The terms ‘memory’ and ‘tattooed’ are closely related and produce very significant meanings. Memory separates man from his own world of experiences. The souvenir exists in the gaps of history. Concerning ‘le tatouage’ (the tattooing), it has a plural function; the function of materializing, the function of making visible and then the function of transforming it in signs by the means of writing. For Khatibi, the tattooed memory of the diversity in identities and languages is not only a phenomenon of ‘pidgin’, a writing of ‘pidgin’ but also a ‘hybridization of two languages’ and a plurality of culture.

This autobiographical work is full of words like colonialism, colonization and colonizes. The writer insists on treating the Other as a colonizer. Example:

The French who colonized us, explained my mother, resemble, here at the point of Independence, children removed from their mother’s breast. For her mother, only this separation could explain the madness of our attackers. Born in the dust of the French landing at Casablanca, she once saw me, later on, hands-up before a paratrooper’s machine gun. I was taken with my brothers to parts unknown¹³.

The writer here speaks about the other as a colonizer and uses this word many times. Colonialism is linked to torture and violence. The writer criticizes the bad behavior of the colonizer against Moroccans. Example: “*My mother wept, as the matter remained opaque and began to drift, out there, in a steady beat of pain and torture¹⁴.*”

12 - Alfonso De Toro, “Abdelkebir Khatibi Fondateur des Strategies “Planétaires” Culturelles, Littéraires et Politiques: Représentation de La Pensée Hybride Khatibienne dans le Maghreb” Dans, *Hommage A Abdelkebir KHATIBI*, dir Abdelouahed MABROUR (EL Jadida: Publications de la faculté des Lettres et des Sciences Humaines d’EL Jadida, Université Chouaib Doukkali, 2009), 100-103.

13 - Khatibi, Abdelkébir, *Tattooed Memory*, (Peter Thompson, Trans.) (Paris: L’Harmattan, (Original work published 1971), 2016), 17.

14 - Ibid, 17.

Throughout Khatibi's (1971) "La Mémoire Tatouée", there is an excessive use of the word 'colonialism' and a description of the other as harsh and violent. The details given in the following example are to show the overuse of power by the other and at the same time to victimize the self:

A paratrooper kicked in the door, noticed us, my brothers and me. Hands up, shoved along by the machine gun. Arrival in some shed, interrogation. I was slow in explaining to a cop why I was unshaven, and he slapped me, screaming, and "Look at the floor when I'm talking to you!" We stayed there for hours on our knees. For lack of any information, they let us go, while marching some others off to a vacant lot. An incident that wasn't really shattering, that taught me, later, to act with precautionary humility¹⁵.

The Other is racist. Example:

I knew the drill for dodging the racist challenge: in a foreign land, did I really have the right to look the other person's disgust in the face? When his hatred had no purchase it could cause him to decay; I suffered from being the object of hate, and I hoped to be able to forget the insult—but the gambit was tempting¹⁶."

In this example, the correlation of the self and the other may be read from a reverse side. The writer may be considered as a representative of the other and not the opposite. The context here is different; this is after independence and this is France. However, the behavior of the other implies the same meaning; that the writer still suffers from his racist attitude and from his cruelty. The Other can also be a part of the Self like in the following example:

Loving The Other is really speaking the lost places of your memory, and my insurrection which, initially, was only history imposed on me, continues on as an accepted resemblance—because the Occident is a part of me, and I can only deny it to the extent that I struggle against all the occidents and orients that either oppress or disillusion me¹⁷.

For Khatibi, the Other lives within us, how can we reject him? This is what he emphasizes directly in the previous example. Mary Ellen Wolf¹⁸ (1994, 58) stresses that Khatibi reformulated Fanon's call for decolonization. Decolonizing methods have not been effective because imperialism and ethnocentrism are still present in more or less hidden ways. Khatibi proposes a new definition of decolonization mainly as being a deconstructive action of difference.

15 - Ibid, 81.

16 - Ibid, 106.

17 - Ibid, 90.

18 - Wolf, Mary Ellen, "Rethinking the Radical West: Khatibi and Deconstruction. L'Esprit Créateur, 34 (2) (1994): 58-68. doi: <https://doi.org/10.1353/esp.1994.0047>

Moreover, Joshua Sabih¹⁹ argues that Khatibi regards the call for the rejection of the West as an illusion because the West actually resides inside Arabs. It is even one of the important constituents of their identity. The most important question is not whether the West resides in Arabs or not but it is how and what sort of West that resides in Arabs and also what sort of Arabs that are concerned with this claim. For Khatibi, the West is in ‘us’ as Arabs are not considered as ‘an absolute entity’ [metaphysical idea], but as a difference that has to be compared to another difference. On the other hand, Khalid Amine²⁰ points out that Frantz Fanon may be right regarding the postcolonial mission but his dependence on the Marxist theory had a negative impact on his writing. Khatibi’s call is similar to Fanon’s but his strategy is based on deconstructing rather than overturning the language of ‘Manichaeism’.

4. Khatibi’s “Tattooed Memory” as an autobiographical narrative

Tetz Rooke²¹ points out that a noticeable genre of childhood autobiography exists in modern Arabic literature and that it correlates with the definition of the genre proposed by Richard Coe (1984) in his book entitled “*When The Grass Was Taller: Autobiography And the Experience Of Childhood*”. Therefore, his book is a study of some Arabic autobiographies that focus most on childhood. The chosen Arabic autobiographies were published between 1929 and 1988 by twenty writers from Egypt, Lebanon, Syria, Palestine and Morocco. Ariel M. Sheetrit²² points out that Rooke indicates in all the Arabic autobiographies he analyzes, that the fusion of individual life story and national history accomplish different objectives. These different objectives can function as a social critique proposing a separation from the past like in Mohamed Choukri’s *For bread alone* or as a national identity represented by folk and popular culture in Larbi Batma’s *Al-rahīl*. On the other hand, Leila Abouzeid’s (1993) novel entitled “Return to Childhood: The Memoir of a Modern Moroccan Woman” stresses the importance of Arab cultural identity by shedding light on the subject of literacy among children. The same subject was tackled by both Choukri and Tahar Ben Jelloun in their autobiographies. In her autobiography, Leila Abouzeid speaks about her love of Arabic language. This kind of attitude is associated with Arab identity and nationalism.

From the very beginning; from the subtitle “Autobiographie d’un décolonisé” (Autobiography of a decolonized), the writer gives a kind of orientation or

19 - Joshua Sabih, “Under The Gaze of Double Critique: De-Colonization, De-Sacralisation And The Orphan Book” *Dans L’écriture et L’Expérience: Etudes sur la Pensée d’Abdelkébir Khatibi et sur Son Parcours Littéraire* dir Mourad EL KHATIBI (Fes: Editions Mokarabat, 2017), 60.

20 - Khalid Amine, “Performance Research in the Arab World: Politics and Ethics of Historiography” In the Faculty of Letters, Abdelmalek Essadi University Website. Retrieved: 10 June 2020, from <http://www.flsht.ac.ma/ckfinder/userfiles/files/Performance%20Research%20in%20the%20Arab%20World%20Khalid%20Amine.pdf>

21 - Tetz Rooke, *In My Childhood: A Study of Arabic Autobiography* (Stockholm: Stockholm University, 1997), 304.

22 - Ariel M. Sheetrit, *A Poetics of Arabic Autobiography: Between Dissociation And Belonging* (New York: Routledge 2020), 60.

legitimacy to the reader to read the novel as a postcolonial literary discourse and at the same time as an autobiography. Nabil EL JABBAR²³ stresses that the “Tattooed Memory” contains some paratextual indications that are capable of guiding the reader. First of all the title, the latter has the advantage of positioning the text in an autobiographical and referential process. This is confirmed by another element of the paratext, namely the subtitle “Autobiography of a decolonized”. The use of the indefinite article “a” provides information on the author’s desire to highlight his personal experience in order to reflect a collective experience. Alain Robbe-Grillet²⁴ defines autobiographical narrative through the following three elements:

- The autobiographer does not know who he is and he is even unable to perceive where he is going to. That is why, he starts writing about himself;
- Since the truth of being does not exist before writing but is developed in it, he is in no way obliged to subscribe to the contract of sincerity and can invent imaginary events;
- The elements of memory (memories and fantasies) present qualities of fragmentation and mobility that we must strive to preserve in order to protect all the vitality of existence and not to compose a self-portrait frozen forever in an image after all artificial.

The main autobiographical characteristics of Khatibi’s “Tattooed Memory” can be tackled through many elements among which the rituals of the writer’s birth, his childhood, his life in Marrakech as a boarder at the Collège Sidi Mohammed, his preliminary year of study at the Lycee Lyautey in Casablanca, his life in Paris as a student of sociology at the Sorbonne University and his return back to Morocco after having obtained his doctorate in 1965.

The representation of the self as a cultural identity is done by the description of rituals, traditions which take many aspects such as rituals of birth and circumcision: “*Long have I guarded the sacred ritual of my birth. They put a little honey on my lips, a drop of lemon on my eyes, the first gesture to free my gaze toward the universe and the second to invigorate my mind, to die, to live, die, live, doubled upon my double—what, was I born blind to myself?*”²⁵

The birth is also associated with the origin or the Nietzschean centre especially for a writer born in a sacred day” Aid EL Kébir”. It gives also an idea about some rituals that Moroccans had at that time. This resembles in a way or another Chinua Achebe’s *Things fall apart* (1958) which describes how local people used to live, to make marriage feasts before the invasion of the white man. The writer discussed his birth from a religious perspective mainly by saying that he was born in a sacred religious day. It is symbolically a very

23 - Nabil El Jabbar, *L’Oeuvre Romanesque*, 31.

24 - Alain Robbe-Grillet, *Le Nouveau Roman en Questions 5: Une Nouvelle Autobiographie* (France: La Revue des Lettres Modernes, 2004), 137.

25 - Khatibi, Abdelkébir, *Tattooed Memory*, 13.

strong day because it is the basis of the Abrahamic law, since it is the imperative of Allah telling Abraham to sacrifice his son. In fact, many Moroccans who are born at the Aid El Kebir festival are often called Abdelkébir:

I was born at the Aid el Kebir festival; my name suggests a thousand-year rite, and it happens now and again that I imagine Abraham cutting open his son. There's nothing to be done—even if the song of throat-slitting doesn't obsess me—there is still, at the root of it all, the name's rending; from maternal violins to my own will power, time remains fascinated with childhood, as if writing, by giving me to the world, replayed the shock of my bursting forth, in the fold of a dark doubling .Nothing to be done, my soul takes to eternity²⁶.

The writer also situates his birth within a particular historical context, which is the Second World War. In fact, Khatibi was precisely born on February 11th 1938. Therefore, there is a strong link between autobiographical details and the biography of the author. In other words, Khatibi's biography can be written from his "Tattooed Memory":

I was born with the second war, so I grew up in its shadow and few memories come back to me from that time. Adrift in my recall are vague words about the scarcity of goods or the drama of parents brought together willingly or by force. Radio Berlin seized our fathers' attention; international history entered my first years through the voice of the sinister dictator²⁷.

On the other hand, Choukri²⁸ in his autobiography *Al-Khubz Al- Hafi* (For Bread Alone) tells about his miserable life from childhood to adulthood. Besides, he explores many issues that were considered taboo at that time such as sexuality, prostitution, masturbation and alcohol. This autobiography tells about many experiences that Choukri had in his life among which poverty, violence, hunger, illiteracy, homosexuality and crime. These bad experiences prevented him from going to school till the age of twenty. In fact, Choukri suffered a lot from hunger during his childhood. He said: "*One afternoon I could not stop crying. I was hungry. I had sucked my fingers so much that the idea of doing it again made me sick to my stomach. My mother kept telling me: Be quiet. Tomorrow we're leaving for Tangier. There's all the bread you want there. You won't be crying for bread any more, once we get to Tangier.*"

Moreover, this autobiography describes in a very detailed way the miserable childhood Choukri had. He suffered also from his father's abuse and violence. His father used to beat him and his brothers severely. He even saw his father killing his brother:

26 - Ibid.

27 - Ibid, 15.

28 - Mohamed Choukri, *For Bread Alone* (Paul Bowles, Trans.) (London: Telegram. (Original work published 1982), 2007), 8.

I thought of how my father had twisted Abdelqader's neck. I wanted to cry out: He killed him! Yes. He killed him. I saw him kill him. He did it. He killed him! I saw him. He twisted his neck around, and the blood ran out of his mouth. I saw it. I saw him kill him! He killed him! To ease the unbearable hatred I felt for my father I began to cry. Then I was afraid he was going to kill me too. He began to scold me in a low voice loaded with menace. Stop that. You cried enough at home. Yes, said the old man. Stop crying. Your brother is with Allah. With the angels²⁹.

Because of this very tragic incident, Choukri lived in an everlasting fear of his father. It is worth mentioning that in his early childhood, Choukri was forced by his father to work in a café:

Soon my father found me work in a nearby café. My day lasted from six in the morning until after midnight. Each month my father went and collected the thirty pesetas I had earned with my work. He did not give me any of it. He was using me, and I hated him for it, as I hated everyone who used others in this way. My father uses my mother and me. The man who runs the café uses me, too, since he makes me work longer than I should. But what can I do? I can steal. I can steal from anybody who uses me. I began to think of stealing as a way of regaining that which had been taken from me³⁰.

During this period, Choukri developed some bad habits such as stealing, smoking kif and drinking alcohol. However, at the age of twenty he became interested in reading and writing. So, he decided to go to school. Reading became his passion. Writing was then a good way for him to remember his miserable childhood, which was characterized by poverty, terror, prostitution etc. As a consequence, Choukri's (2006) "For Bread Alone" focuses more on individual experiences Choukri had during his childhood without paying much importance to any historical context.

In his autobiography, Khatibi (1971) talked about his circumcision ceremony. Feast and blood characterized this event. Nevertheless, the author wants to stress that circumcision is an aspect of a cultural heritage. Moroccans at that particular period had their own traditions and rituals no matter how strange they might be:

Look up at the flowers on the ceiling; I looked and my foreskin was off. The circumcision festival was just beginning; we went under the scissors, my brothers and I. Ow! Ow! Perhaps we will come to pardon those orange tree blooms—on these myrtles and this incense. Pray to your Lord! To the purest, the most honest one . Pray to your Lord! And he will turn against us, the day of

29 - Ibid, 11.

30 - Ibid, 22.

The Great Misstep. Salt the foreskin and hurl it away! And now what! –the tribe of women, is it aflame too? They bear you now on a white sheet, and what a strange swap— their signs for my wound³¹.

Olivia C.Harrison³² points out that Khatibi's first literary publication, *La mémoire tatouée; Autobiographie d'un décolonisé* (Tattooed memory: Autobiography of a decolonized subject) considers the separation between Jews and Arabs as a kind of a déchirure, a rending apart. The narrator tells that his first name Abdelkébir or "servant of the great", which honors Abraham's sacrifice, his circumcised body, his double memory of two cities and two mothers, and his diglossic and bilingual tongue all confirm the division of the colonized subject, between Islam and secular Christianity, the European and native cities, and French and Arabic. Therefore, Khatibi's autobiography creates moments of déchirure, that start with an Abrahamic rupture.

Birth can be understood as the return to origin. It is connected to the millenary rite and sacrifice. This reality translates the Hindu proverb, which says: «Your first name is your destiny ». This is the message, which the author wants to imply: "*My name keeps me at the moment of birth, between God's scent and the starry rhythm of signs. I am a servant and I reel; myself deleted through images, I align with that question of mine that wanders among letters. There isn't a green blade, nor a dried up one, that can't be found in plain writing!*³³"

Again, Khatibi emphasizes the relation between the name and origin or in other words between the name and identity; an identity which enhances its existence from the name and the fact of being a servant of God. This is an indication of the Islamic religion.

As a child, the narrator still remembers some situations like the following one where he used to steal money from his father: "*Before my father I bowed my back, bent myself to the role of complicitous slave. I avenged myself stealing money for my brothers or drawing cowboys on his desk, monolithic ones and dim, barely knowing how to grip their revolvers.*³⁴"

Even if this situation does not seem very important but the writer might have mentioned it in order to criticize the father who represents the patriarchal society, religion and ethnocentrism mainly in terms of authority and absence of communication.

It is worth noting that Khatibi was seven years old when his father died. Therefore, the narrator talks more about his mother Aicha except for two main passages where he describes the funeral ceremony of his father. Example:

At age seven, death came into my life with such fury that I still feel the howlings racking me, writhings of someone thrown—

31 - Abdelkébir Khatibi, *Tattooed Memory*, 27.

32 - Olivia C. Harrison, *Transcolonial Maghreb: Imagining*, 105-106.

33 - Abdelkébir Khatibi, *Tattooed Memory*, 13.

34 - *Ibid*, 30.

tied hands and feet—into a mad identity. I carry within me the grating cry of three brothers given over to their shared derision. Age seven: the hour of realism! By evaporating, my father became immemorial speech. So, for a child, dying, or coming apart through the father's absence—was there any difference? The body was ready—everything had been prepared, ordained, settled. I thrashed the staircase every which way, propped against the nearest indolence, then hung from the wall where my weeping slid. Endless parade of unknown faces; they wailed, savored their food, feast and murder drawn together in lugubrious chant. Before the white sheet scented with rose water stretched over the cadaver I was completely enigmatic to myself; between him and me, a love in ashes. The cortège in single file, all through the town, as the coffin advanced in its miserable majesty. It will be noted that I trotted after it, one step behind, two steps into the void... and above the cortège this breath of mercy, gliding. Now at the cemetery, a vacant lot where dogs consort with wild grass and, in spring, daisies and shrubs. A hole must be found and then the trick is turned, beautiful, worth as much (and no more) as losing oneself in the posture of the holy man of the caves. In this lot, rain washes away the red earth, in the sun some graffiti stand out on my father's tomb. Here lies that icy rhetoric, at the heart of my childhood³⁵.

Hassan Wahbi³⁶ points out that the autobiographer writer gives what he does no longer possess; what he has lost. Egotistical writing is born from this paradox, part of an illusion; that of deploying absence in presence and vice versa. Therefore, writing an autobiography is very challenging because the writer is confronted with difficulties of remembering events and incidents that happened in his early childhood. In this regard, the narrator might have made recourse to his mother in order to tell the story of his father's funeral.

In his early years of adolescence, the narrator stated that he learned the way to warehouses from the Americans or from the colonizer to be more precise: *"Fuck fuck lady, the Americans asked while handing out gum. With them I learned the way to the warehouse. The town's prostitutes were amused, I was told, by these stubborn chewers who hid their members in little baggies no one had ever seen before."*³⁷

This example gives the assumption that local people were conservative and ignorant. It is the other who introduced them to the world of sexuality which is not actually considered as evil by the writer.

In addition, the narrator recounted many stories where the colonizer acted in a very violent and aggressive way against his family:

35 - Ibid, 21.

36 - Hassan Wahbi, *Abdelkébir Khatibi: L'Esprit de La Lettre* (Rabat: Marsam, 2014), 28.

37 - Abdelkébir Khatibi, *Tattooed Memory*, 16.

The labyrinth grew more challenging for these Americans, looking to fornicate. On their approach everyone in the neighborhood disappeared. The Americans stormed about, raging madmen. I caught them threatening my father with their weapons—my father, who, not knowing what they wanted from him, was trying to get away. He succeeded, now left to his terror. No- Luck, the famous hoodlum of the quarter, defended our honor. What would my father have done if the soldiers had broken down our door and raped my mother? This fantasy was ever with me³⁸.

This example shows the other's use of power over the local people. The narrator's father is in fact under the mercy of the arms. So, it is indeed an example of dominance and harshness from the part of the other.

It is worth noting that Khatibi's (1971) "Tattooed Memory" is full of stories that describe the other as a colonizer. Colonialism is therefore a synonym of power, of dominance and of control. So, the self who is in fact the home land owner is under the mercy of the other:

The French who colonized us, explained my mother, resemble, here at the point of Independence, children removed from their mother's breast. For her mother, only this separation could explain the madness of our attackers. Born in the dust of the French landing at Casablanca, she once saw me, later on, hands-up before a paratrooper's machine gun. I was taken with my brothers to parts unknown³⁹.

Again, colonialism is linked to torture and violence. The narrator describes the colonizer in a negative way because of his aggressivity against Moroccans.

Furthermore, the narrator devotes some pages in his autobiography to talk about his life as a boarder at the Collège Sidi Mohammed in Marrakech from 1950 to 1957. In this particular period, Khatibi started writing poems in Arabic and in French. Example:

At Marrakesh you distort the minaret of the Koutoubia with the weariness of your voyage; after the palm grove, on the threshold of an exiled sun, what I had to show at the city gates was—instead of a dagger—a suitcase crammed with underwear. When I got to the school the proctor announced: Number 108, here's your bed and your chair, the rest belongs to my iron fist. Jamaa Lfna Square pulled away as our barouche outwitted the streets. The school door was open. Our trip shut down, as we reached the dining hall; I cried, stretched out at night in the orphan dormitory. Weep, my brothers, weep, pilgrims to infused knowledge!⁴⁰

38 - Ibid, 16.

39 - Ibid, 17.

40 - Ibid, 61.

In his autobiography 'Al Ayyam', Taha Hussein (1929) tells about his story as a child and at the same time gives some information about the social habits of his village. Like most Arabic autobiographies, Taha Hussein's 'Al Ayyam' gives more importance to childhood. In fact, Taha Hussein's childhood was characterized by poverty and by the fear of the unknown. Contrary to Khatibi, Taha Hussein uses the third person in order to talk about his childhood. So, the author chooses another person or another narrator to talk about his life. In this respect, Hamil⁴¹ emphasizes that the three volumes of Taha Hussein's AL-Ayyam (1929-1967) do not make any reference to World events. On the other hand, Khatibi (1971) makes reference to the impact of the Second World War on Morocco from the beginning of his autobiography; that is from the preface section.

Moreover, Ariel M. Sheerit⁴² argues that Abd al-Rahman Munif's (1994) *Sīrat madīna: 'Ammān fī 'l- arba 'īnāt* (Story of a City: A Childhood in Amman) talks about the protagonist's childhood through age nineteen when he left his native Amman, his native city. The story of the novel is narrated from a child's perception perspective. Furthermore, this novel can be read as a story and biography of both the city and the child.

The narrator in the 'Tattooed Memory' seems not to forgive the colonizer for his violent acts against him and against his family. That is why, from time to time he tells some stories where the colonizer behaved in a very violent way:

A paratrooper kicked in the door, noticed us, my brothers and me. Hands up, shoved along by the machine gun. Arrival in some shed, interrogation. I was slow in explaining to a cop why I was unshaven, and he slapped me, screaming, "Look at the floor when I'm talking to you!" We stayed there for hours on our knees. For lack of any information, they let us go, while marching some others off to a vacant lot. An incident that wasn't really shattering, that taught me, later, to act with precautionary humility⁴³.

There is an excessive use of the word 'colonialism' and a description of the Other as harsh and violent. The details given in this example are to show the overuse of power by the other and at the same time to victimize the Self.

On the other hand, the narrator gives examples of the things he learned from the colonizer or from the other in general like knowledge for example:

I discovered philosophy with a liberal and deeply Christian professor who had been through the concentration camps. His friendliness touched us; a few years later, when I started my first course at the University, he was there, hanging around with

41 - M. Hamil, "Interrogating Identity, 73.

42 - Ariel M. Sheerit, *A Poetics of Arabic Autobiography*, 68-69.

43 - Abdelkébir Khatibi, *Tattooed Memory*, 81.

students, as unpretentious as ever. At Marrakesh there were only four of us students, and before class started we nibbled a few warm doughnuts together. We were one war late in catching on to Sartre⁴⁴.

The Other is presented in this autobiography as a source of knowledge by mentioning the famous scholars, thinkers and philosophers who were of a good inspiration to Abdelkébir Khatibi: *“I leaned towards Marx, and still do; a split militant, I chose action when it called out to me, but disappeared when it became pathetic psychodrama.⁴⁵”*

Here, Khatibi declares that he is very influenced by Marx one of the great thinkers who used to criticize capitalism and support the working class. Therefore, the other is a source of knowledge and inspiration.

As a student of sociology at the Sorbonne University from 1958 to 1964, the narrator describes how he suffered a lot from racism and hatred: *“I knew the drill for dodging the racist challenge: in a foreign land, did I really have the right to look the other person’s disgust in the face? When his hatred had no purchase it could cause him to decay; I suffered from being the object of hate, and I hoped to be able to forget the insult—but the gambit was tempting.⁴⁶”*

In this example, the correlation of the self and the other may be read from a reverse side. The writer may be considered as a representative of the other and not the opposite. The context here is different; this is after independence and this is France. However, the behavior of the other is the same meaning that the writer still suffers from his racist attitude and from his cruelty.

Moreover, it is important to emphasize on the fact that this autobiography contains many concepts that represent the core of Khatibi’s intellectual project based on the politics of identity, which he discussed in his essays mainly his book entitled “Maghreb Pluriel” (1983). Example:

I was leaving for Paris with no story behind me but that of a touchy student, searching for a different image of others, and of myself. In this light, I remember my vacation in the separation between two spaces, trembling slightly, sitting in a plane at night; a dream which, since my earliest childhood, had grown old in the telling. This flight was to go meet the Occident in a voyage of identity and savage difference⁴⁷.

In fact, in his autobiographic book entitled *Le Scribe et son Ombre*, Khatibi⁴⁸ stresses that he had tried since the seventies to find a significative relation between ‘deconstruction’ and ‘decolonization’. In fact, decolonization

44 - Ibid, 89.

45 - Ibid, 106.

46 - Ibid, 106.

47 - Ibid, 97.

48 - Abdelkébir Khatibi, *Le Scribe et son Ombre* (Paris: Editions de la Différence, 2008), 61.

according to Khatibi⁴⁹ means to free oneself from the voluntary or involuntary servitude. Therefore, the question of decolonization is in any case a historical situation that must be put in the universality of the concept of domination. That is why the passion for knowledge was rooted in the adversities of this period and it required a spirit of analysis appropriated to the situation of Moroccan intellectuals, which was so ambivalent towards the Master. During the sixties and the seventies, it is worth mentioning that the objective was to decolonize the mind in the spheres of ideology, of human sciences and of the religious reformism. The second objective in this period was to participate in a modernization project of the social structures in Morocco, which were patriarchal and open to cultural diversity.

Consequently, it can be said that the fundamental elements of Khatibi's intellectual project have their roots in his early autobiographical work "Tattooed Memory" (1971), which can be considered as a postcolonial literary work. In fact, as Hamil⁵⁰ confirms, Khatibi has set the basic elements of his theory as a postcolonial critic in his autobiography "La Mémoire Tatouée" (1971). Many issues of postcolonialism theory are mentioned and discussed in this literary text such like ambivalence, alterity, language, identity etc...

Khatibi's *Tattooed Memory* is an autobiographical narrative that recounts the sufferings, the aspirations and the dreams of a Moroccan generation through the narrator's voice. The use of the "I" pronoun not only reflects Khatibi's life but it translates also a collective experience of a whole generation that suffered from poverty and from the aggressivity of the colonizer. Besides, this autobiographical narrative underlines Khatibi's points of view concerning language, culture, identity and religion by the means of a poetic style.

5. Conclusion

Khatibi (1971) calls for a hybrid identity that stands between the East and the West. Therefore, hybridity can be considered as a synonym of what Khatibi calls 'pensée- autre' (thinking otherwise). 'Thinking otherwise' makes a rational dialogue with the Self and the Other in order to defy both ethnocentrism and alienation. Khatibi⁵¹ stresses that he is interested most in the critical activity mainly when the researcher or the writer starts asking questions on his past. He notes that the origin or identity is not the main object of his intellectual project but what interests him most is to tackle the silent qualities of people and the topics that are covered by sociological, political and historicist discourses. A radical and critical thought is needed in order to analyze the Arab heritage, which is fascinated by identity and origin. 'Difference' is a key element in this project. Abdelkébir Khatibi came up with a new conception of identity; an identity that is forever unfixed and 'on becoming' (en devenir) to use his own

49 - Ibid, 39-40.

50 - Mustapha Hamil, "Abdelkébir Khatibi: From Regionalism Postcolonialism to Global Cosmopolitanism", *Cincinnati Romance Review*, n°46 (2019): 45.

51 - cited in Naceur Bencheikh, "Abdelkébir Khatibi et La Question Maghrébine", In *Né demain: Hommage A Abdelkébir Khatibi*, dir Mourad EL KHATIBI (Tanger: Editions Slaiki, 2014), 11.

words. It is dynamic like memory. The Self or origin is not that pure entity; it is prone to criticism and it must be detached from any fixed cultural and ideological boundaries. The Other is not the ideal; it requires indeed what Khatibi calls ‘double criticism’. If Bhabha says that Identity is situated between the colonized and the colonizer, Khatibi calls for ‘pensée-autre’ or ‘thinking otherwise’.

Moreover, Erickson⁵² concludes that Khatibi’s literary project makes a kind of rewriting of the language of power “*whether the secular or religious power of Western societies or the theocratic power of the Islamic faith*” by deleting all metanarratives and starting a new work. Through tackling the ‘unthought-of’ that renounces kinds of hegemonic thought, Khatibi’s postcolonial discourse can be regarded as a new literature that rejects both the colonialist and the neocolonialist discourses. Erickson⁵³ asserts that Khatibi’s postcolonial discourse model translates the Self and the Other without mingling them and epitomizes the ‘impensé (the unthought) or the ‘pensée-autre’ (other thinking) of which Khatibi discusses in *Maghreb Pluriel* (1983).

Bibliography

- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*. London: Heinemann, 1958.
- Amine, Khalid. “Performance Research in the Arab World: Politics and Ethics of Historiography”, The Faculty of Letters, Abdelmalek Essadi University, accessed June 10, 2020. <http://www.flsh.ac.ma/ckfinder/userfiles/files/Performance%20Research%20in%20the%20Arab%20World%20Khalid%20Amine.pdf>.
- Bencheikh, Naceur.. “Abdelkébir Khatibi et La Question Maghrébine”, In *Né demain: Hommage A Abdelkébir Khatibi*, edited by Mourad EL KHATIBI, 7-17 Tanger: Editions Slaiki, 2014.
- C. Harrison, Olivia. *Transcolonial Maghreb: Imagining Palestine in the Era of Decolonization*. Stanford, California: Stanford University Press, 2016.
- Choukri, Mohamed. *For Bread Alone*. Translated by Paul Bowles. London: Telegram, 2007.
- De Toro, Alfonso.. “Abdelkebir Khatibi Fondateur des Strategies “Planétaires” Culturelles, Littéraires et Politiques: Représentation de La Pensée Hybride Khatibienne dans le Maghreb”, In *Hommage A Abdelkebir KHATIBI*, edited by Abdelouahed MABROUR, 99-156. EL Jadida: Publications de la faculté des Lettres et des Sciences Humaines d’EL Jadida, Université Chouaib Doukkali, 2009.
- El Jabbar, Nabil. *L’Oeuvre Romanesque d’Abdelkébir Khatibi: Enjeux Poétiques et Identitaires*. Paris: L’Harmattan, 2014.
- Erickson, John. *Islam and Postcolonial Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

52 - Erickson, John, *Islam and Postcolonial*, 128.

53 - Ibid, 127.

- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1967.
- Gontard, Marc.. “PREFACE (extrait)”. In *L’Oeuvre de Abdelkébir Khatibi* (préliminaire), edited by Rachid Chraïbi, 137-138. Rabat: Marsam, 1997.
- Gontard, Marc. “Abdelkébir Khatibi: De Segalen au Déconstructivisme” In *Celui Qui Vient de L’avenir: Abdelkebir Khatibi*, edited by Abdelghani Fennane , 11-18. Casablanca: Les Editions Dar Toubkal, 2019.
- Hamil, M., “Interrogating Identity: Abdelkébir Khatibi and the Postcolonial Prerogative”, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 22 (2002), 72–86.
- Hamil, Mustapha, “Abdelkébir Khatibi: From Regionalism Postcolonialism to Global Cosmopolitanism”, *Cincinnati Romance Review*, 46 (2019), pp.41-45.
- Hussein, T.. *Al-Ayyām* (The Days). Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1929.
- Khatibi, Abdelkébir. *Amour Bilingue*. Montpellier: Fata Morgana, 1983.
- Khatibi, Abdelkébir. *Le Scribe et son Ombre*. Paris: Editions de la Différence, 2008.
- Khatibi, Abdelkébir. *Tattooed Memory*. Translated by Peter Thompson. Paris: L’Harmattan, 2016.
- Khatibi, Abdelkébir. *La Mémoire Tatouée: Autobiographie d’un Décolonisé*, Paris: Denoël, 1971/1979.
- Khatibi, Abdelkébir. *Maghreb Pluriel*. Paris: Denoël. 1983.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
- Munif, A.. *Story of a City: A Childhood in Amman*. Translated by Samira Kavar. London: Quartet Books, 1996.
- O’Mahony, Sarah Louise. “*Representations of Childhood and Youth in Postcolonial Life- Writing*.” PhD diss., University of London, 2009.
- Robbe Grillet, Alain. *Le Nouveau Roman en questions 5: Une Nouvelle Autobiographie?*, edited by Roger -Michel Allemand & Christian Milat. Paris: Lettres modernes Minard, 2004.
- Rooke, T.. *In My Childhood: A Study of Arabic Autobiography*. Stockholm: Stockholm University, 1997.
- Sabih, Joshua. “*Under The Gaze of Double Critique: De-Colonization, De-Sacralisation And The Orphan Book*” In *L’écriture et L’Expérience: Etudes sur la Pensée d’Abdelkébir Khatibi et sur Son Parcours Littéraire*”, edited by Mourad EL KHATIBI , 49-82. Fes : Editions Mokarabat, 2017.
- Sheehrit, Ariel M.. *A Poetics of Arabic Autobiography: Between Dissociation And Belonging*. New York: Routledge, 2020.
- Wahbi, Hassan.. *Abdelkébir Khatibi: L’Esprit de La Lettre*. Marsam: Rabat, 2014.

**Titre: Caractéristiques autobiographiques dans la “mémoire tatouée”
de KHATIBI**

Résumé: La première œuvre littéraire d'Abdelkbir Khatibi, *La Mémoire tatouée* (1971), a souvent été considérée par les critiques comme un roman postcolonial, car elle aborde des questions telles que l'identité, la culture et la langue dans une perspective postcoloniale. La présente étude vise à l'approcher autrement, notamment en tant que récit autobiographique. Elle traite en effet des principales caractéristiques de l'écriture autobiographique dans cette narration qui brouille et s'écarte d'abord des normes conventionnelles des genres, pour révéler des propriétés indéniables de l'écriture de soi.

Mots clés: Autobiographie, identité, altérité, mémoire, colonialisme.

العنوان: خصائص السيرة الذاتية في “الذاكرة الموشومة للخطيبي”
ملخص: تعالج هذه المقالة أهم خصائص السيرة الذاتية لعبد الكبير الخطيبي “الذاكرة الموشومة” (1971) وهي أول عمل أدبي للخطيبي، يعدّه النقاد رواية ما بعد كولونيالية لأنها تتناول قضايا مثل الهوية والثقافة واللغة من منظور ما بعد الكولونيالي. لذلك، يهدف هذا العمل الأدبي إلى اقتراح بعض الإجابات على عينة من الأسئلة مثل دلالات الذات والآخر ضمن نظرية ما بعد الكولونيالية والمظاهر المختلفة لكل من الذات والآخر. لن تعالج هذه المقالة هذا العمل الأدبي بوصفه رواية ما بعد كولونيالية بل تدرسه باعتباره محكياً سير ذاتي. لذلك، سيتم تناول الخصائص الرئيسية للسيرة الذاتية في “الذاكرة الموشومة” لعبد الكبير الخطيبي.

الكلمات المفتاح: السيرة الذاتية، الهوية، الغيرية، الذاكرة، الاستعمار.

L'amour, la fantasia d'Assia DJEBAR: l'instance autobiographique entre l'Histoire et la langue. **Assia DJEBAR's L'amour, la fantasia: the autobiographical instance between history and language.**

EL JAMRI Fatima Zahra¹

Abstract:

In 1985, Assia DJEBAR published the first part of her autobiographical quartet *L'amour, la Fantasia*. A polyphonic narrative wherein the author tries to capture the echoes of these voices coming from afar, from her native Algeria, from those scattered villages in the Algerian mountains. It is a story claiming to rewrite the history of Algeria intertwined with the story of the young girl and her particular relationship to the French language. This paper questions the autobiographical element in its relation to History and the French language, which the author considers a means of emancipation from the auctorial faculty of the woman writer. This language itself involves a detachment from the world of the mother tongue, and from that of childhood.

Key words: *autobiographical instance, History, the Self, memory, polyphonic narrative, linguistic and cultural hybridity, restitution of History.*

Chaque œuvre romanesque se veut une construction et une déconstruction de la mémoire dont le recours s'avère une nécessité pour relater et son vécu et celui de son entourage social. L'écriture est, ainsi, considérée comme une prise de parole qui permet de mettre en scène un imaginaire très riche, des thématiques diverses et des expériences qui déclenchent la recherche identitaire et le travail de la mémoire.

«[...] Toute écriture est écriture du moi. Mais, le plus souvent, ce moi qui fait œuvre d'écriture parle d'autre chose; la littérature du moi commence par l'usage privé et réfléchi d'une écriture qui, au lieu de s'accrocher à n'importe quoi, à la manière des paroles qui s'envolent dans le courant des jours, s'enracine dans la présence de soi à soi qu'elle s'efforce de rendre intelligible à elle-même»².

1 - EL JAMRI Fatima Zahra Docteur en littérature française 2020. Université Hassan II – Casablanca Inspectrice de l'enseignement secondaire. CFIE Rabat.

2 - George GUSDORF, *les écritures du moi, Lignes de vie I* (Paris: Les Éditions Odile Jacob, 1991), 16.

L'œuvre autobiographique/autofictionnelle est considérée comme un lieu où se convergent le biographique et le fictionnel. Pouvons-nous parler d'œuvre autobiographique? Ou bien s'agit-il simplement d'un glissement permanent entre le biographique et le fictionnel? Philippe LEJEUNE, dans son ouvrage «Le pacte autobiographique», définit l'autobiographie comme étant: «Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»³. La définition de Philippe Lejeune insiste sur le retour aux scènes antérieures de l'existence du sujet concerné. Le «Je» s'impose et organise des textes souvent construits sur des moments de reminiscences du narrateur laissant la mémoire guider le récit. La dimension autobiographique selon Lejeune est conditionnée par ce pacte qu'entreprend l'auteur avec son lecteur.

Quant à Paul RICŒUR, le récit autofictionnel permet d'aborder l'expérience humaine, particulièrement celle de l'auteur dans sa dimension temporelle et à la remettre en forme, autrement dit, la fiction généalogique est couplée aux aptitudes de la modalisation fictionnelle à ressaisir. Les usages littéraires de la biographie ne sont que des récits médiateurs de nos identités. La véracité des faits est une condition majeure puisque l'auteur s'engage à rapporter des scènes de sa propre existence à un moment donné de son histoire personnelle.

Marie DARIEUSSEQ insiste sur le caractère fictif de l'autobiographie, le décalage que l'auteur tente de créer entre lui et son texte permet de se distancier. Il s'agit, désormais, d'une distanciation spatiale et temporelle permettant d'entreprendre deux opérations mentales indispensables à la restitution de la mémoire, à savoir l'introspection et la réflexion. Elle considère l'autofiction comme :

«Un récit à la 1^{re} personne se donnant pour fictif (souvent on trouvera la mention roman sur la couverture) mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples effets de vie»⁴.

De nombreux récits autofictionnels sont étiquetés par le sous-titre «roman» qui peut donc être interprété comme une volonté de rendre compte de l'élément fictif du texte, la proposée mise en place par l'auteur pour minimiser le caractère ouvertement autobiographique de l'ouvrage. Dans ce sens, Philippe GASPARIANI, critique littéraire, ajoute: «la fonction indicative du sous-titre est aujourd'hui largement subvertie. On voit de nombreux textes autobiographiques sous-titrés «roman» alors qu'ils proposent au lecteur, dès l'incipit un pacte référentiel»⁵. Dans ce sens, l'œuvre peut être mise sous le signe du déplacement

3 - Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique* (Paris: Le Seuil, 1975), 14.

4 - Marie DARIEUSSEQ, «l'autofiction, un genre n'est pas sérieux», *Poétique* 107 (Sept 1996) : 370.

5 - Philippe GASPARIANI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (Paris: Seuil, 2004), 69-70.

autofictionnel, c'est-à-dire que la figure de l'auteur se matérialise en filigrane. La fiction et la réalité s'interfère en vue de proposer une figure particulière du narrateur intradiégétique.

Partant de cet aperçu théorique, Nous pouvons se demander: Où pouvons-nous situer le roman d'Assia DJEBAR: est-ce à la frontière du roman et de l'autobiographie: entre fiction et réalité ? Ou bien s'agit-il d'un simple bilan de vie antérieure ? Est-ce que la tâche de l'écrivaine consiste à raconter uniquement ou reprendre des références sous-jacentes dans le texte ? Autrement dit, comment l'auteure a-t-elle procédé pour infuser son Moi dans l'Histoire collective du pays? La langue française est-elle capable d'exprimer cette nostalgie aux mots affectifs d'antan? Ce roman n'est-il pas un confluent de voix «*des exhérodées*»?

Le roman, sujet de notre réflexion, L'amour, la fantasia est publié pour la première fois en 1985. C'est le premier volet d'un quatuor autobiographique intitulé «*Le Quator d'Alger*», il s'agit d'une œuvre à plusieurs voix où les souvenirs d'enfance sont mêlés à l'évocation du passé lointain, la conquête de l'Algérie par les français en 1830, et du passé récent celui de la guerre d'indépendance. La version d'Assia DJEBAR invoque une vérité enfouie dans l'étouffoir d'autrefois, celle de la participation militante de la femme algérienne aux combats des maquis. L'écrivaine prétend clamer ce qui échappe aux historiens et aux politiciens pour ainsi échafauder une version plus exhaustive de l'histoire de son pays, en imbriquant aussi bien les écrits des français que les témoignages des maquisards.

La narratrice revendique également son identité hybride, son appartenance à deux cultures distinctes: la culture arabo-musulmane et la culture européenne. Cela lui permet de se référer à deux modes culturels différents ainsi que deux codes linguistiques dont l'usage est tributaire du contexte dans lequel elle se trouve. Le français, *ce butin de guerre* selon Kateb YASSINE, est un outil d'expression et d'écriture de la réalité enfouie, cette langue invoque aussi cet univers maternel et affectif de la langue arabe, dont elle garde encore des séquences anamnésiques.

Dans cette réflexion, nous proposons de procéder ainsi: nous aborderons, en premier lieu, la relation entre le Moi de l'auteure et l'Histoire de son pays, ensuite nous traiterons le rapport à la langue française pour évoquer, enfin, la dimension polyphonique du roman, l'auteure se veut porte-parole des voix provenant de l'Algérie d'autrefois.

1- La dimension historique du Moi

Dans l'ouvrage Temps et Récit Tome III, Paul RICŒUR insiste sur la convergence entre les différents genres écrits empruntant le mode narratif, que ce soit pour décrire la réalité passée soit pour construire un monde imaginaire. Il affirme qu'il existerait une «*identité structurale entre l'historiographie et le récit de fiction*» et une «*parenté profonde entre l'exigence de vérité de l'un*

6 - Paul RICŒUR, *Temps et récit, Le Temps raconté*, t. 3, (Paris, Seuil: «Points»,1985), 17.

et l'autre mode narratifs»⁶. La capacité référentielle indirecte de l'intrigue doit être comprise, à l'instar du pouvoir de l'énoncé métaphorique, comme ce qui permet «de décrire une réalité inaccessible à la description directe»⁷. (RICOEUR: 1985, 13)

L'Amour, la fantasia est un roman dont le genre est indéfinissable, il s'articule autour de deux perspectives: autobiographique et historique. L'autobiographie ne peut se concevoir sans le poids du passé, sans une réflexion sur les origines. Selon Philippe LEJEUNE, l'autobiographie est régie par l'omniprésence de trois autorités scripturales, elle énonce l'équivalence entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Toutefois, dans *L'Amour, la fantasia*, l'équivalence est renforcée par une quatrième dimension, la dimension historique; l'Histoire de l'Algérie est considérée comme une composante essentielle du Moi. Assia DJEBAR endosse la souffrance des Algériens et l'intègre à sa propre histoire, elle fouille dans les écrits historiques de l'époque à la quête d'une vérité inédite. Dans ce roman, Assia DJEBAR se comporte:

En vraie pionnière, elle remonte le cours du temps, se hasarde sur les traces des ancêtres, lutte contre leur effacement. Dans son intention de faire parler les silences du passé, elle traque la vérité là où elle se trouve, questionne les vivants, convoque les morts qui, dressés hors des sarcophages, viennent témoigner de la profondeur des gouffres creusés par l'oubli. La voix claire des ancêtres réincarnée contribue à faire resurgir des pans entiers d'un passé qu'à tort l'on croyait irrémédiablement enfoui⁸.

Le récit pris en charge par le JE englobe le Nous d'une patrie, les deux dimensions s'enchevêtrent pour ainsi envisager le Moi dans un cadre plus large: «Il faut partir, l'odeur est trop forte. Le souvenir comment s'en débarrasser? les corps exposés au soleil, les voici devenus mots. Les mots voyagent»⁹. L'écriture du Moi est ainsi structurée d'oppositions fortes, qui sont autant d'entraves que de dynamiques, la dialectique Histoire/Individu qui s'impose à travers le texte est une manière d'évoquer le Moi en interaction avec un passé marqué par les horreurs commises par les colons.

«Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube [...]

Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin. [...]

Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère. [...]

7 - Ibid, 13.

8 - Giuliva MILO, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar* (Bruxelles: Peter Lang, 2007), 19.

9 - Assia DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, (Paris: Livre de poche, 2001(1985)), 109.

Sur trois rangées, l'immense cortège de frégates, de bricks et de goélettes pavoisés de pavillons multicolores, peuple sans discontinuer l'entrée de la baie, dégagée à présent totalement de la nuit et de son risque d'orage. Le branle-bas est décidé à partir du Provence, le bâtiment amiral [...]»¹⁰.

L'alternance de chapitres autobiographiques et de chapitres rapportant des faits historiques est une caractéristique majeure. Dans la citation ci-haut, le terme « Aube » qui clôturé le premier chapitre amorce le suivant pour relater l'arrivée des colons dans les ports de la ville d'Alger. L'enfance de la narratrice, son adolescence et son âge adulte sont ancrés dans une réalité historique celle de la prise d'Alger par les Français à partir de 1830, et les guerres qui l'avaient entraînée; «*Les razzia des troupes françaises*» en 1842, «*Les enfumades*» en 1845, «*Berkani*» à partir 1871, «*La guerre d'indépendance*» de 1954-1962.

Le projet d'écriture se construit essentiellement sur les strates historiques et individuelles qui concourent à la formation de l'individu. Il s'opère sur trois niveaux constitutifs: la construction de soi, la construction d'une nation et la recherche d'une langue.

«A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? Juge-t-il cette menace dérisoire ? Depuis l'empereur Charles V, roi d'Espagne, tant et tant d'assaillants s'en sont retournés après des bombardements symboliques!... Le dey se sent-il l'âme perplexe, peut-être même sereine, ou se convulse-t-il à nouveau d'une colère [...]»¹¹.

L'écriture de l'Histoire n'est pas une fin en soi, mais découle du projet autobiographique «*Ma fiction est cette autobiographique qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre*».

Assia DJEBAR convoque l'archive colonial contenant des documents témoins des différentes opérations entreprises par l'armée française en Algérie, pour procéder à la reconstitution du passé, la plupart sont des documents authentiques: des rapports militaires ou des lettres d'officiers français. Elle s'appuie sur les écrits des colons en vue de déceler les non-dits et combler les indéterminations selon des combinaisons permettant dès lors de concevoir l'Histoire de son pays selon une vision holistique. D'après RICOEUR, l'écriture historique produit un récit collectif et non individuel, une narration qui vise une objectivité au-delà de la subjectivité du point de vue. Les récits historiques ou fictionnels permettraient soit de réinscrire l'histoire humaine dans le temps cosmique, soit d'exposer les apories de la réflexion sur le temps:

10 - Ibid, 12-13.

11 - Ibid, 14.

«Or, l'histoire révèle une première fois sa capacité créatrice de refiguration du temps par l'invention et l'usage de certains instruments de pensée [...] le recours à des archives, des documents et des traces. Ces instruments de pensée ont ceci de remarquable qu'ils jouent le rôle de connecteurs entre le temps vécu et le temps universel. A ce titre, ils attestent de la fonction poétique de l'histoire, et travaillent à la solution des apories du temps»¹².

La restitution du Passé motive l'œuvre et représente la matrice de l'écriture, Françoise Lionnet explique: «*Les femmes venant de pays colonisés ressentent le besoin de retrouver leur passé, de retracer une généalogie qui leur permettra de vivre dans le présent, de redécouvrir les histoires occultées par l'Histoire*»¹³.

En parcourant les faits historiques relatifs à la période de la guerre et le passé de l'écrivaine, elle insère dans l'histoire la voix des algériennes en la confrontant à celle des documents français, ces derniers deviennent un palimpseste sur lequel s'inscrit l'Histoire réelle du peuple algérien. Le roman exhume et reconstruit toute une vie collective.

«La prise de l'Imprenable... Images érodées, délitées de la roche du Temps. Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes...

Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescence en lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique... Pour lire, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'Ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente¹⁴. [...]».

La traversée du temps se réalise par un retour anamnésique effectué par un mouvement mémoriel de caractère spiralaire qui relie le passé des ancêtres au présent auctorial. L'entrelacement de l'Histoire collective et de l'histoire personnelle de la romancière lui permet d'établir un rapport personnel avec la mémoire collective, elle restitue la réalité, redonne au peuple algérien sa dignité, dévoile la cruauté des envahisseurs et réécrit l'Histoire de son pays. Elle se glisse pour imaginer les réactions, les rêves et les aspirations de ces compatriotes du siècle dernier: «*Je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, en levant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre [...]*»¹⁵.

12 - Paul RICŒUR, Temps et récit, 189.

13 - Françoise LIONNET, *Autobiographical voices. Race. Gender, self-portraiture*, (Ithaca: Cornell University Press, 1989), 22.

14 - Assia DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, 69.

15 - Ibid, 16.

L'alternance de l'Histoire et le récit de vie renvoie à ce que RICOEUR désigne par l'identité narrative. Le théoricien associe l'identité aux genres de la fiction littéraire et de l'historiographie, au lieu de l'ancrer dans le genre de l'autobiographie. Il s'agit d'un seuil entre «*histoire*» et «*fiction*» qui, en fait, ne sont que des métaphores permettant de décrire deux aspects inhérents au récit factuel en train de se tisser. Ce seuil implique un rapport de fidélité à la mémoire et aux *traces* du passé, tout en mobilisant une forme de créativité imaginative permettant une refondation perpétuelle de l'identité en fonction des enjeux du présent :

« A cet égard on pourrait dire que, dans l'échange des rôles entre l'histoire et la fiction, la composante historique du récit sur soi-même tire celui-ci du côté d'une chronique soumise aux mêmes vérifications documentaires que toute autre narration historique, tandis que la composante fictionnelle le tire du côté des variations imaginatives qui déstabilisent l'identité narrative»¹⁶.

La conquête de l'Algérie est accompagnée de l'appropriation du français comme langue d'expression et de scolarité. La conquête militaire donne lieu à une conquête linguistique : «*Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau, sa chair se desquame [...] les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres*»¹⁷.

2. Le Moi entre la langue française et la langue maternelle

L'écrivain francophone raconte, dialogue, se souvient et s'exprime dans un environnement différent de celui d'origine, il entretient une relation particulière avec la langue française. Il est d'un français pluriel marqué par les différences langagières dues à la diglossie linguistique qui existe dans les espaces francophones. Ainsi, la langue française devient un territoire dans lequel chaque écrivain francophone exprime son identité locale. Le français est ainsi un legs colonial devenu, «*un idiome familier et un précieux outil d'écriture*». Le choix de cette langue comme outil d'écriture par les écrivains se fait aux dépens d'autres langues et d'autres appartenances littéraires qui sont brouillées.

Chaque écrivain a un rapport particulier à la langue française, il varie selon la situation spatiale de l'écrivain, c'est-à-dire en jonction ou en disjonction avec ses origines. Le français n'est pas seulement l'apanage de la France, il est sujet à plusieurs phénomènes de coexistence, de mélange et d'hybridation avec d'autres langues et variétés.

L'univers romanesque d'Assia DJEBAR se caractérise par la coexistence de deux codes linguistiques, la langue française, langue d'écriture et la langue arabe, langue de l'enfance. Jacques Derrida, dans son ouvrage *Monolinguisme de l'autre*, parle de la réappropriation/ désappropriation de la langue:

16 - Paul RICOEUR, *Temps et récit*, 446.

17 - Assia DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, 177-178.

«Inventer une langue assez autre pour ne plus se laisser réapproprié dans les normes, le corps, la loi de la langue donnée – ni par la médiation de tous ces schèmes normatifs que sont les programmes d’une grammaire, d’un lexique, d’une sémantique, d’une rhétorique, de genres de discours ou de formes littéraires, de stéréotypes ou de clichés culturels»¹⁸

DERRIDA insiste sur le rapport emblématique et en même temps conflictuel à la langue. Entre désappropriation et réappropriation, il est question d’une déconstruction de la langue comme propriété et comme demeure. Ce qui nécessite un retour sur les exigences d’appropriation et les revendications d’identification.

Dans *l’Amour, la fantasia*, Assia DJEBAR évoque son rapport emblématique aux deux langues : l’arabe et le français. La langue française, langue de la souffrance et de l’envahisseur et en même temps langue de scolarité, ne s’appête pas à exprimer ses sentiments, ce qui impose le recours constant à la langue arabe: elle parle «*d’aphasie amoureuse*»:

«Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentai l’école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J’hésitai de cette étanchéité, dès mon adolescence, j’expérimentai une sorte d’aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait s’exprimer le moindre élan de mon cœur»¹⁹.

Même si le français est la langue de son roman, elle n’abandonne pas pour autant les principes d’une langue arabe qu’elle considère plus poétique. La langue arabe, langue maternelle, est la langue du désir, de la poésie et de l’émotion. Elle permet le rapprochement avec l’autre/ l’homme: «*Si je désirais soudain, par caprice, diminuer la distance entre l’homme et moi [...] il suffisait d’opérer le passage à la langue maternelle: revenir; pour un détail, au son de l’enfance*»²⁰.

Pour Assia DJEBAR, la résonance de la langue arabe est reproduite dans la langue française avec les mêmes sonorités: les assonances et les allitérations. L’auteure, dans un passage intitulé *Sistre*, un extrait fort poétique, trace le passage de la voix, du silence des nuits d’amour aux cris des protestations. Il s’agit là d’une pléthore des sons qui s’offre au lecteur attelé par les sons des mots qu’à leurs sens : des consonnes chuintantes, occlusives et fricatives viennent au secours de cette sonorité:

«Sistre

Long silence, nuit chevauchées, spirales dans la gorge.

18 - Jacques DERRIDA, *Le Monolinguisme de l’autre* (Paris : Éditions Galilée, 1996), 124.

19 - Assia DJEBAR, *L’Amour, la fantasia*, 183.

20 - Ibid, 184.

Râles, ruisseaux de son précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne.

Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés [...]»²¹.

La langue arabe est appréhendée dans sa dimension émotive, notamment le terme «*Hannouni*», ce mot prononcé par le frère convoque des souvenirs d'enfance associés à la langue maternelle et au parler de sa tribu d'origine. «*Ce mot seul aurait pu habiter mes nuits d'amoureuse*»²². La coexistence de deux référents linguistiques dans l'univers romanesque, le français par le code linguistique et l'arabe par la charge affective, permet le va-et-vient entre deux pays et deux cultures, mais aussi entre le Moi adulte et le Moi enfant. L'écriture, en tant qu'acte créateur, permet de convier des émotions véhiculées par la langue du désir, ainsi que convoquer des scènes du passé qui peuvent être considérés comme des rites de passages (l'accès à l'école française, l'abandon de l'école coranique, etc.). Certes, ces rites constituent une rupture avec le monde maternel et affectif de l'enfance, mais en même temps autorisent l'appropriation de la langue et de la culture française.

Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a bondonnée sur le trottoir et s'est enfuie?... Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers!... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie? »²³.

L'écriture en langue étrangère, la langue de l'opresseur et du colonisateur, permet la libération d'une parole asphyxiée. La langue française joue sur deux registres contradictoires : elle est pensée et vécue aussi bien une langue de la libération et de l'aliénation qu'une langue de transgression du code culturel et social propre à son pays car elle permet aux filles d'accéder à une éducation rejetée par la société: «*Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour où une fillette «sort» pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance, sur le père audacieux, sur le frère inconséquent [...]»*²⁴.

La langue française, à part sa fonction communicative, est une évasion dans l'espace scriptural qui permet d'échapper à l'enfermement et à l'exclusion, toutefois, elle est la langue de cet inconnu venant spolier les biens du pays. La

21 - Ibid, 156.

22 - Ibid, 116.

23 - Ibid, 298.

24 - Ibid, 208.

méfiance et la suspicion gouverne la relation entre les deux aires linguistiques et culturelles, « *J'écris et parle français au dehors : mes mots ne changent pas de réalité charnelle [...] en ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'œil qu'il ne sied pas avouer* »²⁵.

Langue d'instruction scolaire, le français est interpellé par la femme écrivaine pour qu'il soit adopté en tant qu'un outil de création littéraire.

«Je refusais à la langue française d'entrer dans ma vie, dans mon secret. Ce n'est pas tellement un rapport à l'écriture ; c'est un rapport à la langue française. J'ai senti celle-ci comme ennemie. Écrire dans cette langue, mais écrire très près de soi, pour ne pas dire de soi-même avec un arrachement, cela devenait pour moi une entreprise dangereuse»²⁶.

Ainsi l'écriture devient-elle le lieu d'une réflexion privilégiée sur l'enchevêtrement du récit personnel et du récit historique, la fusion de l'histoire personnelle dans l'Histoire, ainsi que le rapport à la langue française elle-même. Dans le premier passage poétique intitulé Biffure, situé à la suite des témoignages historiques écrits par les conquérants, Assia DJEBAR s'enlise dans une rêverie réflexive pour qu'elle puisse retrouver les bribes d'un passé occulté, par un travail d'exploration, de creusement, de tension de tout le corps, et d'éveil de tous les sens :

«Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir.»²⁷

En fait, l'écriture en français est synonyme de la liberté d'expression et du corps, quoique cette langue demeure incapable d'exprimer l'élan du cœur, de dévoiler l'amour. Ce dévoilement en la langue française crée chez la narratrice frustrée un sentiment profond de nostalgie à la langue maternelle:

«Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonné sur le trottoir et s'est enfuie Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls géoliers!... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe»²⁸.

25 - Ibid, 208.

26 - Ibid, 231.

27 - Ibid, 69.

28 - Ibid, 298.

La langue maternelle renvoie à l'affect, à l'intimité et à l'amour, mais elle en est séparée, sa scolarisation dans l'école française lui est arrachée du monde maternel et de sa chaleur. La langue maternelle, dans son imaginaire, s'apparente à tout ce qui est émotionnel, sensationnel, douce et tendre,

«Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentai l'école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritai de cette étanchéité; dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur»²⁹.

Selon Jacques DERRIDA, La langue devrait, certes, être promue et développée, mais il faudrait aussi la protéger, voire la sauver, elle est l'instrument et l'élément du salut. *La langue, c'est ce dont on voudrait faire une propriété sans jamais y parvenir, ce qu'on n'a jamais fini de s'approprier.* Et comme cette appropriation devrait aller de soi, tout ce qui lui semble contraire relève de la trahison. C'est le sentiment auquel tente d'échapper Assia DJEBAR dans son roman, l'invocation de l'Histoire de son pays, le tiraillement entre la langue maternelle et la langue d'adoption sont des tournures dont elle use pour revendiquer son appartenance à sa patrie et puis à l'univers de la langue maternelle. L'adoption de la langue française comme langue d'écriture ne signifie guère la désappropriation de la langue maternelle, ni l'abandon de son univers affectueux.

La tendresse du monde maternel et de la langue arabe exige un détournement du projet de l'écriture, la narratrice se penche sur un monde qui regorge de voix féminines, de sons et de chants, de cris et de hullements, dans une quête des origines perdues, une quête de l'oralité voire de l'identité.

3- Les voix des femmes: le Moi en écho

L'Histoire en cours de reconstitution se réfère non seulement aux Archives et aux écrits des conquérants mais également aux récits oraux collectés auprès des femmes de sa région Chenoua. Des récits tissés de bouche en bouche dans le cercle des conteuses et des diseuses pour déterminer la dernière étape de la quête de soi. Cette dernière mène Assia DJEBAR à recueillir une mémoire fondée sur les voix des femmes en langue maternelle; l'arabe populaire et le berbère.

Elle fait appel à la parole mémorielle qui vit dans les corps, selon Paul RICOEUR (2000) cette parole est tournée vers la réalité antérieure, elle atteste que quelque chose s'est passée, et tente de raviver les contours et les couleurs, leur charge affective et leur signification. Assia DJEBAR, entreprend d'échafauder une version plus exhaustive et plus véridique de l'Histoire de son pays, dans laquelle tous les acteurs sont convoqués. Les dires des femmes

29 - Ibid, 283.

constituent une nouvelle dimension de l'écriture de la vérité historique, une dimension, selon elle, crédible et empirique.

La troisième partie du roman intitulée *«les voix ensevelies»* a pour intention de réveiller les voix enterrées, chaque femme ayant participé à la guerre de la libération devient narratrice. Du récit de vie aux écrits des colons, les récits polyphones oraux mettent en scène un discours qui libère un flot de dires ininterrompus, dont le but est de sauvegarder une mémoire collective encore vivante, mais menacée par le temps et par le poids des interdits et des tabous. La narratrice, en donnant la parole aux femmes algériennes, explore l'Histoire de la guerre de l'indépendance d'un angle de vue occulté voire même assourdi et anéanti, ces voix assurent un contact avec le passé des tribus algériennes:

«Nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'haner, le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs [...] le lybico berbère [...] la quatrième pour toutes jeunes ou vieilles, cloitrées ou demi-émancipées, celle du corps [...] le corps qui dans les transes, les danses ou les vociférations [...] s'insurge, cherche en analphabète sur quel rivage, de son message d'amour»³⁰.

Cette trace de l'oralité est la clé qui permet à la narratrice de plonger dans les profondeurs de l'univers féminin qu'elle tente de conquérir, afin qu'elle dévoile la version sous-jacente de l'Histoire et par conséquent de son histoire en tant que femme algérienne qui vivait à cheval entre deux aires linguistiques et culturelles, entre la jonction et la disjonction, entre la fidélité et la trahison de ses aïeules.

Entre histoire écrite et récit oral, la mémoire fait irruption dans le monde romanesque d'Assia DJEBAR pour ainsi transcrire les séquelles du passé. D'autant plus, les cris peuplent le roman, nous assistons au retour de la non-parole, un retour au langage muet et sourd des femmes d'hier ayant vécu dans le silence des murmures: *«Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues»*³¹. Un autre type de cri traverse le roman: celui des femmes algériennes, le tzarl-rit. Ce cri féminin traditionnel est évoqué tout au long du roman, mais il n'est nommé qu'à la fin du roman, en épigraphe à un chapitre: *««tzarl-rit»: pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes) - Dictionnaire arabo-français Beausnier/ crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive) - Dictionnaire arabo-français Kazimirski»*³².

La narratrice a ressuscité les voix des maquisardes héroïnes de la guerre de l'indépendance: voix de Chérifa, de Zohra, voix d'une veuve...pour effectuer un retour aux sons de l'enfance, ces derniers se constituent des voix féminines: la mère, les aïeules, les sœurs, les cousines, les voisines. La parole

30 - Ibid, 256.

31 - Ibid, 285.

32 - Ibid, 305.

féminine puise dans l'inaudible, l'inarticulé, l'occulte: les chapitres consacrés aux témoignages de femmes algériennes s'intitulent ainsi: «*murmures, chuchotements, conciliabules, soliloque, tzal-rit*». Dans le dernier chapitre de cette partie «les voix ensevelies», la narratrice adulte reprend la parole pour évoquer ses problèmes linguistiques. Elle fait adjoindre sa voix aux témoignages des femmes maquisardes qu'elle fait alterner avec son récit de vie, «*La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien*»³³.

L'Amour, la fantasia est ainsi composé d'un mélange de récits. La narratrice fait alterner des fragments historiques tirés des écrits des conquérants pendant les premières années de la colonisation française de l'Algérie, un récit de vie d'une narratrice anonyme, et des récits de femmes ayant participé à la guerre de l'indépendance.

Dans cette quête de soi, tout se rejoint finalement dans un double mouvement: redécouverte de sa culture, et découverte de sa féminité et de sa filiation à l'univers clôt et amuï des femmes algériennes. DJEBAR entretient un projet qui consiste à chercher les origines de son individualité dans une triple perspective: personnelle, historique et collective. Les éléments biographiques concernant la trajectoire de l'auteure, permettent de dégager la mise en œuvre de dispositions socialement constituées dans l'écriture romanesque. Elle fait appel à l'Autre pour dire son histoire et celle de ses compatriotes dont elle se veut porte-parole. La dimension polyphonique vient enrichir le récit qui, selon une mise en abîme, convoquent les maquisardes pour témoigner d'une époque historique précise. La version officielle de l'Histoire serait adjointe à une version enfouie, inhumée et anéantie, celle des héroïnes de la guerre de l'Indépendance algérienne.

La dichotomie langue française/langue maternelle hante la narratrice, entre une langue de l'écriture et de la création littéraire et une langue de l'affect et de l'amour s'instaure une aphasie discursive qui impose le cri comme outil privilégié de l'expression. La déculturation que vit la narratrice l'enfonce dans une entreprise mémorielle qui prétend réunir les trois versions de l'histoire de l'Algérie.

Bibliographie

- DARIEUSSEQ, Marie, «l'autofiction, un genre n'est pas sérieux», *Poétique*, n° 107 (1996) :369-380.
- DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Éditions Galilée, 1996.
- DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*. Paris: Livre de poche, 2001(1985).
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

33 - Ibid, 302.

- GUSDORF, George, *les écritures du moi, Lignes de vie I*. Paris: Les Éditions Odile Jacob, 1991.

- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil, 1975.

- LIONNET, Françoise, *Autobiographical voices. Race. Gender, self-portraiture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

- MILO, Giuliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Bruxelles: Peter Lang, 2007.

- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, Le Temps raconté*, t. 3. Paris: Seuil, «Points», 1985.

Titre: L'amour, la fantasia d'Assia DJEBAR: l'instance autobiographique entre l'Histoire et la langue.

Résumé: En 1985, Assia DJEBAR publie le premier volet de son quatuor autobiographique "le quatuor d'Alger" L'amour, la fantasia. Un récit polyphone, dans lequel, l'auteure s'engage à porter les échos de ces voix qui viennent de loin, de son Algérie natale, de ces patelins parsemés dans les montagnes algériennes. Il s'agit d'un récit prétendant réécrire l'Histoire de l'Algérie qui s'interfère avec l'histoire de la jeune fille et son rapport particulier à la langue française. Dans cet article, il est question d'aborder l'instance autobiographique entre l'Histoire et la langue française, que l'auteure considère un moyen d'émancipation et de libération de la faculté auctoriale de la femme écrivaine, sauf que cette langue-même entraîne un détachement du monde de la langue maternelle, celui de l'enfance.

Les mots clés: instance autobiographique, l'Histoire, le Moi, la mémoire, récit polyphone, hybridité linguistique et culturelle, restitution de l'Histoire.

العنوان: "الحب والفتانازيا" لآسية جبار؛ محفل السيرة الذاتية بين التاريخ واللغة

ملخص: في عام 1985، نشرت آسية جبار الجزء الأول من سيرتها الذاتية الرباعية "الحب، الفتانازيا"، وهي محكي متعدد الأصوات تتعهد فيه الكاتبة بحمل أصداء هذه الأصوات الآتية من بعيد، من الجزائر، من المداشر المنتشرة في الجبال الجزائرية. يتعلق الأمر بمحكي يدعي إعادة كتابة تاريخ الجزائر الذي يتعارض مع قصة الفتاة الصغيرة وعلاقتها الخاصة باللغة الفرنسية. تتناول هذه المقالة مثال السيرة الذاتية بين التاريخ واللغة الفرنسية، والتي تعتبرها الكاتبة وسيلة لانعتاق وتحرير القدرة التأليفية للكاتبة، إلا أن هذه اللغة نفسها تؤدي إلى الانفصال عن عالم اللغة الأم، أي عالم الطفولة.

الكلمات المفتاحية: السيرة الذاتية، التاريخ، الأنا، الذاكرة، المحكي متعدد الأصوات، التهجين اللغوي والثقافي، استعادة التاريخ.

Tarjamat hayât 'almutarjim wasiyâsat 'altamathol rûssya 'alsovyâtiya 'onmûdajan
The translator's biography and the politics of representation The case of Soviet Russia

ترجمة حياة المترجم وسياسات التمثيل
روسيا السوفيتية أنموذجاً

بقلم برايان جيمس بار
ترجمة: هناء خليف غني¹

Abstract:

This study discusses the various and limitless potentials of representing the self. Poststructuralist approaches to the study of culture have problematized the opposition of fiction and nonfiction by emphasizing the literariness of those modes of writing that pretend to offer unmediated access to reality, that is, to present their subjects “in all the totality, there-ness, and authenticity of their being”. The seeds for that deconstructive move were sewn within literary studies by Roland Barthes, who argued that realist fiction did not present reality as it is but rather employed a variety of devices to create “*l'effet de réel*” (Barthes 1968). This critique was expanded beyond the confines of literary studies to include the writing of history, with Hayden White arguing that history writing shares many characteristics of literary writing, in particular a reliance on narrative to produce meaning, and so should be read as such. This, naturally, had implications for the genres of biography and autobiography, now often referred to as “life writing” and studied as “an art form” (Lee 2009: xiii) or, in James Olney’s formulation, “the way experience is transformed into literature” or life is “translated” into writing.

This focus on the literariness of life writing has brought the biographer out from the shadows, so to speak, producing a subgenre of *literary* biographies, that is, biographies written not by “objective” historians but by “interested” writers, such as Edmund White’s biography of Proust (1999) or Jane Smiley’s biography of Charles Dickens (2002) in the book series *Lives*. The new focus on the biographer as writer parallels in interesting ways the re-conceptualization of the translator as writer in translation studies.

1 - الجامعة المستنصرية كلية الآداب.

Brian James Barr attributes the importance the translators' biographies acquires recently to the translators' portraits. In his study, he describes a society in which the translators obtains the right to writing biography or autobiography, i.e, the possibility of narrating their lives and works in narrations that do not easily belong to the non-fictional.

Keywords: translator, biography, post-structuralism, fiction, non-fiction.

”إن احتمالات تمثل الذات لا حدود لتنوعها“ (لي 2009: 4).

لقد حرصت المقاربات ما بعد البنيوية لدراسة الثقافة على مساءلة التعارض بين القصصي واللاقصصي من خلال التشديد على أدبية الأنماط الكتابية التي تدعي القدرة على بلوغ الواقع بأسلوب مباشر لا يتوسطه شيء؛ بمعنى القدرة على تقديم الذوات بـ ”تمامها ووجودها ووثاقة كينونتها“². وكان رونالد بارت، الذي جادل أن القصة الواقعية لا تُقدم الواقع مثلما هو، بل توظف جملةً من الأدوات ابتغاء خلق ”تأثير الواقع“³، قد شارك في بذور هذه الانتقالة التفكيكية في ثنايا الدراسات الأدبية. وقد تطور هذا النقد مندفعاً خارج أسوار الدراسات الأدبية ليشمل كتابة التاريخ التي تشترك في العديد من الخصائص مع الكتابة الأدبية ولاسيما في اتكالها على السرد في إنتاج المعنى، بحسب المؤرخ في تاريخ النقد الأدبي هايدن وايت، وتبعاً لذلك، ضرورة قرائته وفق ذلك⁴. وينطوي هذا القول على عدد من المضمونات المهمة لنوعي البايوغرافيا والسيرة الذاتية التي تُعرف حالياً بـ ”كتابة الحياة“ وتُدرس بوصفها ”شكلاً أدبياً“⁵، أو ”تجربة مترجمة إلى عمل أدبي أو حياة مترجمة إلى كتابة، بحسب الصيغة التي قدمها جيمس أولني⁶. وعلى وفق ما صرح به فيليب لاجون في تمهيدته لدراسته المهمة عن السيرة الذاتية: ”تقدم السيرة الذاتية ذاتها بوصفها نصاً أدبياً في بادئ الأمر. وإن غايتي من هذه الدراسات التي أعرضها

2 - Hermione Lee, *Biography: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2009),

3. doi:10.1093/acrade/9780199533541.001.0001

3 - Roland Barthes, "L'effet du réel." *Communications* 11 (1) (1968): 84-89. doi:10.3406/comm.1968.1158

4 - Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press 1973).

5 - Hermione Lee, *Biography: A Very Short Introduction*, xiii.

6 - James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980), 3.

مجتمعةً هنا، هو مسألة وظيفة هذا النص، بمعنى معرفة كيف يعمل هذا النص في أثناء قرائته⁷.

وعلى الرغم من إمكانية قراءة البايوغرافيا أو السيرة الذاتية بوصفها نصاً أدبياً أو "فعلاً إبداعياً"⁸، إلا أن ذلك لا يُبطل المزاعم الحقيقية لهذا النوع [الأدبي]؛ بمعنى إن هذه القراءة لا تجعل منها عملاً قصصياً خالصاً، هذا إن وجد شيء مثل هذا في الأصل. فـ "أولني"، مثلاً، يضع مؤلف العمل السير ذاتي في حيز حدودي وسط بين الحقيقة والقصة مثلما يتبين في توكيده الآتي: "إن كاتب السيرة الذاتية هو مُكتشف في جزء منه وخالق في جزئه الآخر لمخطط وحقيقة أنصع وأعمق من أية حقيقة تاريخية ووقائية يمكن [لنص] الإدعاء بالقدرة على تقديمها"⁹. وهذه نقطة مهمة للغاية طالما أن موقع ترجمة الحياة بين الحقيقة والخيال، بين الوصف والخلق هو الذي يحولها تحت ظروف الرقابة، وعلى شاكلة الترجمة، إلى موقع مقاومة مثمر. بما أنه يُتيح لكاتب ترجمة الحياة أن يُخفي تفسيراً "بديلاً" لحياة الفرد خلف إدعاء الواقعية¹⁰ (facticity). سأوثق في المباحث الآتية بروز ترجمة حياة المترجم في الأتحاد السوفيتي واتعقب

7- لقد أسهم هذا التركيز على أدبية كتابة الحياة في إخراج كتاب التراجم إلى دائرة الضوء، مثلما يُقال، منتجاً بذلك نوعاً فرعياً من تراجم الحياة "الأدبية"، أي إنتاج تراجم حياة بأقلام كتاب "مهتمين" لا مؤرخين "موضوعين" من مثل ترجمة حياة الكاتب مارسيل بروسست التي قدمها ادموند وايت (1999) وترجمة حياة تشارلز دكنز التي أعدها جين سمايلي (2002) في سلسلة الكتب المعنونة "حيوات". إن الجاذبية التي تتمتع بها مقارنة مثل هذه في الوقت الحاضر تبدو جلية في الكلمة التعريفية المصاحبة لترجمة حياة دكنز: ((يبدو طبيعياً ومحتوماً شعور جين سمايلي، بأسلوبها الرائع في الكتابة وشخصياتها التي لا تُنسى وموضوعاتها الجدلية التي اكتسبتها مجتمعاً جائرة بوليتزر للأدب وجعلتها تشغل موقعا ثابتاً في قائمة الكتاب الأكثر مبيعاً، بالتناغم الروحي مع مؤلف أعمال كلاسيكية رائعة مثل "الأمال العظيمة" و"ترنيمه عيد الميلاد". ولأنها ترى أن "روايات تشارلز دكنز تشكل ملامح حياته بالقدر ذاته التي تشكل فيه حياته ملامح رواياته"، تبدو ترجمة حياة تشارلز دكنز عرضاً حساساً رهيفاً لكاتب عظيم وتأملاً ساحراً ومذهلاً في الكتابة بوصفها حياة" (كلمة الكتاب التعريفية، 2002). إن هذا التركيز الجديد على مترجم الحياة بوصفه كاتباً يوازي في العديد من جوانبه المهمة إعادة تصور عمل المترجم مفاهيمياً بوصفه كاتباً في دراسات الترجمة (أنظر باسنت وبوش 2007).

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975).

8 - James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment....", 11-12.

9 - Ibid, 11.

10 - تُعد ترجمة حياة الكاتب الفرنسي موليير التي أعدها الكاتب الروسي ميخائيل بولغاكوف في الأتحاد السوفياتي في ثلاثينيات القرن العشرين مثلاً جيداً على هذا. وبحسب ما بيتهه ميروغين بيرغ، المترجم الإنكليزية للبايوغرافيا، في مقدمتها للعمل: "إن ما يجمع هذين الكاتبين عبر القرون يتجاوز بكثير حرفة الكتابة التي يمتنونها. إذ يتمتع كلاهما بروية نقدية ثابتة وقدرة فائقة على التقاط العشي والمضحك، الواضح والغريب؛ وأضطر كلاهما إلى العيش والكتابة في ظل أنظمة أو توراتية؛ وكان كلاهما مقداماً ومعانداً في التصريح بأرائهما؛ وكانت العواصف هي الصفة الملازمة لكل عمل جديد لهما" (xii: 1986)، ثم أردفت حديثها ملاحظة: "إن أحد الموضوعات الرئيسة في حياة السيد موليير-أي علاقة الفنان بفنه ومجتمعه، ولا سيما المجتمع القمعي-حاضرة بقوة في أعمال بولغاكوف كذلك" (x: 1986).

المسارات المتنوعة التي أسهمت فيها سياقات سياسية وثقافية محددة في تشكيل ملامح ترجمة هذه الحيات إلى نصوص مكتوبة¹¹.

اكتساب الحق بترجمة الحياة

يُجادل عالم السيميائيات والناقد الأدبي الروسي يوري لوتمان أن كل مجتمع مُنقسم بين الأفراد الذين يملكون الحق بترجمة الحياة مقابل من لا يمتلكون هذا الحق. وبحسب تعبيره¹²: "ليس لكل فرد يعيش عملياً في المجتمع الحق بترجمة الحياة"¹³. إذ أن الحق بترجمة الحياة في الجزء الأكبر من تاريخ الحضارة الغربية كان يقتصر غالباً على شخصيات سياسية وروحية بارزة من مثل الملوك والقادة العسكريين والقديسين. ويُحسب لأيطاليا عصر النهضة إنتاجها أول ترجمة حياة للفنانين بعنوان *حيوات الفنانين والنحاتين والمعماريين الأكثر براعة* التي أعدها الرسام والنحات ومؤرخ الفن الإيطالي جيورجي فآزاري (1550) والدالة على الأهمية والمكانة التي بدأ الفنانون يحظون بها وقتذاك. وبرغم ذلك، لم يحصل الكتاب على الحق بترجمة الحياة حتى أواخر القرن الثامن عشر مع بروز الحركة الرومانسية التي حملت معها تصوراً مفاهيمياً جديداً للتأليف المبني على العبقرية الأصلية. وتعدّ حياة صامويل جونسن (1791) التي أعدها جيمس بوزول أول ترجمة حياة حديثة عن مؤلف معجمي وأدبي، وأصبحت نموذجاً لتراجم حياة لاحقة لكتاب آخرين من مثل (حياة شارلوت برونتي) التي أعدتها اليزابيث غاسكل في 1857 و(حياة تشارلز ديكنز) التي أعدها جون فورستر في 1874. أما المترجمون فكان عليهم الانتظار حتى القرن العشرين حتى يتمكنوا من الحصول على الحق بترجمة حياة. في الواقع، وفي ظل اللامرئية المؤسساتية للمترجمين والترجمات في الثقافة الأنغلو فونية، يُرجح أن التلازم اللفظي (ترجمة حياة المترجم) ما يزال يحمل معه نغمة مفارقة للبعض. في الغرب مثلاً، أطلقت ترجمة حياة المترجم برأسها في نهاية القرن العشرين بفضل تطور حقل دراسات الترجمة بنحو رئيس والدعوات المتواصلة من داخله، ولاسيما بعد الحضور اللافت لما يُعرف بالأنعطفة السوسيو لوجية، إلى التركيز على المترجمين الأفراد الحاضرين في سياقات تاريخية محددة. وهذا أدى إلى

11 - الجانب الآخر الذي تشترك فيه الترجمة والبايوغرافيا هو تعددهما، بمعنى إنتاجهما نسخ جديدة توافق اللحظة الثقافية الراهنة أو السياسية الجديدة.

12 - Iurii Lotman, "Literaturnaia biografija v istoriko-kul'turnom kontekste" [The literary biography in its historical-cultural context]. *Iurii M. Lotman. Izbrannye Stat'i*, Vol. 1. (1992) Tallinn: Aleksandra, 265.

13 - الترجمات جميعاً تعود لي ما لم أبن العكس.

إصدار المجلد المعنون (المترجمون عبر التاريخ) (1995)، تحرير كل من جين دبليس وجودث وودزورث، وأيضاً (حيوات في الترجمة: كتاب ثنائيو اللغة يتحدثون عن الهوية والإبداع) (2009)، الذي حررته ايزابيل دي كورتيفرون. وأدى ذلك كذلك إلى عددٍ من الأَطاريح التي كرسَتْ لمرجمين محددين الأحياء منهم والأموات.

وخلافاً لأجزاء العالم الأخرى، فقد أسهمت جملة من الظروف الثقافية والسياسية في الأتحاد السوفيتي في ظهور بايوغرافيا المترجم في وقت أبكر في القرن العشرين، وهذا يمثل انعكاساً للأهمية التي حظيت بها الترجمة بوصفها أداة في تعزيز حضور الفكر الشيوعي في المشهد الدولي وفي التوكيد على أهمية البايوغرافيا. أضحى الكتاب غير الشيوعيين في أعقاب الحرب الأهلية الدموية بين الجيوشين الأبيض والأحمر، موضع شك واسترابة متنامية بوصفهم مناهضين محتملين للثورة. كتب الطبيب والكاتب والمترجم فينو كينيتي فيريسايف، الذي سيشغل فيما بعد موقعا بارزا في المؤسسة الثقافية السوفياتية، مقالة ظهرت في العدد الأول من مجلة (الصحافة والثورة) في 1922 بعنوان "ما الذي يحتاجه المرء كي يصبح كاتباً؟" تحدث فيها عن أهمية الخلفية الطبقية للكاتب. إذ كان فيريسايف يرى، بحسب ما بينته مارثا فيتزل هيكي، "إن الفنان الحقيقي لا يمكنه أن ينجح في التعيم أما على الطبيعة أو الخلفية. إذ لا يمكن للمرء أن يتعلم "أن يكون بروليتارياً"!"¹⁴. وبكلمات أخرى، إن البايوغرافيا تمثل مصيراً. وجادل الشكلاي الروسي بوريس توماشفسكي بقوة في مقال له بعنوان "الأدب والبايوغرافيا" (1923) ضد توظيف بايوغرافيا الكاتب في دراسة الأدب- لا بد من التذكير هنا إن استقلال النص عن بايوغرافيا الكاتب تؤلف أحد العناصر الأساسية في المدرسة الشكلاية. كانت المعركة التي خاضها توماشفسكي خاسرة بعد أن تحولت البايوغرافيا تدريجياً إلى أحد العناصر الأساسية في جميع جوانب الثقافة السوفيتية مثلما يتضح في إحياء سلسلة الكتب الشعبية في مرحلة ما قبل الثورة المعنونة (حيوات الأفراد الاستثنائيين) في 1933، بمبادرة من الروائي الروسي مكسيم غوركي الذي أسهمت روايته الاوتوبايوغرافية في تحويله إلى إحدى الشخصيات الرئيسة في الأدب السوفيتي.

لقد برز هذا التركيز على بايوغرافيا الكاتب ولاسيما على خلفيته/ها الطبقية تحديداً في مرحلة كان المترجم فيها ما يزال يكتسب أهمية متنامية

14 - Martha Weitzel Hickey, *The Writer in Petrograd and the House of Arts* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2009), 255.

في الثقافة السوفياتية مثلما يتبين في تأسيس غوركي لدار نشر (*Vsemirnaia Literatura*) في 1918 وخطتها الطموح إلى تقديم ترجمات عالية النوعية لنصوص الأدب العالمي العظيمة. وسوف تؤدي الترجمة دوراً حاسماً في دعم مخططات النظام المحلية والدولية عبر تعزيزها علاقات الصداقة بين الشعوب في جمهوريات الاتحاد السوفياتي المتنوعة من جانب، ودعم قضية الأمية الشيوعية من جانب آخر. غير أن الترجمة، وهذا ما أجادل به، لم تكن محض أداة سياسية أو دعائية في الاتحاد السوفيتي، بل أدت دوراً أكبر من ذلك بكثير. إذ كانت تمثل، في مستوى أكثر عمقاً، شكلاً جديداً من التأليف السوفياتي اللافردية-البديل عن التأليف الرومانسي (اقرأ: البرجوازي). وتبعاً لذلك، أصبح المترجمون في روسيا الستالينية عمال نموذجيين في عالم الثقافة مثلما يتبين في منح عضوية اتحاد الكتاب السوفيات للمترجمين في عام 1936 والتعامل معهم على قدم المساواة مع المؤلفين "الأصلاء" وأيضاً في الاهتمام البحثي المتزايد بالنشاط الترجمي للكتاب الروس المعروفين. لنتوقف، مثلاً، في المقالة التي كتبها جي. د. فلاديميرسكي بعنوان (بوشكين بوصفه مترجماً) التي تقع في ثلاثين صفحة ونُشرت في مجلة (*Vremennik*) في 1939. لاحظ فلاديميرسكي في خاتمة أن بوشكين قد أظهر "السعي ذاته لـ"البساطة الصرفة" والوضوح الفائق" في ترجماته مثلما كان يفعل في كتاباته الأصلية¹⁵. وتجلت الأهمية المتنامية للترجمة في روسيا الستالينية كذلك في الدعم الذي حظي به الشعراء الشعبيون الذين اعتمدوا على المترجمين الروس في الترويج لأعمالهم، وفي ظاهرة تكليف الكتاب "الأصليين" بأعمال الترجمة كوسيلة للمعاقبتهم وحسب، بل القضاء على استقلالهم الفردي وتحويلهم إلى عمال ثقافيين سوفيات (أنظر بار 2016).

ولذا، لا يبدو مستغرباً، إذاً، أن تحظى شخصية المترجم الخلاقة بأهمية قصوى مثلما يتضح في عنوان الفصل الأول "وجه المترجم" في (فن الترجمة) (1930)، وهو الكتاب الذي اشترك في تأليفه كل من الشاعر كورني إيفانوفيتش تشوكوفسكي واندرية فيدوروف. إن لكلمة "litso"، أي الوجه، و"lichnost"، أي "الإنفرادية أو الشخصية" جذر مشترك واحد. وبرغم ذلك، يمكن القول إن بروز بايوغرافيا المترجم في الثقافة السوفيتية المبكرة كانت تُعامل بدرجة محددة من التآرجح، إذ بينما أسبغ تشوكوفسكي صفة "الإنفرادية" على المترجم، إلا أنه أكد على ضرورة خضوع هذه الإنفرادية لمثلثتها لدى المؤلف الأصلي

15 - G. D. Vladimirkii, "Pushkin – perevodchik" [Pushkin as translator]. *Pushkin. Vremennik Pushkinskoi Kommisii AN CCCR* 4 (5) (1939): 330.

التي تتوافق، عرضاً، مع رؤيته للناقد. ويغامر المترجم، في حالة عدم حدوث ذلك، بتقويض إنفرادية المؤلف الأصلي. وابتغاء شرح المخاطر المرافقة لرفض شخصية المترجم الخضوع، قدم تشوكوفسكي نقداً لاذعاً لترجمات الشاعر الرمزي والمترجم الروسي قسطنطين ديمترييفيتش بيلمونت لقصائد الشاعر الأمريكي وولت وتمان، أكد فيه أن الشاعر والمترجم بيلمونت الذي هاجر إلى باريس بعد الثورة الروسية، قد حوّل الشاعر الأمريكي الواضح والبسيط إلى شاعر "متطرف متأنق غندور". لم يتردد تشوكوفسكي، في الواقع، في إدخار الهجومات الأكثر شراسةً للمترجمين المهاجرين وما قبل الثوريين ملمحاً ضمناً أن تراجع حياتهم السياسية تجعلهم غير مؤهلين لترجمة الكتاب الروس.

في طبعة العام 1941 من (الفن الرفيع) (*Vysokoe Iskusstvo*)، مثلاً، أفاض تشوكوفسكي في مناقشة الترجمات الروسية ما قبل الثورية للشاعر الأوكراني تاراس شيفتشينكو. وكانت نقوداته لترجمات هذه الشاعر تحمل في طياتها ملامح طبقية واضحةً مشابهةً لتلك الملامح الحاضرة في نقده لترجمة بيلمونت المنحطة لقصائد والت وتمان. وصف تشوكوفسكي، بأسلوبه الصحفي اللاذع، هذه الترجمات الروسية بـ (القائمة الطويلة من البذاءات المزروقة والمطلية)¹⁶، وكان يرى، مثلاً، أن المترجم الروسي ماكسيم انتونوفيتش سلافينسكي، قد عمل على فرض أسلوبه الباهت والضعيف على نبرات شيفتشينكو (البسيطة والحوارية والشعبية)¹⁷ ليحولها بذلك إلى (قصص صالون رومانسية)¹⁸. وتبعاً لذلك، فقد عمل سلافينسكي عملياً على محو جوهرها الثوري: "إن ثورية أسلوب شيفتشينكو هي بقدر ثورية موضوعات قصائده. ومع ذلك، فقد عمل العدد الكبير من مترجمي أعماله ما بوسعهم لإزالة لا الطابع الثوري في موضوعات قصائده، بل كذلك أسلوبه المبتكر والمتأجج والديمقراطي."¹⁹

لقد عمل سلافينسكي، توافقاً، سفيراً في الحكومة الأوكرانية في المهجر بعد قيام الثورة الروسية، وهذا يسرّ على تشوكوفسكي مهمة تقديمه تشويهاً للمترجم لقصائد شيفتشينكو بوصفها النتيجة المحتومة لترجمة حياته الطبقية.

16 - Kornei Chukovskii, *Vysokoe Iskusstvo* [High art]. (Moscow/Leningrad: Academia, 1941), 26.

17 - Ibid, 27.

18 - Ibid, 28.

19 - Ibid, 22-23.

بايوغرافيا المترجم في حقبة ما بعد الحرب: تحليلاً للذكرى

مع دخول الترجمة مرحلة الاحترافية في حقبة ما بعد الحرب، حظيت بايوغرافيا المترجم وكذلك المترجمون ذوو تراجم الحياة الأقل ترمناً سياسياً بالمزيد من الاهتمام والعناية الإيجابية. إذ أثنى تشوكوفسكي، في طبعة العام 1964 من (الفن الرفيع) مثلاً، على ترجمة تاتيانا نيديش (Tatyana Gnedich) لقصيدة الشاعر البريطاني لورد بايرون (دون جوان). وعلى الرغم من اخفاقه في تقديم صورة واضحة عن هذا الجانب من ترجمة حياتها، أي الظروف التي أنتجت في ظلها هذه الترجمة، إلا أن قراءه المثقفين كانوا يعرفون هذه الظروف تماماً. وإضافة إلى ذلك، قدم تشوكوفسكي بعضاً من التلميحات. لنأخذ، مثلاً، ما قاله بحق ترجمة نيديش: "إن قراءة هذه الترجمة، بعد التشبع بالترجمات السابقة، هو أقرب إلى الوصول إلى مساحة شاسعة مضاءة بأشعة الشمس بعد شعور عميق بالحسرة والحزن في قبر مظلم كئيب"²⁰، وهي إحالة أيسوبية [نسبة إلى الحكاء اليوناني ايسوب]، على الأرجح، إلى حقبة الرعب الستالينية، هذا إذا لم تكن إحالة مباشرة إلى احتجاج نيديش وحبسها. مثلت ستينيات القرن العشرين، في الواقع، فترة كان يمكن فيها الحديث علناً عن المترجمين الذين تعرضوا للقمع في العهد الستاليني، وكان يمكن، أخيراً، طباعة أعمالهم أو إعادة طبعتها. إذ وجدت ترجمات إيفان ليخاتشيف لأعمال بودلير التي أتمها بينما كان يقضي مدته في معتقلات الغولاج، أخيراً، طريقها إلى النشر مجهزة بأسمه في سبعينيات القرن العشرين.

وبالمثل، كانت ستينيات القرن العشرين وسبعينياته فترة مناسبة لنذكر مترجمي الحقبة الستالينية الذين تأثرت حياتهم بموجات الرعب آنذاك. إذ بدأت أهم المجالات السوفياتية المختصة بالترجمة (الترجمة المتقنة) (*Masterstvo* *perevoda*) في السبعينيات بتخصيص قسم أطلقت عليه "بورتريت-لوحة شخصية" كرسته للحديث عن حياة المترجمين الروس وأعمالهم، وكان من بينهم المترجمون الذي تعرضوا للقمع والاضطهاد في عهد ستالين (من مثل بينديكت ليفشستز والكساندر تسوبولفيسكي) أو جرى تكليفهم بأعمال الترجمة عندما لم يكونوا قادرين على نشر مؤلفاتهم الأصلية (ادلينا اداليس، وانا اخماتوفا، ومارينا تسيوفيتاوا وليونيد مارتينوف). ونشر إيفيم اتكيند، في عام 1971، قبل سنتين وحسب من مغادرته القسرية إلى الأتحاد السوفياتي، لوحة

20 - KorneiChukovskii, *The Art of Translation: Kornei Chukovsky's A High Art*, trans. Lauren G. Leighton. (Knoxville: University of Tennessee Press, 1983), 210-211.

بشخصيةً لمترجم الشعر الفرنسي واحد أعضاء الحركة المستقبلية، ليفشترز، الذي ألقى القبض عليه وأعدم في 1938 (لإخفاقه في تقديم معلومات). وشهد العام ذاته الذي ظهر فيه بورترتيت اتكائيد إعادة نشر بعض من ترجمات ليفشترز لقصائد بودلير في طبعة روسية جديدة لديوان الشاعر الفرنسي (أزهار الشر)، الذي حرره كل من أي. أي. بلاشوف وأي. س. بوستوباليسكي ويضم أيضاً ترجمات أخرى ساهم بها كل من ليخاتشيف وتسييفيتافا وابنتها، اريادنا ايفرون.

إن إشادة ايتكائيد بالمترجم ليفشترز هي بمنزلة تحدٍ لا للنظام القائم بأكمله، بل أيضاً للاتحاد السوفيتي المناهض للسامية في فترة ما بعد الحرب التي يعرفها ايتكائيد حق المعرفة بعد فصله من عمله الأكاديمي في ليننغراد ونفيه إلى تولا في 1949 في أثناء ما يُعرف بـ ((الكفاح ضد الكوزميتالية)). قبل سنتين من ذلك، نشر استاذ الترجمة الأوكراني-اليهودي الكساندر فينكل مقالةً عن ترجمة ليرمينتوف لديوان الشاعر البريطاني اللورد بايرون "ألحان عبرية" (فينكل 1970). إن نشر هذه المقالة في وقت علت فيه حمى مناهضة الصهيونية في الأتحاد السوفيتي في أعقاب العدوان الثلاثي [على مصر] جعل من "ظهور مفردة evreiskii "عبري" في سياق إيجابي في مقالة صادرة رسمياً، حدثاً لافتاً ومدوياً"²¹. ليس هذا فحسب، بل سيكون اليهودي فنكل ذاته موضوعاً في الحلقة التالية من سلسلة "بورترتيت" عنوانها "أ. م. فينكل - منظر الترجمة الأدبية" بقلم الأوكراني ايزنشتوك ذي الأصول اليهودية كذلك (ايزنشتوك 1971).

إن استذكار المترجمين الذين تعرضوا للاضطهاد في الحقبة الستالينية واضحٌ كذلك في أطروحة الدكتوراه التي أعدها الكساندر تسوبولوفسكي وناقشها في 1974 وكان موضوعها الترجمات الروسية للأعمال الشعرية للشاعر الجورجي قاتزا-بشاقفيل (وهو الأسم الأدبي المستعار للشاعر لوقا رازكاشفيل). يُذكر هنا توجه كل من اوسيب ماندلستام ومارينا تسييفيتافا وبوريس باسترناك، ثلاثة من أعظم الشعراء الروس في القرن العشرين مضطرين إلى العمل الترجمي بعدما أصبحت أعمالهم مثيرة للشكوك سياسياً.²² كانت حياة الكتاب صعبة حقاً، إذ قضى ماندلستان نجهه في معتقل الغولاج في

21 - Harriet Murav, "Failure of the Word: The Jew as Translator in Soviet Russia." *Cardoza Law Review*, 26 (2005): 2405.

22 - للاستزادة بشأن ترجمة الحياة (الذاتية) [auto biography] والترجمة بوصفهما شكلاً من أشكال الاستذكار والإشادة، أنظر بودوفسكي (2007).

1938 وانتحرت تسييفيتافاً في 1941، بعد عام واحد من صدور ترجمتها الرائعة لقصيدة بودلير "الرحلة"²³. وتشمل قائمة الإصدارات المعترية الأخرى المعنية ببايوغرافيا المترجمين كل من دراسة ايتكايند التفصيلية للشعراء-المترجمين الروس في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر المعنونة (الشعراء-المترجمون الروس من تردياكوفسكي إلى بوشكين) في 1973 إضافة إلى انطولوجيا الشعر المترجم المعنونة (أساتذة ترجمة الشعر الروسي) التي تضم مقدمة وافية فيها الكثير من المعلومات البايوغرافية عن المترجمين المسهمين. وهذه تحديداً هي النسخة التي تجرأ في ايتكايند على التلميح إلى حقيقة أن الكتاب الروس في الفترة الأسوأ من القمع الستاليني قد تمكنوا من التعبير عن مخاوفهم واشتغالاتهم الجمالية من خلال نصوص الكتاب الأجانب. وبداهة، كان نصيب ايتكايند بعد فعلته هذه التوبيخ الشديد وحذف المقطع المخالف لتوجهات النظام من المجلد الذي كان في طور الإعداد²⁴.

نزع باحثون سوفيات آخرون في الترجمة نحو التركيز على المترجمين في القرن التاسع عشر، الذي يؤلف موضوعاً للدراسة والبحث أكثر أماناً وأضمن للسلامة من الماضي الستاليني القريب. وكان من أبرز هؤلاء بيتر سيبتانوفيتش فاتيف الأبرز الذي أعد دراسة مطولة عن المترجم والصحفي ميخائيل ميخاليوف الذي حظيت ترجماته لأعمال الشاعر الألماني هنريش هين في ستينيات القرن التاسع عشر بشعبية كبيرة في أوساط التقدميين واليساريين وكذلك يوري ليغن الذي كتب رسالة علمية بعنوان (المترجمون الروس في القرن التاسع عشر وتطور الترجمة الأدبية) قدم فيها تخطيطات بايوغرافية عن أحد عشر مترجماً بارزاً هم ف. أ. فاسيلي اندريفيتش جوكوفسكي، وم. ب. فيرونجينكو، وأي. أي. غوبر، والكسندر نيكولايفيتش ستراغوفيتشيكوف، والكسندر ايفانوفيتش فكدنيسكي، والكسندر فاسيلفيتش دروزهينين، ون. ف. غيريل، وميخائيل لاريونوفيتش ميخيلوف، ود. أي. مين، ود. ل. ميخالوفيسكي، وب. أي. فينيرغ.

سيرة المفسر الذاتية في روسيا ما بعد الحرب: خلف الكواليس

أدى انهيار الاتحاد السوفيتي ورفع قيود الرقابة إلى موجة من سير المترجمين الفوريين الذاتية. قدمت هذه السير التي كتبها مترجمون فوريون

23 - Adrian Wanner, Baudelaire in Russia (Gainesville: University Press of Florida, 1996), 5.

24 - Efim Etkind, 1968. Mastera russkogo stikhotvornogo perevoda. [Masters of Russian verse translation] (Leningrad: Sovetskii Pisatel, 1978), 111-166.

رسميون رفيعو المستوى نظراً من وراء الكواليس على آليات عمل السلطة السوفيتية في وقت كانت فيه الصحافة الروسية منهمكة بالكشف عن الواقع الكامن خلف واجهة الخطابات الشيوعية. ونتيجة لذلك، كانت هذه السير سياسية في جوهرها أكثر منها تراجم حياة حقيقية للمترجمين الأدبيين على الرغم من نجاحها، على شاكلة بايوغرافيا المترجمين في الحقبة السوفيتية، في التعريف وتقديم الأسئلة الخاصة بالتحديات الأخلاقية التي يواجهها الأفراد- المثقفون تثقيفاً عالياً في هذه الحالة- الذين يعيشون في ظل الأنظمة الشمولية. وعندما يكون هذا الفرد هو المترجم الخاص برأس الدولة، تغدو هذه المسائل أكثر حدة وتعقيداً.

وسأقدم في أدناه قائمةً منتخبةً بسير المترجمين الذاتية الأكثر شعبية في عهد الرئيس بوريس يلسن: (كيف أصبحت مترجماً لستالين) لؤالنتين ميخيلوڤتشي بيرجيكوف (1993)؛ وأ. د. شفيتسر (من وجهة نظر المترجم)؛ وبافل بالزجينكو (سنواتي مع غورباتشيف وشيفاردنازه: مذكرات مترجم روسي) (منشور باللغة الإنكليزية)؛ وتيتيانا ستابنيكوفا (لا شيء سوى الحقيقة: محاكمات نورمبيرغ: مذكرات) (1998)؛ وفكتور م. سوخودريش (لغتي صديقتي من خروتشوف إلى غورباتشيف) (1999)²⁵. وفيما عدا بيرجيكوف المولود في عام 1916، ولِد الآخرون جميعاً في الأتحاد السوفيتي وتلقوا تعليمهم في المؤسسات الأكاديمية السوفيتية وعاشوا في الحقبة الستالينية ردحاً من الزمن: بيرجكوف (1916-1998)، شفيتسر (1923-2002)، بالازجينكو (-1949)، وستابنيكوفا (1923-2005) وسوخودريش (1932-2014). جدير بالملاحظة تمثيل ستابنيكوفا، توفقاً، المرأة الوحيدة بين مؤلفي السيرة الذاتية في هذه المرحلة والوحيدة التي لم تعمل مترجمة لرئيس البلاد.

كان المؤلفون الذكور الذين كتبوا هذه السيرة الذاتية جميعاً من المترجمين المرموقين، الأمر الذي يعكس الواقع الجندري للترجمة في الأتحاد السوفيتي. عمل بيرجيكوف مع الألمان والروس وشارك في أعمال الترجمة في المفاوضات

25 - أرى ضرورة الإشارة إلى عدد من بايوغرافيا المترجمين التي لا تتوافق مع الإطار التفسيري الذي اعتمده هنا؛ منها مذكرات المترجم الأدبي أليف غنزبيرغ بعنوان (إنه قلبي الذي ينفطر) (1981)، ومذكرات نيكولاس بيرفوشن، ابن أخ لينين، الذي كان يعمل مترجماً، بعنوان (بين لينين وغورباتشيف: مذكرات ناقد وأحد أقارب لينين) (نيويورك: فنتيغ برس، 1989). جدير بالملاحظة هنا غلبة الطابع السياسي على مذكرات بيرفوشن، وهذا مفهوم في ضوء علاقته بلينين أكثر منه عمله مترجماً. ولم يُطبع هذا العمل في روسيا قط. وعلى الرغم من عمل ستابنيكوفا مترجمة في محاكمات نورمبيرغ، إلا أنها لم تعمل مترجمة في المؤتمرات قط ولا مع رؤساء الدولة.

التي أثمرت عن معاهدة مولوتوف-ريبنتروب وأيضاً في القمم التي عُقدت في زمن الحرب مع تشرشل، وروزفلت وستالين في طهران وبالطبع. وعمل شفيتسر مع الإنكليز بصفة مترجم فوري؛ وكان استاذاً للترجمة كذلك لسنوات عديدة في معهد موسكو للغات الأجنبية. وعمل بالازجينكو مترجماً للرئيسين غورباتشيف وشيفاردناززه وأصبح الناطق الرسمي بأسم صندوق غورباتشيف بعد انتهاء مدة خدمة السكرتير العام، وعمل سوخودريش مترجماً لحروتشوف- في أثناء رحلته الى الولايات المتحدة في 1959- وكذلك عمل مترجماً مع الرئيس ليونيد برجينيف.

قدم المترجمون انفسهم جميعاً بوصفهم شهوداً على التاريخ. يتضح ذلك في عنوان مذكرات شفيتسر وفي الكلمة المدونة في ظهر الغلاف: "تتجلى أمام عيون المترجم تلك الجوانب غير المتوقعة في العادة من الناس والأحداث التي يواجهها في أثناء خدمته المهنية". وبالمثل، يُلمح العنوان الذي اختارته ستابنيكوفاً لمذكرتها (لا شيء خلا الحقيقة) إلى دور المترجم بوصفه شاهداً على جريمة في حالتها؛ وهذا يُلقي الضوء على الاختلاف الرئيس بين مذكرات ثلاثة من المفسرين الذين اعتمدوا الإنكليزية بنحو رئيس في عملهم- شفيتسر، بالازجينكو وسوخودريش- والمفسرين الذين اعتمدوا الألمانية في عملهم- وهم بيرجيكوف وستابنيكوف اللذان يرتبطان بعلاقة وثيقة بالثقافة الألمانية بعد تعلمها هذه اللغة في طفولتهما، في مدرسة المانية في حائلة بيرجيكوف وفي المانيا ثم في مدرسة المانية في موسكو كانت قد أفتتحت لاستيعاب اليساريين الفارين من المانيا النازية في حائلة ستابنيكوفاً. الأهم وقوع هذين المترجمين ضحايا للقمع الستاليني، إذ أُلقي القبض على أبويهم وأرسلوا إلى الغولاج في ثلاثينيات القرن العشرين. تمكن المترجمون عن اللغة الإنكليزية واليهما، من جانب آخر، من النجاة من فترة الحكم الستالينية بدرجات متباينة من الأضرار مع بقاء إيمانهم بالنظام السوفيتي على حاله إلى حد ما. ولذا، تميل مذكرات المترجمين الأخيرين إلى التوجه نحو الخارج عبر تقديمها لمحات عن الحياة الشخصية والتركيبية النفسية للشخصيات المهمة التي عملوا معها؛ بينما مالت مذكرات بيرجيكوف وستابنيكوفاً إلى التركيز على الجوانب الداخلية، إذ تحدثوا عن التأثير الذي مارسه دورهم بوصفهم شهوداً في بنائهم النفسي. في الواقع، تناولت ستابنيكوفاً هذه النقطة في تمهيدها لمذكراتها حيث بينت العوامل التي دفعتها إلى تدوين تجاربها. حدث ذلك بينما كانت تترجم محاضرة ألقته الأستاذة روزماري كيلوس، مؤلفة كتاب (نساء في الجبهة): كان موضوع المحاضرة

لافتاً واستثنائياً: (المشاعر المتجسدة في رسائل الجنود الالمان. الخوف والأمل). لم أشارك في ترجمة محاضرة مثل هذه من قبل. قالت روزماري: ”سأركز، في محاضرتي، على الجوانب النفسية في الحرب العالمية الثانية، على البناء النفسي للذين بادروا باشعال فتيلها ومن وقع ضحية لها. لا بد للمؤرخين من أن يعتنوا، أخيراً، بدراسة هذا الجانب“²⁶.

قدم كل من بيرجيكوف وستابنيكوفا، بحماسة ولوعة عميقتين، التأثير العاطفي لتجاربهن في مرحلة الطفولة في ظل حكم ستالين. إذ يصف لنا بيرجيكوف في فصل بعنوان (إلقاء قبض)، في تفاصيل ساطعة مدهشة، مشاعره في تلك الليلة التي دق فيها اثنان من جنود الجيش الأحمر باب شقتهم. كان بيرجيكوف يأمل في أن تكون هذه الزيارة إحدى الزيارات الروتينية. لكنها لم تكن كذلك، إذ طلب أحد الجنديين من الأم رزم حقيبة للأب- والتأكد من تزويدها ببعض من الملابس الشتوية الدافئة. وكان لهذا الحدث تأثير حاسم في تصور بيرجيكوف عن الواقع السوفياتي: ”كان القبض على والدي بمنزلة النهاية لحياتنا السابقة. لقد تغير حالنا من عائلة عادية إلى عائلة أحد المجرمين السياسيين.“²⁷

ألقي القبض على والد ستابنيكوفا، عالم الكيمياء المحترم، في عام 1930 وأجبر على العمل في مختبر الغولاج في حين أرسلت امها إلى معسكر للعمل في كوليما تاركة أبنيتها الصغرى في رعاية أختها المترجمة. في فصل بعنوان (شاب من المفوضية العشبية للشؤون الداخلية)، تقدم ستابنيكوفا وصفاً رائعاً لعملية القبض على أبيها التي قلبت حياتها رأساً على عقب. وكانت هذه هي الفترة التي قابلت فيها الكاتب فارلام شالاموف، التي استمعت منه إلى روايات شخصية مباشرة عن معسكرات العمل القسري السوفيتية. وانضمت ستابنيكوفا إلى الجيش في عام 1944 حيث عملت في فرقة الاستطلاع وترجمة الرسائل من الراديو الالمانى، ثم أرسلت في عمر الحادية والعشرين إلى نورمبيرغ للعمل مترجمة في المحاكمات الحربية. وتبعاً لذلك، كانت ستابنيكوفا على دراية مسبقة، حينما دخلت مقصورة الترجمة، بالعنف الواقع في قلب النظام السوفيتي.

26 - Tat'iana Stupnikova., *Nichego krome pravdy. Niurnbergskii protsess. Vospominaniia peregovodchika* [Nothing but the truth. The Nuremberg trials. Memoirs of a translator] (Moscow: Russkie Slovri, 1998), 5.

27 - Valentin Berezhev, *Kak ia stal perevodchikom Stalina* [How I became Stalin's translator] (Moscow: DEM, 1993), 139.

مثلت معاهدة مولوتوف-ريبنتروب لهذين المترجمين الناطقين بالإلمانية حدثاً مُقلقاً للغاية قلب رأساً على عقب كل الآراء السياسية التي كانا يؤمنان بها سابقاً، أي إن الشيوعية والفاشية متضادان لا يجتمعان فأدى ذلك بهما إلى إدراك جوانب التشابه العميقة التي تجمع ما بين المانتيا الهتلرية وروسيا الستالينية. وبحسب ما كتبه بيرجيكوف في الفصل الثاني من كتابه المعنون (هتلر وستالين): ”لحظت في أثناء عملي في ألمانيا النازية في 1940، صورة مروعة: شهدت تقديس الزعيم ذاته، التجمعات الجماهيرية والاستعراضات ذاتها، التي يحمل فيما المشاركون صور الفوهرر ويُقدم له الأطفال باقات الورد. كانت المباني العمرانية الفخمة والضخمة والأفكار البطولية في الأعمال الفنية تشبه كثيراً الواقعية الاشتراكية في روسيا. وعلى شاكلة ستالين، كان هتلر، بفضل تصميمه على سجن كل من يخالفه الرأي أو اعدامهم واعتماده المعالجة الايديولوجية المكثفة، قادراً على تحقيق تلك الأشياء التي شرع الناس في عبادته لأجلها. شاهدت استعراض النصر في برلين في إحدى الصالات بعد العودة المظفرة لكثائب فهرماخت من فرنسا. وبفضل وقوفي قريباً من المنصة، شاهدت كيف كان الناس ينجذبون إلى هتلر في أثناء مروره أمامهم في سيارة المرسيدس. كانت النسوة ترفعن أطفالهن ليحظوا بلمسة من القائد. وبرغم احتقاره الناس، إلا أن هتلر كان يعرف كيف يتملقهم وأصفاً أيهم بالعرق الأسمى. وكان ستالين يفعل الشيء ذاته، بابتسامته الأبوية لجموع الناس الذين كانوا يسرون أمام ضريح لينين ويكيلون له عبارات الثناء والمدح، وكان، على شاكلة هتلر، يصفهم بـ ”بناة الشيوعية“ علناً وبـ ”المغفلين“ سرا بينما كان يحرك شاربه“²⁸. توصلت ستابنيكوفاً إلى نتيجة مشابهة في أثناء عملها في نورمبيرغ الذي تحدثت عنه في الفصل المعنون (نحن وهم): ”المعكسرات والأسلاك الشائكة والعبث وقسوة الحملات العقابية- كل ذلك كان مشابهاً جداً ومألوفاً للغاية حتى بدا الأمر وكأن المنفذين في جمهوريات الأتحاد السوفيتي وألمانيا كانوا يتبادلون التجارب والأسرار بانتظام تماماً مثل القيادة في معسكر اوشفيتز الألماني والقيادة في معسكر تريبلنكا الروسي“²⁹.

لقد توصلت ستابنيكوفاً إلى هذه النتيجة على الرغم من الجهود الحثيثة نسيباً التي بذلها الوفد السوفيتي للحيلولة دون ذلك حتى أنهم لم يترددوا في سك كلمة روسية جديدة للاشتراكي (sotsialitskii) ابتغاء تجنب أي اقتران

28 - Valentin Berezhev, *Kak ia stal perevodchikom Stalina*, 11.

29 - Tat'iana Stupnikova., *Nichego krome pravdy. Niurnbergskii protsess*, 180.

بين الاشتراكية القومية والاشتراكية السوفيتية (*sotsialisticheskii*). وإضافةً إلى ذلك، أصدر رؤوساؤها في العمل تعليمات إلى المترجمين بعدم ترجمة بعض من الكلمات الألمانية المتصلة بالحزب وهيكلته ابتغاء الحيلولة دون الربط ما بين النازية والواقع السوفيتي. وبرغم ذلك، تحدثت ستابنيكوفًا عن شعورها بالحرج والعار من بلادها عند استماعها إلى وقائع مذبحه كاتيا في بولندا. لقد أضحى عملها في الترجمة شديد الوطأة عليها حالما بدأت تدرك جوانب التشابه بين النظامين النازي والسوفيتي. وبلغ مسار عملها في محاكمات نورمبيرغ الذروة العاطفية في أثناء ترجمتها التحقيق الذي أجري مع السياسي النازي فريتز سوكل، بمساعدة زميل لها، وتوليها الترجمة للمدعى عليه. ويلاحظ هنا شدة التماهي بين المترجمين والأدوار التي كانا يؤديانها— كان عنوان الفصل، توافقاً، ”كيف أصبحت سوكل“— حتى إنهما شرعا في الترجمة بصوت عال. وبعد مدة من انهماكهما في ترجمة المرافعات، وقف المترجمان الباديان للعيان في مقصورتهم أو ما كانوا يطلقان عليه ”الحوض“. أمسك زميل ستابنيكوفًا بذراعها عند ترجمتها عبارة النائب العام: (ينبغي أن تُسحق)، فندت عنها صرخةً تعبيراً عن الألم الذي أمتزج بترجمتها لإجابة سوكل: ”لا تشقني! أنا عامل! أنا بحار!“ وعندها أمر القاضي بإيقاف سير المحاكمة حتى يتمكن المترجمان من استعادة رباطة جأشهما. وبعد تجربتها في نورمبيرغ، أكملت ستابنيكوفًا تعليمها وعملت أمينة مكتبة؛ أختار شعرت براحة كبيرة له: ”لم يكن بقدرتي تخيل مهنة أفضل [من أمينة مكتبة] في زماننا. الكتب كانت على الدوام أصدقائي الأكثر إخلاصاً. لم تخني الكتب قط ولم تخذلني، وما تزال صادقةً معي إلى الآن، في عزلي الحزينة هذه“.

وخلافاً لستابنيكوفًا وبيرجيكوف، لم يخض المترجمون الإنكليز الثلاثة التجربة ذاتها. ومثلما ذكرنا آنفاً، كانت ذكرياتهم تنزع نحو التركيز على العالم الخارجي وتقديم تبصرات عن شخصيات الزعماء السياسيين الذين يترجمون لهم والاكتماء بتقديم نقد منضبط للنظام السوفيتي. لقد أسهمت حقيقة ترجمتهم باللغة الإنكليزية في تركيز انتباههم على الحرب الباردة أكثر منه على تجربة الحرب العالمية الثانية. وساعد هذا كذلك على تفسير أهمية هذه المذكرات في عهد بوريس يلسين في وقت كان فيه الروس يعيدون النظر في علاقتهم بالغرب، بعامه، وبالولايات المتحدة، بخاصة بعد نهاية الحرب الباردة. وإضافةً إلى ذلك، فقد نجح المترجمون الثلاثة من حملات التطهير والرعب وبقوا مخلصين إلى الأتحاد السوفيتي. وتبعاً لذلك، وبينما تمكن هؤلاء المترجمون من

الكشف عن آليات العمل الداخلية للحكومة السوفيتية، يتعذر وصف أي من هذه المذكرات بـ "البيان الكاشف". إذ كان نقدهم للحكومة وزعمائها حذراً ومُنضبطاً وفكاهياً وحتى متهكماً في بعض الأحيان. قدم المترجمون الثلاثة أنفسهم كمهنيين لسانين بعيدين عن البيئة السياسية التي يعملون فيها. ذكر سوخودريث، الذي كان على درجة عالية من الثقافة والأناقة، في مقابلات معه أن خروتشوف قد فهم أن المترجم قد جعل صورة رئيس الوزراء (تبدو أفضل) في اللغة الإنكليزية وأن الأخير قد أستحسن الأمر. وتحدث أيضاً عما يتمتع به خروتشوف من (فكاهة جافة) ووصف رئيس الوزراء بـ (بالمفتوح والحيوي والصادق)³⁰. ويُعد وصف المترجم للقائه الأخير مع خروتشوف بعد إزاحته عن سدة الحكم من أكثر المقاطع الوصفية عمقاً وتحريكا للأحاسيس. حدث اللقاء في منزل ريفي يقع خارج موسكو حيث اصطحب رئيس الوزراء مترجمه السابق لرؤية حديقته المنزلية وكان يتصرف مثل "رب عائلة كبيرة لطيف وحنون"³¹.

كان سوخودريث، المترجم المثقف تثقيفاً عالياً والكوزمببتالي، يصف رئيس الوزراء السابق خروتشوف في العديد من المقابلات الصريحة التي أجراها بعد سقوط الاتحاد السوفيتي بـ "الجاهل والجلف"³². كان الاختلاف بين خروتشوف ومترجمه من حيث الثقافة والتعليم، أو الطبقة، يتجلى بوضوح في ملبسهما (وهو ما تبينه الصور التي التقطت وقتذاك). إذ يظهر سوخودريث الرشيق والأنيق ببدايات داكنة متقنة الخياطة وشعر وسوالف جانبية مُصففة بعناية على خلاف رئيس الوزراء الذي كان قصيراً وبدنياً نسيباً ويرتدي ملابس بهيجة ومتنافرة الألوان³³. وهذا الاختلاف في الملبس والطبقة الاجتماعية كان واضحاً في أسلوب كلامهما كذلك: إذ كانت أحاديث خروتشوف تعج بالمقولات الشعبية والمفردات العامية التي تُشكل تحدياً للمترجم³⁴. وعلى الرغم من هذه الاختلافات، كان خروتشوف يُعامل مترجمه بأحترامٍ ولطفٍ

30 - Ibid, 177.

31 - Ibid, 189.

32 - Viktor Vandenko, "Ne vse zoloto chto molchit." Interview with Viktor Sukhodrev2013. In Liudi. Peoples.ru. <http://www.peoples.ru/state/citizen/suhodrev/>. (Accessed 13 April 2013).

33 - ليس غريباً، ربما، افتتان سوخودريث بالرئيس الكندي جون كندي الذي التقى به في محادثات فيينا في 1961. في الواقع، يبدو أن المترجم كان متماهياً مع الرئيس الأمريكي أكثر منه مع رئيس الوزراء الروسي الذي ترجم له. فطبقاً لما صرح به: (بالطبع، ترك الرئيس كندي أثره الأعمى في نفسي. إذا أردت شرح معنى كلمة "كاريزما"، فإنها كندي!...) [إنه عملياً يبت الجاذبية والسحر من حوله] (شارابوفا وبولياكوفا 2013: بلا صفحة).

34 - Viktor Vandenko, "Ne vse zoloto chto molchit."

واضحين. يتضح ذلك في تصريحه الآتي: ”برغم مركزه الرفيع، كان نيكيثا خروتشوف يُدرك المدى الذي كان يعتمد فيه على المترجم. كان يقول شيئاً، وكان الجمهور الأوروبي، إذا سمحت لي، يسمعون شيئاً آخر. كان خروتشوف يفكر جدياً في عملي ويحاول معرفة طبيعته. وتعود عليّ تدريجياً وقبلني“³⁵. إن حكايات مثل هذه تؤكد الاختلاف العميق في تراجم حياة هؤلاء المترجمين اللامعين والسياسيين الذين عملوا معهم.

بايوغرافيا المترجم في عهد بوتين: قصة بقاء

اتخذت بايوغرافيا المترجم مساراً مختلفاً في عهد بوتين الذي شهد صدور مذكرات بعنوان (الحياة في ذاتها) (2008) للمترجمة ناتاليا تروبيرغ (1928-2009) وعرض فلمين وثائقيين هما (المرأة والأفيال الخمسة) (2009) للمخرج والمنتج الألماني واديم جنديكو عن المترجمة سقوتلانا غير (1923-2010)، والسلسلة التلفزيونية المعنونة (كلمة مقابل كلمة) (2009) للمخرج الروسي لوغ دورمان عن المترجمة ليليانا لانغينا (1920-1998)، وقد نُشرت هذه السلسلة في كتاب حمل العنوان ذاته في 2010.

تختلف تراجم الحياة هذه عن تلك التي ظهرت في تسعينيات القرن العشرين ولاسيما في الجندر: إذ كانت جميعاً عن النساء اللاتي كنّ مترجمات أدبيات لا مفسرات. وهذا يعني أنهن لم يكن على صلة وثيقة بالمشهد السياسي مثلما لحظنا في حالة المفسرين في أعلاه. وبرغم ذلك، فقد عانين كثيراً في ظل الحكم السوفيياتي: إذ تعرض والد المترجمة غير للتعذيب وقُتل على يد البوليس عندما كانت في الخامسة عشر من عمرها؛ ووقعت لانغينا ضحيةً لمعاداة السامية، إذ لم يكن بقدرتها إصدار أعمالها المترجمة باسمها صريحاً بسبب يهوديتها؛ وأنجزت تروبيرغ العديد من الترجمات ”تحت الدرج“، بمعنى بلا أمل برويتها منشورة بسبب مضمونها السياسي والديني. شغلت هؤلاء المترجمات موقع المنتمي\اللامتمي في الاتحاد السوفيتي: فعلى الرغم من ثقافتهن العالية ووضعهن المادي الميسور نسبياً وانتمائهن إلى طبقة النخبة الفكرية السوفيتية، إلا أنهن كنّ لامنتميات، إذ أتهمت غير بالتعاون مع النازيين، وكانت لانغينا

35 - Ibid.

يختلف هذا الوضع اختلافاً تاماً عن نظيره في الصين حيث كان ماو شديد الاستراية بالمترجمين المتعلمين تعليماً عالياً وكان يعمل على التخلص منهم بين الحين والآخر.

Baigorri-Jalón, Jesús and Manuela Fernández-Sánchez, "Understanding High-Level Interpreting: Preliminary Notes." *FORUM* 8 (2) (2010): 9.

يهودية، وتروبيرغ مسيحية ملتزمة. وبالمثل، لم تُعلن أعمالهم على الملأ ولم تحظ بالانتشار. ونتيجة لذلك، وبينما قدمت مذكرات المفسرين رفيعي المكانة من مثل شفيتسر وبلازيجينكو وسوخودريث القليل من التفاصيل عن حياتهم الخاصة لصالح التركيز على أعمالهن، كانت بايوغرافيا هؤلاء المترجمات مختلفة للغاية، إذ أسهم التركيز على العائلة في الفلم الوثائقي الذي أعده جنديريكو في التأكيد على التعارض الواضح بين العالمين الشخصي والعام مع حضور المترجمة الواضح في العالم الأول في تصويرها وهي تعمل في المنزل وتقديمها في سلسلة من المشاهد تصورها وهي تراجع ترجماتها مع محرر أعمالها في غرفة المعيشة. كانت قصة هؤلاء المترجمات هي قصة البقاء والنجاة عبر المثابرة وتكريس الحياة للقيم "الأبدية الخالدة" المتجسدة في روائع الأعمال الأدبية والدعم الذي تتلقاه من العائلة والأصدقاء مثلما يتضح في كلمة الغلاف التعريفية في مذكرات تروبيرغ: هذا الكتاب لنانايا ليونوفا تروبيرغ - مترجمة أعمال جيلبرت كيث جسترتن، وكلايف ستيلبلز لويس وسير بلهام غرينفل وودهاوس - هو مجموعة من المقالات المترابطة بتجربة مقاومة الأنظمة الشمولية والخواء الروحي. تقدم هذه المقالات درساً في التبادل الفكري الحر، التبادل الصادق الذي ينز عطفاً والتزاماً.³⁶ أو كما عبر عنها بافل، ابن لانغينا: "يدور" كلمة مقابل كلمة" في جوهره عن معنى أن تكون إنساناً.³⁷ ولم يكن بافل بهذا القول، بل أفاض في التعليق على هذه الفكرة في تمهيده للنسخة الورقية للكتاب مُبيناً: "إن حياة ليليانا لانغينا الطويلة التي امتدت في بلدان مختلفة، تُولف تعبيراً عميقاً وجلياً عن القرن العشرين. قرن أثبت... أن الإنسان ليس العوبة بيد الظروف، ليس ضحية للحياة، بل مصدر خير لا ينضب ولا يمكن القضاء عليه)."³⁸.

تظهر ثيمة البقاء والنجاة جليةً في جانب آخر من هذه التراجم هي عمر هؤلاء النساء: إذ كن جميعاً في نهاية العقد السابع عندما طُبعت وأو نشرت قصصهن. نلاحظ في التمهيد إلى نسخة الكتاب وصف ليونوفا بارفينوف للمترجمة لانغينا أنها "حارسة التقاليد"³⁹ في مقابل وصف اندريه روغاتشيوفيسكي لها في مراجعته للفلم الوثائقي بـ (شاهدة عجوز) - في توكيد منه على نوعها الاجتماعي عبر التنويه إلى الفجوة الزمنية الممتدة لأربعة عشر عاماً بين متوسط

36 - Natal'ia Trauberg, *Sama zhizn'* [Life itself]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2008.

37 - Andrei Rogatchevskii. "Review of Oleg Dorman: Word for Word Translation (*Podstrochnik* 2009)." *Kinokultura* 30 (2010). <http://www.kinokultura.com/2010/30r-podstrochnik.shtml>. (Accessed September 2016).

38 - Ibid, 8.

39 - Ibid, 7.

حياة الرجال والنساء في روسيا. قال روغاتشيوفيسكي محتتماً مراجعته: "إذا أراد الجيل الشاب في روسيا أن يتعلم درساً من التاريخ— لا من كتاب أو صف دراسي، أو وسائل الإعلام، درساً بمسحة شخصية نسبياً—فأنهم، على الأرجح، سيحصلون على هذا الدرس من نساء بعمر جداتهم وحتى جدات جداتهم لأن أجدادهم (ناهيك عن أجداد أجدادهم) لم يعودوا، مع بالغ الأسف وكقاعدة، موجودين" (2010). وعلى غرار روغاتشيوفيسكي، وصفت فريدي بلاسارد المترجمة غير بـ (الشاهدة على التاريخ)، وهو النطاق أو البعد الذي (يعرفه المترجمون حق المعرفة) مثلما لاحظت فريدي (2009: 203).

تؤلف بايوغرافيا هؤلاء النسوة الثلاث قصصاً عن التحمل والشجاعة الأخلاقية أكثر منها معارضة سياسية صريحة. قضت غير، في الواقع، عشرين عاماً من حياتها في ترجمة روايات ديستوفسكي العظيمة في مرحلة ما بعد النفي، وهي "الأفيال الخمسة" المذكورة في عنوان الفلم. ومثلما قال الناقد سيرجي شوماكوف، المنتج العام في قناة روسيا التلفزيونية، عن فلم دورمان في مقابلة معه في صحيفة إزفيستيا (*Izvestia*): "القصة مبنية على الحياة الشخصية لشخص محدد. ليس هناك فكرة أيديولوجية... ولا حكم تقييمي. هذه هي التجربة اليومية لفتاة صغيرة السن، [أصبحت فيما بعد] سيدة شابة، وامرأة و[أخيراً] متقاعد عجز. كان حديثها مقتصرًا على ما شهدته شخصياً. [...]. وهذه التفاصيل المتناهية في الصغر، والأشرطة، والقُبل والدموع ومشاعر الاستياء تتحول فجأة إلى لوحة جدارية ضخمة" (مقتبس في روغاتشيوفيسكي 2020). أحرز الفلمان الوثائقيان نجاحاً مفاجئاً نسبياً في ضوء الغياب النسبي للحركة والوقائع السياسية الصعبة التي شكلت الخلفية لحيات هؤلاء النسوة. وعلى شاكلة فلم دورمان الوثائقي، حاز فلم جنديريكو عدة جوائز: "بين السادس إلى التاسع من 2009، وفي أربع حلقات مسائية، كانت قناة تلفزيون روسيا تبث فلماً طويلاً استمر سبع ساعات بعنوان (الترجمة الحرفية) من إعداد أولغ دورمان [...]. حظي الفلم بترحيب مباشر بوصفه حدث العام الأهم في هذه القناة وحصل في أيلول 2009 على جائزة من النقاد التلفزيونيين الروس لتفرد موضوعه مقارنة بما يُعرض في الشاشة الصغيرة وسحر صوته الشخصي الفريد"؛ وحصل أيضاً على جائزة اللوريل التي تُمنح للأفلام الوثائقية بوصفه أفضل سلسلة تلفزيونية وثائقية عن مواضيع حقوق الإنسان الخاصة بـ "الأحترام، والحياة الكريمة والروحانية، التي جرى التأكيد عليها في القرن

العشرين))، واستلم الجائزة بالنيابة عن عائلة لانغن كل من بافل وافيجيني لانغن (كذلك في كانون الأول 2009). و صدر النص الكامل لمقابلات دورمان مع لانغينا في كتاب بعنوان (Podstrochnik) عن دار نشر استرل كوريس، وقيل إن مبيعات هذا الكتاب قد تجاوزت متوسط معدلات شراء الأعمال غير القصصية في روسيا، التي تُقدر حالياً بألفي نسخة، بعشر مرات على الأقل. (روغاتشييفسكي 2010).

إن نجاح (Podstrochnik) لافت للانتباه حقاً عند وضعه بإزاء حُمي المشاعر القومية والخوف من الأجنبي المتصاعد، الأمر الذي يُقدم تساؤلات جادة بشأن ما يعنيه أن تكون روسيا في عهد بوتين. جدير بالملاحظة أن هؤلاء النسوة لسن روسيات عرقياً، بحسب ما تدل عليه ألقابهن: غير، ولانغينا وتروبيرغ. وبحسب ما لحظه ليونيد بارفينيف في تمهيده لنسخة الكتاب: ((كان قرار القناة بعرض مونولج لانغينا في أربع حلقات متتالية، بالنسبة للمنتجين التلفزيونيين العاديين، ينطوي على مخاطرة كبيرة. هل تدرك ذلك، سيقولون، ماذا سيكون رد فعل الجماهير على مواعظ تلقيها امرأة يهودية عجوز. ومع ذلك، أرى، أنه حتى الضحية الأكثر استهجاناً للصور النمطية القومية سيكشف عن ملاحظة طريقة لفظها ولهجتها بعد الاستماع لها لدقيقتين)) (2010: 6) 40. إن أسلوبهن في الكلام هو تعبير عن "الروح الروسية" (Russianness) المؤداة عبر اللغة، وهذا ما يسمح لهن بتجاوز العرقية. زعم إيفان تولستوي، أحد الصحفيين في راديو لبرتي، أنه رأى في لانغينا ((صورة وطنه الأم (الشخصية) الأكثر سطوعاً، وبراعةً فنياً، ومساويةً بنحو يتعذر تصديقه، وكذلك الأكثر مرحاً وتميزاً (مقتبس في روغاتشييفسكي 2010)). جدير بالملاحظة هنا صدور هذه الأعمال البايوغرافية في الوقت نفسه الذي صدرت فيه رواية (دانيال ستين، المفسر) (2012) شبه الوثائقية للروائية الروسية ليودميلا أولتاسكايا حيث تقوم هوية البطل الكنائية بوصفه مترجماً فورياً أو (perevodchik) بالروسية مقام الاستعارة لوحيدويته وتسامحه، الأمر الذي يجعله روسياً للغاية على الرغم من عرقته⁴¹. وبنحو مماثل، يعزو بارفينوف الكثير من (جمال روسية [لانغينا]

40 - Andrei Rogatchevskii, "Review of Oleg Dorman: Word for Word Translation, 6.

41 - للاستزادة بشأن دانيال ستين بوصفه 'روسياً' في جانبه الثقافي، أنظر بار (2016 الفصل السادس).

42 - Andrei Rogatchevskii, "Review of Oleg Dorman: Word for Word Translation, 5.

ودقتها إلى اللغات المحلية الثلاث الآخري))–الألمانية والفرنسية والسويدية المتضمنة فيها إلى حد ما⁴².

الخاتمة:

بينما يعكس بروز بايوغرافيا المترجم الأهمية النسبية لهذه المهنة للمجتمع، يبدو واضحاً في ضوء التاريخ المبين في أعلاه أن معنى هذه الحيووات قد تشكلت بفعل سياقات سياسية وثقافية محددة جرى فيها ترجمتها كتابة في شكل نصوص. وتبعاً لذلك، تُقدم بايوغرافيا المترجم مجموعتين من الأسئلة متعارضتين نسبياً، يتصل أولهما بالسبب الذي أدى إلى بروز هذا النوع من الكتابة – أي ما العوامل السياسية والسوسيو-ثقافية المحددة التي منحت المترجم الحق بالكتابة البايوغرافية؟ – ويتصل ثانيهما بالمعاني التاريخية المحددة المرتبطة بهذه الحيووات بعد تمتعها بالشعبية. ومن غير المرجح، في عالم تكثر فيه الهجرة والتحركية اللتان تضعان تحديات جوهرية أمام التصورات القومية التقليدية للهوية، أن تفقد بايوغرافيا المترجم أهميتها في الأمد القريب، وما ذلك، ما يزال السؤال المتعلق بمدى حضورها في سياقات ثقافية مختلفة قائماً لم يُحسم بعد.

بيليورافيا

Aizenshtok, I. “A. M. Finkel’ – teoretik khudozhestvennogo perevoda”, 1971. [A. M. Finkel’ – theoretician of literary translation]. *Masterstvo Pervoda* 1970: 91–120.

Brian, James. *Translation and the Making of Modern Russian Literature*. London/New York: Bloomsbury, 2016.

Baigorri-Jalón, Jesús and Manuela Fernández-Sánchez. “Understanding High-Level Interpreting: Preliminary Notes.” *FORUM* 8 (2) (2010): 1–29.

Barthes, Roland.. “L’effet du réel.” *Communications* 11 (1) (1968): 84–89. doi: 10.3406/comm.1968.1158 Bassnett, Susan and Peter Bush. *The Translator as Writer*. London: Continuum, 2007.

Berezhkov, Valentin. *Kak ia stal perevodchikom Stalina* [How I became Stalin’s translator]. Moscow: DEM, 1993.

Boswell, James. *The Life of Samuel Johnson*. New York: The Modern Library, 1952 (1791).

Brodski, Bella. *Can these Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2007.

Chukovksii, Kornei and Andrei Fedorov. *Iskusstvo perevoda* [The art of

translation]. Leningrad: Academia, 1930.

Chukovskii, Kornei. *Vysokoe Iskusstvo* [High art]. Moscow/Leningrad: Academia, 1941.

Chukovskii, Kornei. *Vysokoe Iskusstvo*. Moscow/Leningrad: Academia, 1964.

Chukovskii, Kornei. *The Art of Translation: Kornei Chukovsky's A High Art*, trans. Lauren G. Leighton. Knoxville: University of Tennessee Press, 1983.

Courtivron, Isabelle de (ed.). *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Delisle, Jean and Judith Woodsworth. *Translators through History*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins / *Les Traducteurs dans l'histoire*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1995. [New English Edition 2012] doi: 10.1075/btl.13

Dorman, Oleg. *Podstrochnik* [Word for word]. Documentary series, 2009.

Etkind, Efim. *Notes of a Non-Conspirator*, trans. Peter France. Oxford: Oxford University Press, 1978.

Etkind, Efim. *Russkie poety-perevodchiki ot Trediakovskogo do Pushkina*. Leningrad: Nauka, 1973.

Etkind, Efim. "Master poeticheskoi kompozitsii. (Opyt tvorcheskogo portreta Benedikta Livshitsa)" [A master of poetic composition. (An attempt at a creative portrait of Benedict Livshits)]. *Masterstvo Perevoda* (8) (1971.): 187–232.

Etkind, Efim. 1968. *Mastera russkogo stikhotvornogo perevoda*. [Masters of Russian verse translation]. Leningrad: Sovetskii Pisatel.

Fateev, P. S. *Mikhail Mikhailov – Revolutsioner, pisatel, publitsist* [Mikhail Mikhailov – revolutionary, writer, publicist]. Moscow: Mysl', 1969.

Finkel', Aleksandr. "Lermontov i drugie perevodchiki 'Evreiskoi melodii' Bairona" [Lermontov and other translators of "Hebrew Melodies" of Byron]. *Masterstvo Perevoda* 1969: 159–216.

Chapter 3. The translator's biography and the politics of representation 65

Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. London: Chapman & Hall, 1874.

Gaskell, Elizabeth. *The Life of Charlotte Bronte*. London: Smith, Elder, 1857.

Ginsburg, Mirra. Preface to *The Life of Monsieur de Molière*, by Mikhail Bulgakov. New York: New Directions Books, vii–xii, 1986.

Jendreyko, Wadim (dir.). 2009. *Die Frau mit den 5 Elefanten* [The woman with the five elephants]. Mira Film.

Lee, Hermione. *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009. doi: 10.1093/actrade/9780199533541.001.0001

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

Levin, Iurii. *Russkie perevodchiki 19-ogo veka i razvitie khudozhestvennogo perevoda veka*. Leningrad: Nauka, 1985.

Lotman, Iurii. "Literaturnaia biografiia v istoriko-kul'turnom kontekste" [The literary biography in its historical-

cultural context]. In *Iurii M. Lotman. Izbrannye Stat'i*, Vol. 1. Tallinn: Aleksandra, (1992): 365–376.

Lungina, Lilianna. *Podstrochnik. Zhizn' Lilianny Lunginoi, rasskazannaia eiu v fil'me Olega Dormana*. [Word for word. The life of Lilianna Lungina, told by her in a film by Oleg Dorman]. Moscow: Astrel', 2010.

Murav, Harriet. "Failure of the Word: The Jew as Translator in Soviet Russia." *Cardoza Law Review* 26 (2005.): 2401–2414.

Olney, James. "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction." In *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, James Olney (ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, 3–27.

Palazchenko, Pavel. *My Years with Gorbachev and Shevardnadze. The Memoir of a Soviet Interpreter*. College Park: Penn State University Press, 1997.

Plassard, Freddie. "Portrait d'une traductrice dans le film 'Une femme avec cinq éléphants.'" *Forum* 11 (1) 2009: 203–221.

Rogatchevskii, Andrei. "Review of Oleg Dorman: Word for Word Translation, 2010 (Podstrochnik 2009)." *Kinokultura* 30. <http://www.kinokultura.com/2010/30r-podstrochnik.shtml>. (Accessed September 2016).

Sharalapova, Ekaterina and Anastasiia Poliakov. "Legendy perevodcheskogo fronta: Viktor, 2013.

Sukhodrev." Interview with Viktor Sukhodrev in **Legendy perevodcheskogo fronta**. <http://www.okperevod.ru/pg-3.htm>. (Accessed April 2013).

Shveitser, Alexander D. *Glazami perevodchika*. [Through the eyes of the translator]. Moscow: Stella, 1996.

Smiley, Jane. *Charles Dickens*. New York: Penguin Putnam, 2002.

Stupnikova, Tat'iana. *Nichego krome pravdy. Niurnbergskii protsess. Vospominaniia perevodchika* [Nothing but the truth. The Nuremberg trials. Memoirs of a translator]. Moscow: Russkie Slovarei, 1998.

Sukhodrev, Viktor M. *Iazyk moi – Drug moi. Ot Khrushcheva do Gorbacheva* [My tongue is my friend. From Khrushchev to Gorbachev]. Moscow: ACT, 1999.

Tomashevskii, Boris. "Literatura i biografiia" [Literature and biography]. *Kniga i Revoliutsiia* 4 (28) 1923: 6–9.

Trauberg, Natal'ia. *Sama zhizn'* [Life itself]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2008.

Ulitaskaia, Liudmila. *Daniel Stein, Interpreter*, trans. Arch Tait. London: Duckworth, 2012.

Vandenko, Viktor. 2013. "Ne vse zoloto chto molchit." Interview with Viktor Sukhodrev. In *Liudi*. Peoples.ru. <http://www.peoples.ru/state/citizen/suhodrev/>. (Accessed 13 April 2013).

Vasari, Giorgio. *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, trans. Gaston du C. de Vere. New York: Modern Library, 2005 (1550).

Vladimirskii, G. D.. "Pushkin – perevodchik" [Pushkin as translator]. *Pushkin. Vremennik Pushkinskoi Kommissii AN CCCR* 4 (5) 1939: 300–330.

Wanner, Adrian. *Baudelaire in Russia*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.

Weitzel Hickey, Martha. *The Writer in Petrograd and the House of Arts*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2009.

White, Edmund. Proust. New York: Penguin Putnam, 1999.

White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1973.

Titre: La biographie du traducteur et la politique de la représentation

Le cas de la Russie soviétique

Resumé: Cette étude discute des potentialités diverses et illimitées de la représentation du soi. Les approches post-structuralistes de l'étude de la culture ont problématisé l'opposition entre la fiction et la non-fiction en soulignant le caractère littéraire de ces modes d'écriture qui prétendent offrir un accès non médiatisé à la réalité, c'est-à-dire présenter leurs sujets "dans toute la totalité, l'existence et l'authenticité de leur être". Les graines de ce mouvement déconstructif ont été semées dans les études littéraires par Roland Barthes, qui a soutenu que la fiction réaliste ne présentait pas la réalité telle qu'elle est, mais utilisait plutôt une variété de dispositifs pour créer "l'effet de réel" (Barthes 1968). Cette critique a été étendue au-delà des limites des études littéraires pour inclure l'écriture de l'histoire, Hayden White soutenant que l'écriture de l'histoire partage de nombreuses caractéristiques de l'écriture littéraire, en particulier une dépendance à la narration pour produire du sens, et devrait donc être lue comme telle. Cela a naturellement eu des répercussions sur les genres de la biographie et de l'autobiographie, désormais souvent appelés "écriture de la vie" et étudiés comme "une forme d'art" (Lee 2009 : xiii) ou, selon la formulation de James Olney, "la façon dont l'expérience est transformée en littérature" ou dont la vie est "traduite" en écriture.

Cet accent mis sur la littérarité de l'écriture de la vie a fait sortir le biographe de l'ombre, pour ainsi dire, produisant un sous-genre de biographies littéraires, c'est-à-dire des biographies écrites non pas par des historiens "objectifs" mais par des écrivains "intéressés", comme la biographie de Proust par Edmund White (1999) ou la biographie de Charles Dickens par Jane Smiley (2002) dans la série de livres Lives. L'intérêt nouveau porté au biographe en tant qu'écrivain s'apparente de manière intéressante à la reconceptualisation du traducteur en tant qu'écrivain dans les études de traduction.

Brian James Barr attribue l'importance que les biographies de traducteurs acquièrent récemment aux portraits de traducteurs. Dans son étude, il décrit une société dans laquelle les traducteurs obtiennent le droit d'écrire une biographie ou une autobiographie, c'est-à-dire la possibilité de raconter leur vie et leur travail dans des récits qui n'appartiennent pas facilement au non-fictionnel.

Mots-clés: traducteur, biographie, post-structuralisme, fiction, non-fiction.

عنوان: ترجمة حياة المترجم وسياسات التمثيل روسيا السوفيتية أنموذجاً

ملخص: تناقش هذه الدراسة إمكانات تمثيل الذات المتنوعة وغير المحدودة. لقد حرصت المقاربات ما بعد البنيوية لدراسة الثقافة إلى مساءلة التعارض بين القصصي واللاقصصي من خلال التشديد على أدبية الأنماط الكتابية التي تدعي القدرة على بلوغ الواقع بأسلوب مباشر لا يتوسطه شيء؛ بمعنى القدرة على تقديم الذوات بـ ((تمامها ووجودها ووثاقه كينونتها)). وكان رونالد بارت، الذي جادل أن القصة الواقعية لا تُقدم الواقع مثلما هو، بل توظف جملةً من الأدوات ابتغاء خلق "تأثير الواقع"، قد شارك في بذورٍ بذور هذه الانتقال التفتيكية في ثنايا الدراسات الأدبية. وقد تطور هذا النقد مندفعاً خارج أسوار الدراسات الأدبية ليشمل كتابة التاريخ التي تشترك في العديد من الخصائص مع الكتابة الأدبية ولاسيما اتكالها على السرد في إنتاج المعنى، بحسب هايدن وايت. وينطوي هذا القول على عدد من المضمونات المهمة لنوعي ترجمة الحياة والسيرة الذاتية التي تُعرف حالياً بـ "كتابة الحياة" وتُدرس بوصفها "شكلاً أدبياً"، أو حياةً "مترجمةً" إلى كتابة، بكلمات جيمس أونلي.

إن التركيز على أدبية "كتابة الحياة" قد أسهم في خروج مترجم الحياة من دائرة الظل إلى المشاركة الفاعلة في إنتاج أحد أنواع تراجم الحياة الأدبية التي لم تُكتب على يد مؤرخين "موضوعيين"، بل كتاب "مهتمين" من مثل ادموند وايت التي قدم ترجمة حياة مارسيل بروست وجين سمالي التي قدمت ترجمة حياة تشارلس دكنز. إن التركيز الحالي على مترجم الحياة بوصفه

كاتباً توازي، في العديد من الجوانب، إعادة التفكير في عمل المترجم كاتباً في دراسات الترجمة.

يُبين برايان جيمس بار أن الفضل في الأهمية التي اكتسبتها قصص حياة المترجمين في الأونة الأخيرة يعود إلى "الصور الشخصية-البورتريهات" للمترجمين. يصف بار في دراسته مجتمعاً حصل فيه المترجمون على "الحق" بكتابة ترجمة الحياة أو السيرة الذاتية، بمعنى إمكانية رواية قصة حياتهم وعملهم بسرودٍ يتعذر وضعها في خانة "اللاقصي".

الكلمات المفاتيح: المترجم، البايوغرافيا، ما بعد البنيوية، القصصي، اللاقصصي.

Life Writing Knowledge and Narrative Medicine : Creating the Transnational Self **Connaissance de l'écriture de la vie et médecine narrative: La création du soi transnational**

Alfred Hornung¹

Abstract:

Poetry and narration are among the most distinctive expressions of life-writing. Poetic and narrative representations of the self, often associated with discrimination and disease, have got a psychotherapeutic effect. Ideally, collaborating agents in life-writing and narrative would produce a kind of societal knowledge with a global dimension, transcending the individual self-awareness, creating thus a framework for a would-be social integration.

This paper is concerned with Audre Lorde's poetic and narrative report on breast cancer, preceding her years in Berlin as a visiting professor in the 1980s, when her own experience as a "black lesbian poet or feminist lover" testified for the discrimination against African-German women, claiming their African heritage. Discussions in and out of the classroom had led to joint-publication of these women's individual stories about diversity and to full autobiographical memories. The shared experience of diversity between the American poet and the German women, as strangers with social and medical stigmas, remembered and relived in individual and collective narratives, became a prerequisite for integration.

The documentary on Audre Lorde's liberating work in Berlin, Audre Lorde: The Berlin Years 1984-1992, presents the poet's feeling and her new partners in the anti-discrimination cause. It adds a performance aspect to life writing. At the same time, it reveals the state of diversity before and after the fall of the Wall of Berlin in 1989 and the differences in the political climate and attitudes toward racism as a form of cancer. Lorde's consultations with the German physiotherapist, as part of her postoperative treatment, can be associated with her outreach to German women. These consultations turn into a form of medical narrative. In the final analysis, this struggle against the social disease of racism as a cancer, has created transnational selves, overcoming ethnicity, and paving the way for multicultural societies, not only in Europe, but beyond.

¹ - Obama Institute for Transnational American Studies, Johannes Gutenberg University, Mainz, Germany.

Keywords: Life-writing, medical narrative, Audre Lorde, Afro-German, Diversity in the US and Germany.

This paper originates in the life and career of the African American writer Audre Lorde, “a black lesbian feminist mother lover poet,” her account of breast cancer, and her interaction with German students of African origin at the John F. Kennedy Institute of the Free University of Berlin in the 1980s. The guideline for my argument is Lorde’s statement that “racism is cancer” which interrelates the common experience of discrimination, disease and medical treatment across the Atlantic. It is my assumption that the healing process of both racism and cancer involves a great variety of life writing forms with the goal of creating a transnational self. Methodologically, my contribution is concerned with the transdisciplinary connections between the life sciences and life writing, more specifically with the practice of narrative medicine². It addresses some of the thematic and methodological issues discussed in life writing scholarship and its transdisciplinary interaction with ecology, the neurosciences and medical studies³. It reflects the work done in the research training group on “Life Sciences, Life Writing: Experiences at the Boundaries of Human Life between Biomedical Explanation and Lived Experience,” funded by the German Research Foundation at my university, in which the doctoral candidates pursue research leading to MDs and PhDs (<https://www.grk.lifesciences-lifewriting.uni-mainz.de>).

In my contribution I will focus on three aspects: First, I will re-evaluate some of Audre Lorde’s life writings, then analyze her educational work in Berlin, which I consider a form of participatory life writing, and finally examine the reception of this transnational engagement in auto/biographical film.

1. Audre Lorde’s Diversity and Life Writing

Different forms of life writing are familiar to all members of the International Auto/Biography Association, founded in Beijing in 1999, and its regional chapters in Europe, the Americas, Africa, and Asia-Pacific (<https://sites.google.com/ualberta.ca/iaba/home>). The best overview of the scope of life writing and its different approaches still is Sidonie Smith and Julia Watson’s extensive list of the genre in *Reading Autobiography*⁴. Prior to her Berlin experience, Audre Lorde contributed to and partially modified examples of this list from the

2 - Alfred Hornung, “Life Sciences and Life Writing”, *Anglia* n° 133.1 (2015).

3 - See Alfred Hornung and Zhao Baisheng, *Ecology and Life Writing* (Heidelberg: Winter Verlag, 2013) Chinese Translation: 生态学与生命写作. Transl. Lin Jiang. (Beijing: 中国社会科学出版社, 2016); Alfred Hornung, “The Shaking Woman in the Media: Life Writing and Neuroscience.” Dans *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt’s Works*, dir Johanna Hartmann, Christine Marks, Hubert Zapf (Berlin: De Gruyter Mouton, 2016); Alfred Hornung, 阿尔弗雷德·霍农. “跨国及跨文化视角下的生态学与生命写作.” Dans *Special Cluster: Ecocriticism and Chinese Literature*. 华夏文化论坛 “生态批评与中国文学”专辑综述, dir Chang Liu and Timo Müller. 19 (2018).

4 - Sidonie Smith, and Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, Second Edition, 2010).

perspective of racial, gender and medical diversity. The first autobiographical statement comes to us in the form of poetry from her volume significantly titled *Coal* (1976). The titular poem “Coal” starts out with the generic autobiographical marker of the personal pronoun “I,” which Jack London’s wife Charmian Kittredge once called the “perpendicular pronoun”⁵. The single letter of “I,” also the Roman numeral one, stands upright on top of the poem in the seeming isolation of the first line. It derives its existence from “the total black” of “the earth’s inside.” Throughout the poem the autobiographical persona relates herself to the hidden treasures underneath the surface of appearances which come out into the open in a correlation of physical and material assets.

I
Is the total black, being spoken
From the earth’s inside.
There are many kinds of open.
How a diamond comes into a knot of flame
How a sound comes into a word, coloured
By who pays what for speaking. Some words are open
Like a diamond on glass windows
Singing out within the crash of passing sun
Then there are words like stapled wagers
In a perforated book—buy and sign and tear apart—
And come whatever will all chances
The stub remains
An ill-pulled tooth with a ragged edge.
Some words live in my throat
Breeding like adders. Others know sun
Seeking like gypsies over my tongue
To explode through my lips
Like young sparrows bursting from shell.
Some words
Bedevil me.
Love is a word another kind of open—
As a diamond comes into a knot of flame
I am black because I come from the earth’s inside
Take my word for jewel in your open light⁶.

The message of the ennobling process of the black speaker is also tied to human empathy as expressed in the poet’s powerful language. A second form of Audre Lorde’s life writing, the autobiographical narrative *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), adds biographical details of her childhood and adulthood to the abstract definition of the poetic self in “Coal.” The proposal of “a new spelling of my name” refers to the African Caribbean origin of her parents, her extreme near-sightedness rendering her legally blind, first experiences of

5 - Charmian Kittredge London, *Our Hawaii* (New York: The Macmillan Company, 1917), 295.

6 - Audre Lorde, *Coal* (New York: W. W. Norton Publishing, 1976), 6.

racism when growing up in New York, and the liberating discovery of alternate forms of sexuality. In addition to her African Caribbean background, the year at the National University of Mexico in 1954 provides a transnational basis which opens up new forms of life and new relationships and the embracement of gay culture after her return to New York, including marriage to a white man and their two children. Rather than being a “biomythography,” *Zami: A New Spelling of My Name* represents Audre Lorde’s autobiographical account of her relational constitution of a communal self against racist repression and the limitation of social conventions. Maybe critics have used the somewhat de-realizing term of biomythography to mark the poet’s departure from the intervening publication of Lorde’s *Cancer Journals* in 1980 which gives a very candid account of her case of breast cancer, her fighting spirit and strategies for survival. For my analysis, Audre Lorde’s form of life writing also constitutes a powerful form of narrative medicine.

Narrative medicine as “a confluence of narrative studies and clinical practices” started out as a cooperation of clinicians, scholars and creative writers at Columbia University in New York, coordinated by Rita Charon, a Harvard-educated medical doctor and clinician at the Columbia Medical School, who also received a PhD degree for her dissertation on Henry James directed by Steven Marcus in the department of English and Comparative literature. In the 2017 publication of *The Principles and Practice of Narrative Medicine* Rita Charon writes “that narrative knowledge and skills have the power to improve healthcare by increasing the accuracy and scope of clinicians’ knowledge of their patients and deepening the therapeutic partnerships” between healthcare givers and patients⁷. As its principles, also relevant in the teaching of narrative medicine, Charon defines “intersubjectivity, relationality, personhood and embodiment, action toward justice, close reading (or slow looking), and creativity”⁸. While Audre Lorde’s *Cancer Journal* embodies all of these areas implicit in life writing, it also transcends them importantly in regard of diversity. Over and above conventional disability narratives, extensively analyzed by Thomas Couser, the diversified and intersectional composition of the text subliminally advances the combined theme of cancer and racism and suggests at the same time forms of healing which require more than the clinical expertise of doctors and surgeons⁹.

The tripart arrangement of the *Cancer Journals* exemplifies the author’s overall inclusive efforts to reach out to all discriminated women and potential victims of the disease. In her speech at the Lesbian and Literature Panel of the Modern Language Association, which forms the first part, she calls for

7 - Rita Charon, Sayantani DasGupta, Nellie Hermann, Craig Irvine, Eric R. Marcus, Edgar Rivera Colón, Danielle Spencer, and Maura Spiegel, *The Principles and Practice of Narrative Medicine* (New York: Oxford University Press, 2017), 1.

8 - Ibid, 4.

9 - See Rong Huang, “Narrative Medicine in China: How Doctors Write to Understand the Profession.” *Life Writing*, n° 17.1 (2020).

the importance of transforming the silence, which often shrouds medical operations, into language and action. The insistence on building a community of like-minded people who share common phases in a lifetime prolongs the text into the reality of readers. This refiguration also constitutes in Paul Ricoeur's sense a form of Care which he derives from Martin Heidegger's within-time-ness in his study of *Time and Narrative*¹⁰. In Lorde's mind this should extend to health care which fails to attend to the emotional process a patient diagnosed with cancer and facing an operation undergoes. This rupture in the chain of events enters into the composition of *Cancer Journals*. The first part, which is a reproduction of a public lecture at an academic conference, is preceded by an Introduction in which Audre Lorde recapitulates the eighteen-month-history of her case for which she resorts to "selected journal entries, which begin 6 months after my modified radical mastectomy for breast cancer and extend beyond the completion of the essays in this book ... [to] exemplify the process of integrating this crisis into my life"¹¹.

The second part "Breast Cancer: A Black Lesbian Feminist Experience" displays the full potential of life writing which alternates between the reprint of short journal entries written in the hospital, the transcription of tape recordings, and recollections of the painful experience throughout the process of treatment in the hospital. All parts express the mechanical and abstract procedures which do not seem to care about the emotional turmoil in a patient's body. The use of tape recordings in the last days in the hospital, which she replays at home at the time of composing the *Cancer Journals*, was the resort to a technical device because she couldn't bring herself to write in her journal¹². The institution of the hospital extinguishes all human feelings and reduces human beings to the status of what the word patient literally means: a non-active persona acted upon. The setup of the hospital and its organization corroborate this status.

But I found also, and couldn't admit at the time, that the very bland whiteness of the hospital which I railed against and hated so, was also a kind of protection, a welcome insulation within which I could continue to non-feel. It was an erotically blank environment within whose undifferentiated and undemanding and infantilizing [sic] walls I could continue to be emotionally vacant—psychic mush—without being required by myself or anyone to be anything else¹³.

"The very bland whiteness of the hospital" resonates with the blackness of the experience and subliminally calls up the interrelation of racism and cancer. "There is the horror of those flashing lights passing over my face, and

10 - Paul Ricoeur, *Time and Narrative*. 3 vols. 1983-1985. Transl. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984, (1985, 1988)), 62.

11 - Audre Lorde, *Coal*, 8.

12 - Audre Lorde, *Cancer Journals* (1980) (Special Edition San Francisco: aunt lute books, 1997), 45.

13 - *Ibid*, 46.

the clanging of disemboweled noises that have no context nor relationship to me except to assault me. There is the dispatch with which I have ceased being a person who is myself and become a thing upon a Guernsey cart to be delivered up to Moloch, a dark sacrifice in the white place”¹⁴.

The insistence on this depersonalization and dehumanization is formally captured in the repetitive initiation of each sentence with “I remember,” a favorite exercise to govern responses of participants to prompts in Narrative Medicine workshops: “I remember screaming and cursing with pain in the recovery room, and I remember a disgusted nurse giving me a shot. I remember a voice telling me to be quiet because there were sick people here, and my saying, well, I have a right, because I’m sick too”¹⁵. In the third part, Audre Lorde broaches another aspect of the medical industry, namely the myth of breast reconstruction. She rejects both the wearing of a prosthesis and the operative insertion of silicone gel implants which satisfy the commercial side and are only good “for the morale of the office”¹⁶. For her these reconstructive means are part of a profit economy. Long before and in contrast to Angelina Jolie’s example (Jolie), Lorde rejects the preventive removal of the other breast and the offer of its aesthetic reconstruction by plastic surgeons. In line with her equation of racism and cancer she likens the pain of women of color, whose “daily lives are stitched with violence and with hatred,” to “false happiness and false breasts” which stand for corruption and destruction¹⁷. In a final move, she relates the “oppressions afflicting women and Black people” to “the cynicism of a mechanized and inhuman civilization that is destroying our earth and those who live upon it”¹⁸ and thus widens her analysis to a transnational, ecological and universal horizon.

2. Creating an Afro-German Consciousness

Audre Lorde’s transnational disposition, fostered by her African Caribbean descent and her sojourn in Mexico City, reaches a new level in 1984 when she accepts the invitation of the German Americanist Dagmar Schultz, whom she met at a conference in Denmark, to be a guest professor at the John F. Kennedy Institute of the Free University in Berlin. The German scene in and out of the classroom in Berlin in the 1980s extends the interrelation of racism and cancer from the United States to Europe and by implication to Africa as well as the practice of narrative medicine. In a first step, the presence of black women students in her classes, children of Africans or African American G.I.s with German women, opens up a field of compassionate affiliation and emancipation. In her discussions with these timid students, Lorde helps to find a name for them: Afro-German. In her journal, she explains the name in the following entry of 23 May 1984:

14 - Ibid, 35.

15 - Ibid, 35f.

16 - Ibid, 60.

17 - Ibid, 78.

18 - Ibid, 76-77.

Afro-German. The women say, they've never heard that term used before. I asked one of my Black students how she'd thought about herself growing up. "The nicest thing they ever called us was 'war baby,'" she said. But the existence of most Black Germans has nothing to do with the Second World War, and, in fact, predates it by many decades. I have Black German women in my class who traced their Afro-German heritage back to the 1890s¹⁹.

Audre Lorde's interaction with her students and racially discriminated subjects represents a dual and dialogical process of healing. Giving these Afro-German women a name is a first step in finding an identity, not as individuals but as a group. Based on this newfound position, Lorde encourages the group to write down their life narratives and to make their descriptions of discrimination into a story of pride, a process of healing. Guided by Lorde's expertise the group came out, formed an organization and published their life stories in a milestone publication of Afro-German life writing: *Farbe Bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (1986), translated as *Showing Our Colors: Afro-German Women Speak Out* (1992). It begins with May Opitz' research on Africans in Germany and the "war babies" and comprises the life narratives of thirteen Afro-German women. The English edition includes a Foreword by Audre Lorde²⁰. In this comment, she expresses her solidarity with them and promotes a pan-African union of all people living in the black diaspora worldwide. In reference to May Opitz' research she cites the thesis of the first PhD by the Guinean student William Anthony Amo at the University of Wittenberg in the eighteenth century on the revealing topic of "The Want of Feeling" and traces the formation of white racism from the Roman settlement to the situation of the two Germanies reunited after the fall of the Berlin wall in 1989²¹. And she proudly recognizes the success of her engagement to empower Afro-German women, which has resulted in the foundation of the "Initiative of Black Germans" (ISD). Their publication of a group autobiography inspired other Afro-Germans to write their lives. The example of Ika Hügel-Marshall, one of about 4.000 colored children born in postwar Germany, is instructive for the pain and discrimination suffered (see Faymonville). In her autobiography *Daheim unterwegs: Ein deutsches Leben* (1998) [En route at home: A German life], she depicts the isolation and exclusion in her life. Growing up in the conservative state of Bavaria she suffers most from the fact that she is the only black child in a white world, also because she does not know her father. Audre Lorde refers to her conversation with Ika and this absence of any black person throughout her childhood because it seriously impedes the formation

19 - Audre Lorde, *I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*, dir Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole, and Beverly Guy-Sheftall (New York: Oxford University Press, 2009), 87.

20 - Ibid.

21 - See Audre Lorde, *I Am Your Sister*, 172.

of a cultural identity²². This painful exclusion is augmented when Ika's sister of her mother's marriage to a white man is born and Ika is committed to a children's home. For years, her mother avoids all contact with her. Early in the autobiography Ika states that "the survival in a racist society does not make sense for white people. They simply ignore that racism exists"²³. She reconciles with her fate when she eventually succeeds in finding her African American father and meets him in the United States, which allows her to add Marshall to her German name.

Ika's personal experience of white racism ties in with Audre Lorde's interpretation of racism as a disease, which spreads like cancerous cells. "Racism," she writes in the Foreword to the English Edition, "cuts a wide and corrosive swath across each of our lives"²⁴. Life in the bland environment of a children's home can be likened to her experience of "the very bland whiteness of the hospital"²⁵. In Lorde's repeated visits to Berlin after her first stay in 1984, the stories of the discrimination and exclusion of Afro-German women turns into an analysis of the German society at the historic moment of the reunification of two different German states and the concomitant rise of racist activities. This story of Audre Lorde's Berlin years between 1984 and 1992 is the topic of a documentary film directed by Dagmar Schultz and released in 2012 (see also Wilder 2019 for a current picture).

3 . Audre Lorde: The Berlin Years 1984-1992

In my reading, the film represents a multi-ethnic performance of life writing (see Grace/Wasserman) and suggests the analogy between Lorde's experience of racism and cancer in the post-mastectomy phase of her life with the experience of racism as a disease in the post-wall period of Berlin. Audre Lorde: *The Berlin Years 1984-1992* is a wide array of forms of participatory life writing²⁶. As a biopic it addresses all aspects of Lorde's self-definition of "a black lesbian feminist mother lover poet," but decisively adds her medical history and social engagement. Video clips taken by Dagmar Schultz are arranged mostly chronologically with shots from poetry readings, classroom discussions, public appearances and scenes from everyday life in the city with her partner Dr. Gloria Joseph, a professor of Africana Studies. Dagmar Schultz, the American studies teacher and feminist activist, serves as the narrator linking the scenes with references to her own life and that of her fellow activists, trying to transfer her encounter of American activists during her stay in the US to the German scene. The film also includes conversations with Afro-German women, specifically with Ika Hügel-Marshall, who provide glimpses of their own

22 - Ika Hügel-Marshall, *Daheim unterwegs: Ein deutsches Leben*. [En route at home: A German life] (Berlin: Orlando, 1998), 234.

23 - My translation, 8.

24 - Audre Lorde, *I Am Your Sister*, 172.

25 - Audre Lorde, *Cancer Journals*, 46.

26 - Maggie O'Neill and Philip Stenning, "Walking Biographies: Community, Politics and Resistance in Downtown East Side Vancouver.", *Medialisierungsformen des (Auto) Biografischen* (Konstanz, München: UVK, 2013).

biographies. I am not interested here in the technical aspect of the production of this film, for which Frank Mehring has employed the term of remediation as the transformation of private video recordings into composite formats of digital film²⁷. My focus is the interaction of biographical and autobiographical parts which taken together constitute a performance of life writing in which the racist discrimination of people with an African background is seen as a form of social disease which can be countered by poetic knowledge and narrative medicine. Toward the end of the documentary, Dagmar Schultz introduces the topic of Audre Lorde's cancer²⁸.

The scene sets in with Audre Lorde making necklaces back in Berlin in 1985, one year after her first stay. Manual work and moving fingers stand for the importance of activities, at the same time it represents the creation of art similar to making poems to express poetic knowledge. The director of the film, Dagmar Schultz, introduces the topic of Audre's history of cancer and her efforts to find medical help in Berlin. Before the doctor comes on the scene, Audre's partner Gloria classifies the help of Manfred Kuno as different from the treatments in the United States because it is a form of alternate medicine. Manfred Kuno is a Naturopath. He quickly enumerates in German the stages of cancer and successive metastases affecting her liver, abdominal system and ovaries. In the following conversation he explains to Audre in English that he will not give her any medication but that she has to listen to her body, to rest and silence. "Less stress," she avers. Then Kuno summarizes the five-year process of alternate treatment with her and is convinced that she was able to outlive her medical death programming – normally called the prognosis of life – by more than three and a half years because she is a very unusual person. And he also qualifies their sessions as a difficult process because of the unfamiliar psycho-social factors in the interaction of a white male therapist and an African American lesbian woman. In another shift of scenes, we hear Audre Lorde talking to an audience about the commercial aspects of hospitalization and medical treatments to rebuild the breast or providing prostheses and turning human people into material bodies, as evident in today's neoliberal economy²⁹. The clip concludes with Manfred Kuno's final statement about Lorde's tremendous energy and activities of all kinds which delay the final stage of death. It all amounts to qualifying Audre Lorde as a wise woman and Kuno's apodictic statement that wisdom is an important remedy to battle cancer.

The topic of death, which the late postmodern critic Ihab Hassan has declared to be the actual motif for writing an autobiography³⁰, dominates the

27 - Frank Mehring, "Remediating Multi-Racial Memories: Audre Lorde's Berlin Years and the Genealogy of Afro-German Life Writing." Dans *American Lives*, Ed. Alfred Hornung (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013), 424.

28 - Video 102:28 – 107:10.

29 - See Rüdiger Kunow, *Material Bodies: Biology and Culture in the United States* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018), 200, 387, 405.

30 - Hassan, Ihab. "Parabiography: Varieties of Critical Experience.", *The Georgia Review*, 34.3 (1980): 593

final scenes of the documentary. The treatment of the discussion of terminal illness and the thought of death take the forms of narrative medicine and complement them. In this therapeutic process of mediation several people are involved through performances and social engagements. The five-year therapy with the naturopath and his alternate medical approach is emotionally shared in the loving care of her partner Gloria and the careful procedure in directing the takes. This direct circle of healthcare givers is surrounded by other circles of friends and well-wishers who provide sustenance and emotional support. Twice Gloria Joseph repeats that “Berlin added years to Audre’s life,” referring to the social network of activists. From this circle of friends, the activism moves to the society at large in the German context and by implication to the European and global frame. It is based on Lorde’s equation of racism and cancer, extending from her own case in the US to the social situation in Berlin. In a sort of soliloquy she declaims: “racism / cancer: in both cases to win the aggressor must conquer, but the resisters need only to survive. How do I define my survival and on whose terms?”³¹. The personal experience of racial slurs and white gazes during the first stay in Berlin increase after the fall of the wall when attacks on colored people happen in both East and West Germany. Audre Lorde and her partner Gloria take public action and even write an open letter to Chancellor Helmut Kohl about the resurgence of xenophobia and rightist movements in Germany. Seven newspapers carry the letter, but it does not receive any answer from the politician. What is needed at this time of radical social changes in society is according to Lorde the construction of a vision to guide people. “Without a vision,” she argues, “every social change feels like death”³². Her fortification in this situation is the network of like-minded people, a narrative medicine community to stay the moment of death creatively. The film concludes with a scene shot on 18 September 1992, two months before her death on the Caribbean island of St. Croix, and a poetry reading which concludes with the last line of “A Litany for Survival” from her volume *The Black Unicorn*: “we were never meant to survive”³³.

The modified network of narrative medicine practitioners qualifies this poetic knowledge and projects visions for change. Hence, Lorde recognizes proudly the new sense of value and identity achieved by Afro-Germans whom she sees as a driving force for the creation of transnational selves³⁴. For her, hyphenated people in Europe present the supreme chance to learn how to deal with diversity creatively³⁵. They are privileged to embody transnational selves in multi-ethnic societies. She envisions a collaboration of Afro-Europeans, Afro-

31 - Video, 109:46.

32 - Audre Lorde, *I Am Your Sister*, 173.

33 - Audre Lorde, *The Black Unicorn* (New York: Norton Publishing, 1978), 32.

34 - See Stella Bolaki and Sabine Broeck, *Audre Lorde’s Transnational Legacies* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2015).

35 - Audre Lorde, “The Dream of Europe—Remarks.” in *Audre Lorde’s Transnational Legacies*, dir. Stella Bolaki and Sabine Broeck (Amherst: University of Massachusetts Press, 2015).

Asians and Afro-Americans³⁶. The creative effort that went into the writing of their life narratives are for her clear signs of a denial of despair, blindness and silence. The creative impulse that determined Audre Lorde's response to her disease and social death also informs the community of caring people. In *The Principles and Practice of Narrative Medicine*, the American writer Nellie Hermann contributes two chapters on "Creativity"³⁷. She relates her way of overcoming personal losses and tragedies, which affect your health, to the craft of writing. Several narrative notes written at the time of loss, result in her first novel *The Cure of Grief* ten years later: "I used craft," she explains, "in such a way that it was central to my health"³⁸. Nellie quotes Charles Anderson and Marian MacCurdy's co-edited volume, *Writing and Healing* for whom healing is a "change from a singular self, frozen in time by a moment of unspeakable experience, to a more fluid, more narratively able, more socially integrated self"³⁹. The example and encouragement of Audre Lorde allowed the Afro-German women to use the craft of narrative to achieve this goal. In the process of writing they practiced a form of "creative courage," which according to Rollo May is "the discovering of new forms, new symbols, new patterns on which a new society can be built"⁴⁰. It is a continuous process with ever changing forms which can counteract mortal impasses and social deaths. In the final analysis, (life) writing is an expression of our humanity⁴¹.

In conclusion, I would like to suggest that the interaction of life writing knowledge and narrative medicine as exemplified in my discussion of Audre Lorde's battle against racism and cancer are also apt means to rethink the current migration crisis in Europe⁴². So far, Europe and the European populations have not found any sensible and emphatic way to cope with the real issues of the African exodus due to political warfare, capitalist exploitation and drastically changing climate conditions. What is at issue is Europe's and maybe the world's relation to Africa, whose resources have been exploited by white supremacist colonization and globalization. Audre Lorde was well aware of the consequences of the long-lasting intervention of the white man from a position of racism and called for a pan-African collaboration of all people with an African background, updating Marcus Garvey's movement⁴³. For her,

36 - Audre Lorde, "Foreword to the English Edition of *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*." In *I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*. dir Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole, and Beverly Guy-Sheftall (New York: Oxford University Press, 2009), 170.

37 - Rita Charon, Sayantani DasGupta, Nellie Hermann, Craig Irvine, Eric R. Marcus, Edgar Rivera Colón, Danielle Spencer, and Maura Spiegel, *The Principles and Practice*, 211-254.

38 - Ibid, 219.

39 - Ibid, 222.

40 - Quoted by Hermann, 214.

41 - See Hermann, 224.

42 - See Alfred Hornung, 阿尔弗雷德·霍农. "跨国及跨文化视角下的生态学与生命写作." *Special Cluster: Ecocriticism and Chinese Literature*.

43 - See Erna Brodber, *The Continent of Black Consciousness: On the History of the African Diaspora from Slavery to the Present Day* (London: New Beacon Books, 2003).

people with an African background are best qualified because they possess a real relation to the continent.

... our connections [to Africa] are real. In addition to shaping our individual national identities within the diaspora, the question pertains for African Americans and African Europeans and African Asians alike: what is our relationship to Africa as a whole? What should be our input into and expectation from strong and independent African states? What is our role as nationals in the liberation struggle of southern Africa? What is our responsibility?⁴⁴

I guess this is also what we should asked ourselves as life writing scholars: what is our responsibility, and how can we contribute to the health of a demographically and ecologically changing world?

Bibliography

Anderson, Charles, and Marian MacCurdy, eds. *Writing and Healing: Toward an Informed Practice*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 2000.

Audre Lorde: The Berlin Years., Dir. Dagmar Schultz. 2012. Germany 1984-1992.

Bolaki, Stella, and Sabine Broeck, eds. *Audre Lorde's Transnational Legacies*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2015.

Brodber, Erna. *The Continent of Black Consciousness: On the History of the African Diaspora from Slavery to the Present Day*. London: New Beacon Books, 2003.

Charon, Rita, Sayantani Das Gupta, Nellie Hermann, Craig Irvine, Eric R. Marcus, Edgar Rivera Colón, Danielle Spencer, and Maura Spiegel. *The Principles and Practice of Narrative Medicine*. New York: Oxford University Press, 2017.

Couser, Thomas G. *Signifying Bodies: Disability in Contemporary Life Writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009.

Couser, Thomas G., ed. *Body Language: Narrating Illness and Disability (Life Writing)*. London and New York: Routledge, 2018.

Faymonville, Carmen. "Black Germans and Transnational Identification. *Callaloo*, 26.2 (2003): 364-382.

Grace, Sherrill, and Jerry Wasserman, eds. *Theatre and Autobiography*. Vancouver: Talonbooks, 2006.

Hassan, Ihab. "Parabiography: Varieties of Critical Experience." *The Georgia Review*, 34.3 (1980): 593-612.

44 - Audre Lorde, *I Am Your Sister*, 172-173.

- Hermann, Nellie. *The Cure for Grief*. New York: Scribner, 2008.
- Hornung, Alfred. "Life Sciences and Life Writing." *Anglia* 133.1 (2015): 37-52.
- Hornung, Alfred. "Out of Life: Routes, Refuge, Rescue." *a/b: Auto/Biography Studies* 32 (2017): 603-23.
- Hornung, Alfred. "The Shaking Woman in the Media: Life Writing and Neuroscience." *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works*. Ed. Johanna Hartmann, Christine Marks, Hubert Zapf. Berlin: De Gruyter Mouton, 2016. 67-80.
- Hornung, Alfred. 阿尔弗雷德·霍农. "跨国及跨文化视角下的生态学与生命写作." *Special Cluster: Ecocriticism and Chinese Literature*. 华夏文化论坛 "生态批评与中国文学" 专辑综述. Ed. Chang Liu and Timo Müller. 19 (2018): 379-390.
- Hornung, Alfred and Zhao Baisheng, eds. *Ecology and Life Writing*. Heidelberg: Winter Verlag, 2013. Chinese Translation: 生态学与生命写作. Transl. Lin Jiang. Beijing: 中国社会科学出版社, 2016.
- Huang, Rong. "Narrative Medicine in China: How Doctors Write to Understand the Profession." *Life Writing*, 17.1 (2020): 89-102.
- Ika Hügel-Marshall. *Daheim unterwegs: Ein deutsches Leben*. [En route at home: A German life]. Berlin: Orlando, 1998.
- International Auto/biography Association – IABA. <https://sites.google.com/ualberta.ca/iaba/home>.
- Jolie, Angelina. "My Medical Choice." *The New York Times*, May 14, 2013. <https://www.nytimes.com/2013/05/14/opinion/my-medical-choice.html>. Retrieved 15 August 2019.
- Kunow, Rüdiger. *Material Bodies: Biology and Culture in the United States*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018.
- Life Sciences, Life Writing: Experiences at the Boundaries of Human Life between Biomedical Explanation and Lived Experience. <https://www.grk.lifesciences-lifewriting.uni-mainz.de>.
- London, Charmian Kittredge. *Our Hawaii*. New York: The Macmillan Company, 1917.
- Lorde, Audre. *Coal*. New York: W. W. Norton Publishing, 1976.
- Lorde, Audre. *The Black Unicorn*. New York: Norton Publishing, 1978.
- Lorde, Audre. *Cancer Journals*. 1980. Special Edition San Francisco: aunt lute books, 1997.
- Lorde, Audre. *Zami: A New Spelling of My Name*. New York: The Crossing Press, 1982.

Lorde, Audre. "Showing Our True Colors." *Callaloo*, 14.1 (1991): 67-71.

Lorde, Audre. *I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*. Ed. Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole, and Beverly Guy-Sheftall. New York: Oxford University Press, 2009.

Lorde, Audre. "The Dream of Europe—Remarks." *Audre Lorde's Transnational Legacies*. Ed. Stella Bolaki and Sabine Broeck. Amherst: University of Massachusetts Press, 2015, pp. 23-26.

Lorde, Audre. "Foreword to the English Edition of *Farbe bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*." *I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*. Ed. Rudolph P. Byrd, Johnnetta Betsch Cole, and Beverly Guy-Sheftall. New York: Oxford University Press, 2009, pp. 169-176.

May, Rollo. *The Courage to Create*. New York: W.W. Norton, 1994.

Mehring, Frank. "Remediating Multi-Racial Memories: Audre Lorde's Berlin Years and the Genealogy of Afro-German Life Writing." *American Lives*. Ed. Alfred Hornung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2013. 415-442.

Oguntoye, Katharina, May Opitz, and Dagmar Schultz, eds. *Farbe Bekennen: Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. 1986. Fischer: Frankfurt am Main, 1992.

O'Neill, Maggie, and Philip Stenning. "Walking Biographies: Community, Politics and Resistance in Downtown East Side Vancouver." *Medialisierungsformen des (Auto)Biografischen*. Konstanz, München: UVK, 2013, pp. 215-243.

Opitz, May, Katharina Oguntoye, and Dagmar Schultz, eds. *Showing Our Colors: Afro-German Women Speak Out*. Translated by Anne V. Adams. Amherst: U of Massachusetts P, 1992.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 3 vols. 1983-1985. Transl. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984, 1985, 1988.

Smith, Sidonie, and Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Second Edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Wilder, Charly. "Audre Lorde's Berlin." *The New York Times*, July 19, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/07/19/travel/berlin-audre-lorde.html>. Retrieved 20 October 2019.

Titre: Connaissance de l'écriture de la vie et médecine narrative: La création du soi transnational

Résumé: La poésie et le récit sont des supports privilégiés de l'écriture de la vie. Les présentations poétiques et narratives du soi, souvent liées à la discrimination et à la maladie, interagissent avec les traitements

psychothérapeutiques ou médicaux. Dans une situation idéale, les agents coopérants de l'écriture de vie et de la médecine narrative produisent une forme ultérieure de connaissance communautaire avec une portée transnationale transcendant l'autoréalisation individuelle et créant un cadre pour l'intégration.

Dans cette contribution, je me concentre sur le récit poétique et narratif d'Audre Lorde sur le cancer du sein, qui précède ses années berlinoises en tant que professeure invitée dans les années 1980, lorsque le savoir dérivé de ses propres expériences en tant que "poète lesbienne noire, amante et mère" a permis aux femmes afro-allemandes discriminées de se révéler et de revendiquer leur héritage africain. Les discussions en classe et en dehors de la classe ont conduit à la publication conjointe de leurs histoires individuelles de diversité et à des récits autobiographiques complets. L'expérience partagée de la diversité entre la poétesse américaine et les Allemandes en tant qu'étrangères, y compris les stigmates sociaux et médicaux, dont on se souvient et dont on se souvient dans les récits individuels et communautaires, est devenue la condition préalable à l'intégration. Le film documentaire sur le travail libérateur d'Audre Lorde à Berlin, Audre Lorde : The Berlin Years 1984-1992, présente le sentiment d'appartenance de la poète et de ses nouveaux partenaires à la cause commune et ajoute un aspect de performance aux formes d'écriture de la vie. En même temps, il révèle l'état de la diversité avant et après la chute du mur en 1989 et les différences de climat politique et d'attitude à l'égard du racisme, perçu comme une forme de cancer. Les consultations de Lorde auprès d'une naturopathe allemande dans le cadre de son traitement post-opératoire peuvent être mises en relation avec sa communication avec les femmes allemandes, ce qui constitue une forme de médecine narrative. En dernière analyse, cette lutte contre la maladie sociale du racisme en tant que cancer conduit à la création de soi transnationaux sur des bases ethniques et prépare la constitution de sociétés multiethniques, non seulement en Europe.

Mots clés: écriture de vie, médecine narrative, Audre Lorde, Afro-Allemands, diversité aux Etats-Unis et en Allemagne.

العنوان: معرفة كتابة الحياة والطب السردي: إنشاء الذات العابرة للحدود

ملخص: يعد الشعر والسرد من الوسائط المميزة لكتابة الحياة. فالعروض الشعرية والسردية للذات، والمرتبطة في الغالب بالتمييز والمرض، تتفاعل مع العلاج النفسي أو العلاجات الطبية. في الوضع المثالي، يُنتج الوكلاء المتعاونون في كتابة الحياة والطب السردي شكلا خفيا من المعرفة المجتمعية مع إدراك عالمي يتجاوز الإدراك الذاتي الفردي ويخلق إطارا للتكامل.

في هذه المساهمة، أركز على تقرير أودري لورد الشعري والسرد عن سرطان الثدي، والذي سبق سنواتها في برلين كأستاذة زائر في الثمانينيات

عندما قدمت المعرفة المستمدة من تجربتها الخاصة كـ ”شاعرة سوداء سحاوية أم عشيقة نسوية“ الأساس لـ التمييز بين النساء الألمانيات من أصل إفريقي للخروج والمطالبة بتراثهن الإفريقي. أدت المناقشات داخل وخارج الفصل الدراسي إلى النشر المشترك لقصصهن الفردية عن التنوع وإلى ذكريات السيرة الذاتية الكاملة. أصبحت التجربة المشتركة للتنوع بين الشاعرة الأمريكية والنساء الألمانيات كغرباء، بما في ذلك الوصمات الاجتماعية والطبية، التي يتم تذكرها واستعادتها في السرود الفردية والجماعية، شرطاً أساسياً للاندماج. يعرض الفيلم الوثائقي عن عمل أودري لورد التحريري في برلين، أودري لورد: سنوات برلين 1984-1992، شعور الزميلة بالشاعرة وشركائها الجدد في القضية المشتركة ويضيف جانباً أداءً لأشكال الكتابة الحياتية. في الوقت نفسه، يكشف عن حالة التنوع قبل وبعد سقوط الجدار في عام 1989 والاختلافات في المناخ السياسي والمواقف تجاه العنصرية التي يُنظر إليها على أنها شكل من أشكال السرطان. يمكن ربط استشارات لورد مع المعالج الطبيعي الألماني كجزء من علاجها بعد العملية بتواصلها مع النساء الألمانيات الذي يرقى إلى شكل من أشكال الطب السردى. في التحليل الأخير، تؤدي هذه المعركة ضد المرض الاجتماعي المتمثل في العنصرية كسرطان إلى خلق ذوات عابرة للحدود على أسس عرقية وتهميئاً لتشكيل مجتمعات متعددة الأعراق، ليس فقط في أوروبا.

الكلمات المفتاحية: كتابة الحياة، الطب السردى، أودري لورد، الألمان المنحدرون من أصل إفريقي، التنوع في الولايات المتحدة وألمانيا.

George Sand, écrire sur soi en voyage **George Sand, writing about the self while travelling**

Ana Fernandes¹

ABSTRACT:

George Sand's travelogue published in 1841 under the title *Un hiver à Majorque* is now a classic of travel literature. The reader's interest is often focused on the use of the report as a source of biographical information - not so much about the trip to Majorca as about the author's love affair with Chopin. The present article focuses on *Un hiver à Majorque* as a structure of literary works, which is to be analysed with regard to the author's treatment of the literary conventions of the French travelogue in the nineteenth century. We begin by summarising the status and orientation of the research on women's travels. As a basis for the analysis of the text, the cultural conditions of travel and women's writing in the 19th century and the parameters of women's travel writing that depend on them are sketched out. In a second step, the romantic image of Spain, which shaped the imagination of French travellers and readers, is sketched out during George Sand's departure for Majorca. In order to allow a first classification of the author and the text in the context of the tradition of literary travelogues in the nineteenth century, we need to explain the relationship between the journey and the writing of the author George Sand, as well as the more precise circumstances of the editing and publication of the travelogue and we will present the reception of the narrative by contemporary critics. Focusing on textual analysis, we will begin with the stylisation of the travel writer. The textual conception of external cultural perception is then examined, from the foreign inner world to the foreign outer world, in which the representation of nature and landscape will be compared to the representation of culture and people. The topic of civilisation and progress in George Sand's travelogue will finally complete the text analysis. In the context of the text analysis, the practice of writing about women's travel is to be determined more precisely by George Sand. On the one hand, the tension between the male narrator and the female subjectivity and, on the other hand, the overall textual arrangement will be examined.

¹ - Ana Fernandes, CLEPUL – Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne.

KEYWORDS : *Travel literature, biography, women's writing, stylisation, reception.*

Le récit de voyage publié par George Sand en 1841 sous le titre *Un hiver à Majorque* est désormais un classique de la littérature de voyage. L'intérêt du lecteur est souvent concentré sur l'utilisation du rapport comme source d'information biographique - non pas tant sur le voyage à Majorque que sur l'histoire d'amour de l'auteur avec Chopin. Le présent article se concentre sur *Un hiver à Majorque* en tant que structure d'œuvres littéraires, qui doit être analysée au regard du traitement par l'auteur des conventions littéraires du récit de voyage français au XIXe siècle.

Nous commençons par résumer le statut et l'orientation de la recherche sur les voyages des femmes. Comme base de l'analyse du texte seront esquissés les conditions culturelles du voyage et de l'écriture féminine au XIXe siècle et les paramètres de l'écriture du voyage au féminin qui en dépendent. Dans un second temps, l'image romantique de l'Espagne, qui a façonné l'imagination des voyageurs français et des lecteurs, est esquissée lors du départ de George Sand pour Majorque. Afin de permettre une première classification de l'auteur et du texte dans le contexte de la tradition des récits de voyage littéraires au XIXe siècle, nous devons expliquer la relation entre le voyage et l'écriture de l'auteur George Sand, ainsi que les circonstances plus précises de l'édition et de la publication du récit de voyage.

Nous concentrant sur l'analyse de texte, nous commencerons par la stylisation du journaliste de voyage. La conception textuelle de la perception culturelle externe est ensuite examinée, à partir du monde intérieur étranger vers le monde extérieur étranger, dans lequel la représentation de la nature et du paysage sera comparée à la représentation de la culture et des personnes. Le sujet de la civilisation et des progrès dans le récit de voyage de George Sand complètera enfin l'analyse de texte.

Dans le contexte de cette analyse de texte, la pratique de l'écriture du voyage au féminin doit être déterminée plus précisément pour George Sand. D'une part, la tension entre le narrateur masculin et la subjectivité féminine et, d'autre part, sera examinée la disposition textuelle globale.

1. La littérature de voyage

Après que la littérature de voyage des XVIIIe et XIXe siècles a progressivement été retirée de sa position marginale dans les études littéraires au cours des dernières décennies et que les récits de voyage, en tant que forme spéciale de texte autobiographique, ont trouvé leur place dans le canon littéraire², la littérature de voyage écrite par des femmes semble maintenant avoir pris une position marginale dans le monde littéraire du genre.

² - Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Voies et évolution du récit de voyage français au XIXe siècle* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986).

Malgré les approches de la littérature de voyage au féminin du XIX^e siècle, les ouvrages «généraux» sur la littérature de voyage se concentrent principalement sur l'analyse d'auteurs canonisés. Les auteurs féminins sont rarement pris en compte et, de plus, le problème de la création féminine n'est pas inclus dans les considérations sur la théorie des genres.

Dans l'étude de Friedrich Wolfzettel³, qui montre l'évolution du récit de voyage français depuis la période romantique comme son parallèle à l'histoire littéraire de l'histoire de la vision au XIX^e siècle et l'esthétique qui lui est associée, à l'exception de George Sand et Flora Tristan, il n'y a pas d'autres auteurs féminins qui soient pris en considération. La même chose se passe dans la recherche de la poétique des genres par Christine Montalbetti⁴, au centre duquel les règles et la pratique du récit de voyage d'auteur, contrairement aux autres formes de littérature de voyage (lettre, journal intime, etc.) se tiennent. Outre neuf auteurs, dont Chateaubriand, Lamartine et Hugo, George Sand est le seul auteur qui a écrit deux récits de voyage. Tant pour Wolfzettel comme pour Montalbetti, l'aspect de la différence entre les sexes n'est pas une question rendue fructueuse pour la théorie des genres.

Ce n'est que ces dernières années que la question du lien entre le genre et le sexe a été incluse dans la recherche littéraire sur la littérature de voyage, et deux axes principaux ont surgi: d'une part, le voyage et la publication ultérieure des expériences de voyage sont interprétés comme une rupture des rôles spécifiques des sexes et donc comme un passage multiple des frontières. Le résultat de cette interprétation, qui met l'accent sur l'effet émancipateur du voyage, est l'étude qui se centre notamment sur des textes de femmes exceptionnelles, aventurières et exploratrices. Contre l'interprétation unilatérale des récits de voyage de femmes sous le concept directeur d'émancipation, qui fait disparaître d'autres formes de littérature et qui, en outre, porte le risque d'une nouvelle marginalisation par une canonisation alternative des textes féminins, est demandée une révision culturellement critique du discours de l'émancipation. Un exemple est la contribution d'Ulla Siebert «Frauenreiseforschung als Kulturkritik»⁵: elle appelle à la décentralisation de la catégorie du genre, qui doit être toujours utilisée en relation avec d'autres idéologies de l'inégalité telles que l'ethnicité, la position sociale et la nationalité pour l'analyse critique des textes de voyages féminins. Une telle approche culturellement critique pourrait mettre en lumière les nouvelles perspectives d'interprétation suivantes, au-delà du discours de l'émancipation :

Einbruch in fremde Lebenswelten (statt Ausbruch aus dem
häuslichen Milieu), unkritische Reproduktion herrschender

3 - Ibid.

4 - Christine Montalbetti, *Le voyage et le livre: Poétique du récit de voyage d'écrivain au XIX^e siècle* (Paris, 1996.)

5 - Ulla Siebert, «Frauenreiseforschung als Kulturkritik», Dans *Und tät das Reisen wählen! Dokumentation des interdisziplinären Symposiums zur Frauenreiseforschung* dir. D. Jedamski, H. Jehle, & U. Siebert (Bremen: eFeF, 1994).

rassistischer Vorurteile (statt Kritik am herrschenden konventionellen Denken über fremde Kulturen), geistige Unbeweglichkeit und Orthodoxie in der Vorverurteilung von Fremden (statt Aufbruch zu neuen Ufern), Anpassung an Schreibkonventionen et Bedienung der Publikumserwartungen (statt Herausforderung an die Lesegewohnheiten des Publikums und an den jeweiligen Verlag)⁶

Des travaux récents en études romanes allemandes et françaises intègrent cette approche sous différents points de vue. La contribution de Brunhilde Wehinger a déjà offert une introduction «Reisen und Schreiben. Weibliche Grenzüberschreitungen in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts»⁷, dans lequel les principes d'organisation de l'esthétisation littéraire des textes de voyage de George Sand, Flora Tristan et Suzanne Voilquin sont examinés dans le contexte de leurs dispositions biographiques et sociales.

Une contribution importante en termes de théorie des genres est l'étude de Bénédicte Monicat⁸. Monicat illustre les conditions culturelles complexes et spécifiques du genre des voyages de femmes au XIXe siècle et précise également que tant les voyages que les conditions qui y sont associées, signifient une transgression des frontières idéologiques. Elle indique aussi clairement que le voyage et la production de textes qui en découle impliquent le franchissement de frontières idéologiques.

Dans une recherche très récente, Natascha Ueckmann examine⁹ la participation des femmes à l'imaginaire colonial de l'Orient à travers leurs récits de voyage. Les résultats de ce travail peuvent servir de base à des ouvrages standards – encore à écrire – qui donneront à la littérature féminine de voyage la place qu'elle mérite.

1.2. Aspects d'une écriture du voyage au féminin

Lors du passage du XVIIIe au XIXe siècle, le récit de voyage est soumis à un changement conceptuel, passant du rapport factuel «objectif» à la perspective de la connaissance par le sujet voyageur. Ce changement de paradigme, que Friedrich Wolfzettel a décrit comme «une mise en autobiographie»¹⁰, a sous-

6 - «Pénétrer dans des mondes étrangers (au lieu de sortir de l'environnement familial), reproduction non critique des préjugés racistes dominants (au lieu de la critique de la pensée conventionnelle dominante sur les cultures étrangères), immobilité intellectuelle et orthodoxie dans le préjugé des étrangers (au lieu de partir pour de nouveaux rivages), adaptation aux conventions d'écriture et au service des attentes du public (au lieu de remettre en cause les habitudes de lecture du public et de l'éditeur respectif)» (Notre traduction) Ulla Siebert, «Frauenreiseforschung als Kulturkritik», 157.

7 - Brunhilde Wehinger, «Reisen und Schreiben. Weibliche Grenzüberschreitungen in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts». *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3/4 (1986): 360-380.

8 - Bénédicte Monicat, *Itinéraires de l'écriture au féminin, Voyageuses du XIXe siècle* (Amsterdam: Rodopi, 1996).

9 - Natascha Ueckmann, *Frauen und Orientalismus. Reisetexte französischer Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts* (Stuttgart - Weimar: J.B. Metzler, 2001).

10 - Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage*, 1.

jacente une nouvelle conception des voyages en général. Après les expéditions des XVe et XVIe siècles le monde est largement découvert et décrit. Ainsi, les voyageurs du XIXe siècle sont moins soucieux de la découverte et de la connaissance des pays étrangers que de la redécouverte de lieux déjà découverts et décrits pour eux-mêmes. La motivation personnelle du voyage trouve sa contrepartie dans l'esthétisation littéraire des expériences de voyage. Ce n'est plus le pays visité et la communication de faits sur la géographie, le paysage, l'économie et le climat qui sont au centre des documents, mais le point de vue de l'écrivain sur ce qu'il voit pendant le voyage et qu'il transmet à ses lecteurs. Le sujet voyageur devient dans la même mesure objet du récit ainsi que le pays visité, ou en d'autres termes: «Dans le récit de voyage, le mot tend à supplanter la matière»¹¹. Michel Butor formule ce changement conceptuel du voyage et la pratique de l'écriture au XIXe siècle de la manière suivante: «Je voyage pour écrire»¹².

Pour les femmes qui ont voyagé et écrit au XIXe siècle, ce changement conceptuel est encore plus différencié, car leurs pratiques de voyage et de publication diffèrent de celles de leurs confrères masculins. Si les voyages et l'écriture sont possibles et habituels pour les femmes sous certaines conditions – par exemple, pour les femmes de l'aristocratie – pour la «femme du bourgeois», cela signifie qu'il faut traverser les frontières à deux égards: d'une part, voyager – même accompagnée de son mari – représente une sortie de l'espace accordé à la femme (la maison, la famille); d'autre part, la publication ultérieure des expériences de voyage représente une nouvelle rupture par rapport aux rôles des sexes et l'intrusion dans un domaine masculin. Le dédain et le prestige moral des femmes dans le domaine de l'écriture et de l'édition sont clairement exprimés dans une déclaration de Stendhal: «La publication d'un livre ne peut être que sans désavantage pour une cocotte.» Si l'on tient compte de la nature autobiographique du genre du récit de voyage, il apparaît clairement que pour les femmes, la publication de leurs récits de voyage visait également à conquérir une nouvelle forme de texte qui leur était «impossible»: d'une part, les femmes disaient que l'autobiographie exigeait la capacité de l'auteur à s'identifier comme sujet de réflexion sur l'histoire¹³. De plus, l'autoreprésentation féminine implique de mener un discours au-delà de l'attribution stéréotypée des rôles du côté masculin. Le discours autobiographique est pour les femmes «au cœur de l'interdit attaché à l'écriture féminine»¹⁴.

L'élément central des récits de voyage de femmes sera donc, d'une part, l'effort pour l'adaptation, comme les différentes manières rhétoriques de négation, d'atténuation ou la dévalorisation de la subjectivité féminine dans les textes de voyage. En fonction de la motivation ou de la forme du voyage et les dispositions sociales et biographiques de l'auteur respectif, ces chemins

11 - Bénédicte Monicat, *Itinéraires de l'écriture*, 1.

12 - Mechel Butor, «Le voyage et l'écriture», *Romantisme*, n°4 (1972).

13 - Natascha Ueckmann, *Frauen und Orientalismus*, 49.

14 - Bénédicte Monicat, *Itinéraires de l'écriture*, 114.

mènent de l'anonymat à un auteur caché sous un pseudonyme masculin ou un prénom non spécifié, jusqu'à une personne autorisée par le mari à publier sous son propre nom d'auteur, tout cela lié généralement à une rhétorique de justification qui se reflète dans les récits de voyage et qui traite de la question pourquoi voyager? Pourquoi écrire à ce sujet?¹⁵

Dans leurs efforts pour se conformer à la norme masculine, les auteures sont confrontées au problème que tous les voyages ont déjà été faits et que la littérature à leur sujet a déjà été écrite. Afin de justifier leur démarche «inhabituelle» et, de surcroît, de susciter de l'intérêt sur ces récits chez le public, elles ressentent le besoin de souligner la singularité de leurs récits. Les auteures se trouvent donc dans la situation paradoxale de devoir se placer dans la tradition littéraire des récits de voyage tout en soulignant leur originalité dans ce domaine, ou comme le dit Bénédicte Monicat: «se rapprocher du centre pour être assimilées au Même et produire un texte de référence, et s'en écarter en même temps pour se maintenir Autre.»¹⁶

Dans l'équilibre entre les pôles de l'adaptation aux conventions et l'individualité, les femmes écrivains font fructifier une expérience spécifiquement féminine, que Bénédicte Monicat considère comme le cœur de l'*écriture de voyage au féminin* et décrit comme la pénétration de l'«autre» sexe dans un genre littéraire qui se propose de découvrir l'Autre: «C'est l'Autre qui regarde l'Autre. C'est aussi l'Autre qui se voit dans l'Autre, qui s'identifie à l'Autre. C'est encore l'Autre qui rejette sa propre image, c'est le miroir brisé, c'est l'être opprimé qui opprime en retour. C'est la prise de pouvoir de celle qui en a souvent peu sur les êtres que la ,civilisation' engouffre dans sa conquête du monde. Mais c'est aussi l'affirmation du soi à l'extérieur du stéréotype, c'est l'émergence d'un sujet féminin autre.»¹⁷.

L'intégration dans un contexte complexe entre l'impuissance dans sa propre société et le pouvoir dans la société étrangère permet à la femme qui voyage et écrit de percevoir le monde étranger d'une manière différente et, selon Monicat, conduit inévitablement à un discours qualitativement différent sur l'Autre culturel, ce qui se réfléchit dans les textes avec un accent différent: alors que les femmes en voyage laissent souvent le domaine de l'exploitation économique et scientifique des pays étrangers aux confrères masculins, leur regard sur le monde étranger est dirigé principalement, mais pas exclusivement, sur les domaines du contexte de vie féminine qui correspondent le plus souvent à leurs activités à la maison, tels que le ménage, l'éducation et les espaces de vie féminins (intérieurs) en général. Ainsi, les lieux et intérieurs étrangers qui ne sont pas facilement accessibles pour elles et leurs confrères masculins – comme les monastères de femmes ou, dans le cas des voyages en Orient, les harems et les bains de femmes – jouent également un rôle particulier dans les récits. Elles réfléchissent et jugent ce qu'elles voient sur la base de leur

15 - Natascha Ueckmann, *Frauen und Orientalismus*, 63.

16 - Bénédicte Monicat, *Itinéraires de l'écriture*, 5.

17 - Ibid, 5.

propre socialisation féminine, qui inclut l'expérience de l'inégalité des sexes. De cette façon, les femmes créent inévitablement des textes individuels, même si elles choisissent des stratégies différentes pour contourner le discours de la différence de genre dans leurs textes tout en s'efforçant de s'adapter. Dans le contexte des caractéristiques de la pratique des femmes en matière de récits de voyage au XIXe siècle, ce livre est un excellent exemple de la manière dont les récits de voyage des femmes étaient rédigés.

Dans ce qui suit, nous allons aborder l'image de l'Espagne telle qu'elle est illustrée dans les textes français (de voyage) de la première moitié du XIXe siècle, qui, eux aussi, présentent l'auteur George Sand en tant que lecteur attentif de la littérature de voyage antérieure quand elle est partie pour ce pays.

1.3. L'image de l'Espagne au XIXe siècle : les femmes et l'exotisme

Inscrit dans ce contexte esthétique et socio-historique dans lequel, d'une part, l'esthétique classique du général est remplacée par l'esthétique romantique du particulier et, d'autre part, la société et le milieu sont caractérisés par la montée de la bourgeoisie, l'industrialisation avancée et l'expansion coloniale, l'exotisme apparaît comme un élément constitutif des récits de voyage du XIXe siècle.

Dans le romantisme, le style caractéristique du voyage et la manière de voir sont caractérisés par la recherche insatiable de l'Autre et de l'étranger, qui n'est pas encore commandé par la raison, l'ordre et le progrès, mais qui contient l'irrégulier, le bizarre et le merveilleux. L'attirance secrète pour l'Autre s'exprime dans les récits de voyage par l'idéalisation des époques passées et surtout par la transfiguration de la nature intacte, qui n'est pas soumise à la régularité de l'esthétique classique et qui offre une échappatoire aux effets des processus de transformation sociale dans le pays. Cependant, l'expérience de l'étrangeté ne se limite pas exclusivement à la nature : contrairement au récit de voyage des Lumières, qui est ancré dans une culture du voyage de proximité sociale, qui tente de créer une atmosphère de sécurité chez l'étranger par le biais du système de lettres de recommandation et de protection sociale, dans le récit de voyage romantique, les moments de rencontre sociale sont également placés dans le domaine de l'étranger et deviennent un objet d'interprétation. La vision de l'Autre recouvre à la fois le paysage et la nature, ainsi que les personnes et les costumes, le voyageur effectue à la fois «un dépaysement dans la nature»¹⁸ et un «dépaysement dans l'humain»¹⁹.

Si les pays de l'Orient, du Proche et de l'Extrême-Orient, en particulier, constituent l'écran de projection des aspirations exotiques, la classification de l'Espagnae par les Français comme exotique – située à proximité géographique directe et liée à la France par des relations culturelles et politiques depuis des siècles – doit paraître paradoxale. Néanmoins, l'Espagne constitue «dans

18 - Léon-François Hoffmann, *Romantisme Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850* (Princeton / Paris: Princeton University / P.U.F, 1961), 80.

19 - Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage*, 18.

l'esprit d'un Français au XIXe siècle, ... bel et bien un pays exotique.»²⁰. La fascination qui émane d'Espagne atteint les coutumes et le caractère des gens qui y vivent. Ainsi, la nature du nord de Castille est caractérisée par un paysage de montagnes arides et accidentées, tandis que le paysage de l'Andalousie au sud est caractérisé par des plaines fertiles et une végétation diverse et inconnue. Ces deux régions exercent une attraction exotique sur les voyageurs français, car elles ne portent toujours pas de traces de la révolution industrielle et qu'elles sont peu peuplées. De même, les coutumes du pays voisin occidental sont marquées par un contraste dans l'imaginaire français, entre la cruauté, dont l'Inquisition et la taumachie sont la preuve, et la sensualité incarnée par la femme espagnole, sa danse et sa musique.

Le caractère des Espagnols, selon l'opinion générale, est celui de la fierté et de la dignité personnelle, quelle que soit leur position sociale. Dans l'ensemble, l'Espagne est stylisée comme une frontière - entre la civilisation et la nature, entre l'Europe et l'Afrique, entre la rationalité et l'instinct - et devient ainsi une «prolongation du mystérieux Orient»²¹, qui pour les Français au XIXe siècle était l'Autre représenté par excellence. Les écrivains romantiques français propagent une image de l'Espagne qui, pour les Français, prend la dimension d'un «rêve espagnol»²² qui, loin d'être une représentation réaliste, se condense en un «tissu d'erreurs et de contresens»²³.

L'image exotique de l'Espagne au XIXe siècle est non seulement irréaliste et contradictoire, mais aussi l'expression d'une relation hiérarchique entre voyageur et voyage que Daniel-Henri Pageaux explicite dans sa contribution au contenu et à la fonctionnalité de l'*exotisme ibérique*²⁴. Le modèle de Pageaux sera brièvement décrit ici, car il offre un point de départ pour une enquête plus différenciée sur la position des femmes écrivaines dans le discours sur l'Espagne.

Pageaux comprend l'*exotisme ibérique* comme une forme de perception de la culture espagnole, qui est perçue comme étrangère, fondée sur l'extériorité et les stéréotypes, dans laquelle le pays voisin est construit selon ses propres idées²⁵. La perception et l'appropriation de la culture espagnole se font selon un mécanisme en trois étapes: l'accès à la réalité étrangère se fait par la féminisation de l'autre culture, dans le cas de l'Espagne par la rencontre

20 - Léon-François Hoffmann, *Romantique Espagne*, 77.

21 - Ibid, 82.

22 - Ibid, 70.

23 - Ibid, 136.

24 - Daniel-Henri Pageaux, «Un aspect des relations culturelles entre la France et la péninsule ibérique: réflexions», Dans *France - Europe, Annuaire d'études européennes*, J. L. (éds.) (Amsterdam: Atlanta, 1989).

25 - Pageaux considère ce mode de perception comme une constante dans les relations culturelles franco-espagnoles au-delà du romantisme depuis le début de l'époque moderne, qui, selon les évolutions sociopolitiques et esthétiques, pourrait assumer la tendance d'une projection négative (*hispanophobie*) ou positive (*hispanomanie*). Par exemple, les Lumières en France ont été une

sensuelle avec une belle femme, une danseuse ou une chanteuse²⁶. De plus, au lieu d'élaborer une vision globale de l'Autre, il est culturellement fragmenté en mettant arbitrairement en avant des aspects individuels – musique, vêtements, paysage – au détriment d'autres et en les définissant comme pittoresques. Enfin, le pays étranger est mis sur une scène irréalisable par la théâtralisation à l'aide d'attributs fragmentés, le pays étranger est instrumentalisé comme une toile de fond pittoresque. Les trois opérations visaient une direction commune: soumettre l'Autre (féminisation), le dominer mieux (fragmentation), le consommer plus facilement (théâtralisation)²⁷

Le concept d'*exotisme ibérique* de Pageaux éclaire que la construction (textuelle) de la réalité espagnole par les Français présente les caractéristiques d'une imagination coloniale de l'Autre. Cependant, il néglige l'aspect de la différence entre les sexes, selon laquelle les femmes vivent le monde étranger comme «l'autre qui regarde l'autre» et donc dans un contexte hiérarchique plus différencié. Pour l'analyse des textes de voyage écrits par des femmes, il faut donc se demander, par exemple, si et comment les désirs exotiques sont exprimés dans les textes, si la femme – selon son rôle bourgeois – ne se conçoit pas également un besoin d'évasion. En outre, il semble douteux que les auteurs comprennent également la féminisation de l'autre culture comme le dit Pageaux, puisque les femmes de la culture étrangère ne représentent pas leur objet de désir de la même manière. La question se pose de savoir dans quelle mesure elles adoptent sans critique les images et les préjugés traditionnels de la culture *ibérique exotique* ou si leur représentation porte atteinte à la vision traditionnelle de l'Espagne.

Connaissant l'idée de l'Espagne telle qu'elle est représentée dans la littérature du XIXe siècle, seront par la suite analysés la relation entre le voyage et l'écriture dans l'œuvre de George Sand ainsi que le contexte de son édition, publication et réception du récit de voyage.

3. George Sand, voyageuse et auteur

3.1. Voyager et écrire chez George Sand

Très tôt, George Sand entreprend divers voyages à l'intérieur et à l'extérieur de la France et écrit à ce sujet. Elle se rend d'abord dans les Pyrénées en 1825,

période de l'*hispanophobie*, dans laquelle l'Espagne était considérée comme en arrière dans un sens négatif où l'Espagne menait l'aristocratie et l'Inquisition contre la France éclairée et progressiste. En revanche, Pageaux interprète le romantisme comme une phase de transfiguration enthousiaste de l'Espagne ou de l'*hispanomanie*, dans laquelle les attributs de l'aristocratie et de la tradition sont interprétés positivement parce qu'ils compensent une lacune dans leur propre culture. Ces deux points de vue sont l'expression d'une perception stéréotypée et d'un manque de volonté de l'apprentissage interculturel, c'est-à-dire la réflexion et la relativisation de soi dans la rencontre avec l'Autre.

26 - Wolfzettel appelle cela le motif érotique de la rencontre, qui facilite l'acceptation du voyageur dans la société étrangère, dissimulant ce terme les rapports de force entre l'homme (voyageur) et la femme (voyageuse) impliqués dans cette démarche (Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage*, 41.)

27 - Daniel-Henri Pageaux, «Un aspect des relations, 9.

accompagnée de son mari, Casimir Dudevant, puis en 1867 en Auvergne pour une cure, sur laquelle elle fournit des informations dans un journal. En 1833/34, elle se rend à Venise avec Alfred de Musset et y poursuit son séjour seule après le départ de celui-ci. Ses souvenirs de son voyage en Italie sont apparus dans les *Lettres d'un voyageur*, publiées deux ans plus tard. La même année, en 1836, elle se rend en Suisse avec ses deux enfants. Un autre voyage l'emmène, elle, ses deux enfants et Chopin, d'octobre 1838 à février 1839, via le sud de la France, à Majorque. Sous la forme d'un journal de voyage tenu sur place et sa correspondance, elle a rédigé un récit de voyage qu'elle publie en 1841 dans la *Revue des Deux Mondes* sous le titre *Un hiver au midi de l'Europe*. En 1842 paraît une édition en deux volumes du récit de voyage sous le titre final *Un hiver à Majorque*, publiée en 1855, complétée par un «Avant-propos» et rééditée en 1855²⁸.

Dans un contexte historique où les voyages et l'écriture étaient possibles bien qu'avec quelques problèmes pour les femmes, les voyages ont donné à George Sand l'impulsion décisive pour devenir écrivain: «Le voyage a donc stimulé chez G. Sand une faculté d'écrire qu'elle soupçonnait à peine et qui déjà l'entraîne vers de vastes projets.»²⁹. Cette impulsion a été le début d'un processus cohérent, mais en aucun cas sans conflit, de rupture avec le rôle qui lui est attribué en tant que «femme de citoyen». Pas à pas, elle s'est battue pour la liberté au sein de son mariage – au sens psychologique et physique du terme – pour être capable d'écrire. Elle a d'abord fait ses propres études dans sa propriété de campagne de Nohant, puis a déménagé à Paris, où elle a vécu en alternant semestriellement avec Nohant. En coauteur avec son amant Jules Sandeau sous le pseudonyme de «J. Sand», elle prend un chemin finalement comme auteur indépendant sous le pseudonyme masculin de George Sand, qu'elle a conservé en tant qu'écrivaine. Son succès en tant qu'auteur lui a permis de gagner sa vie en écrivant.

L'indépendance économique était également le fondement de son autonomie personnelle: sa situation financière lui a permis de mettre fin à son mariage malheureux³⁰, alors que le divorce n'était pas possible en vertu du code Napoléon. Ce processus d'émancipation s'inscrit dans un vaste contexte éducatif et expérientiel déterminé par les réalisations des révolutions bourgeoises et des Lumières, et la prise de conscience de l'inégalité entre les sexes et les classes sociales qui se reflète sur ses écrits.

Dans le contexte de son succès littéraire et de la fonctionnalisation de l'écriture comme moyen de subsistance économique, la relation de George Sand entre l'écriture et le voyage a également changé. Si, à l'origine, les voyages ont déclenché l'écriture, ils ont ensuite eu lieu en vue d'une publication ultérieure. La maxime «je voyage pour écrire» s'applique également à George Sand. Ce changement a son équivalent dans la correspondance: alors que les

28 - Brunhilde Wehinger, «Reisen und Schreiben», 362.

29 - Béatrice Didier, *L'Écriture-femme* (Paris: P.U.F, 1991), 177.

30 - Ibid, 173-186.

premières notes de voyage étaient encore utilisées comme expression de soi, les enregistrements ultérieurs avaient le caractère de textes utilitaires, qui devaient être utilisés pour un traitement littéraire postérieur.

3.2. Le voyage à Majorque et la rédaction du récit de voyage

Déjà au printemps 1838, George Sand, en raison de la mauvaise santé de son fils Maurice, avait envisagé un séjour hivernal plus long dans un pays chaud, lui convenant personnellement le long voyage prévu pour une autre raison: le séjour à Majorque a offert à George Sand l'occasion de mener sa liaison encore nouvelle avec Chopin loin du public français et à l'abri de la vengeance et de la jalousie de son ancien amant Félicien Mallefille, et de pouvoir ainsi travailler en paix. Lorsque l'auteur, enfin en octobre 1838 avec ses deux enfants et Chopin sont partis à Majorque, elle a voyagé dans l'attente d'un séjour calme et agréable.

En même temps, elle s'est intéressée au traitement littéraire de ses expériences de voyage, que son éditeur François Buloz lui avait suggéré dans une lettre: «Vous me feriez bien plaisir aussi de m'envoyer d'autres *Lettres d'un Voyageur*; vous visitez un pays tout nouveau pour vous et qui doit vous inspirer de belles choses.»³¹ Majorque comme un lieu peu connu et une partie de l'Espagne «exotique», promettait du matériel pour une œuvre intéressante, mais le voyage s'est transformé en fiasco pour George Sand: après une première bonne période, compensée par certaines déceptions sur l'île peu développée pour le tourisme, sont potentialisés le début de la saison des pluies et la maladie de Chopin, les difficultés et les conflits avec la population indigène, ce qui exclut une publication de ses expériences de voyage pendant la durée de son séjour à Majorque: «J'écrirai aussi, sur mon voyage, mais je ne pourrai rien faire imprimer là-dessus tant que j'habiterai ce pays. On m'y brûlerait vive.»³²

Après son retour d'Espagne, elle a envisagé la publication, mais sa colère envers les habitants des Baléares n'a pas été apaisée: «Un mois de plus, et nous mourions en Espagne, Chopin et moi, lui de mélancolie et de dégoût, moi de colère et d'indignation. Ils m'ont blessée dans l'endroit le plus sensible de mon cœur, ils ont percé à coup d'épingle, un être souffrant sous mes yeux, jamais je ne leur pardonnerai, et si j'écris sur eux, ce sera avec du fiel.»³³

Toujours pendant son séjour à Marseille après le voyage, George Sand commence le travail éditorial, mais elle finit par abandonner son travail sur le récit de voyage et ne le reprend que, lorsqu'à l'hiver 1840/41, elle dispose du récit de voyage de Majorque de l'artiste Joseph Bonaventure Laurens qui l'inspirera. Pour garantir l'originalité de la première publication d'un récit sur Majorque, l'auteur est désormais contraint de prendre en compte le récit

31 - cité dans George Sand, Un hiver à Majorque. Dans George Sand, *OEuvres complètes* (Vol. II) (Paris: Gallimard, 1978), 1029.

32 - George Sand, *Correspondance* (Vol. IV) (Paris: Garnier, 1968), 540.

33 - Ibid, 577.

de Laurens, conçu comme un récit de voyage éducatif et artistique, dans la conception textuelle de son récit. Si dans la première phase éditoriale qui a suivi le voyage, elle s'était également orientée vers ses *Lettres d'un voyageur*³⁴, elle a rejeté ce concept en faveur d'un récit de voyage clos. George Sand a rédigé un compte-rendu sur la présentation du rapport de Laurens, plusieurs guides touristiques et articles géographiques, dont les trois parties ont été finalisées parallèlement à la période de publication dans la *Revue des Deux Mondes*.

4. Un hiver à Majorque

4.1. La stylisation du voyageur

«Pourquoi voyager quand on n'y est pas forcé?»³⁵: c'est la question que se pose George Sand dans l'«Avant-propos» en tant qu'ex-voyageur – et donc masculin; elle a stylisé le récit de voyage comme un principe directeur et elle ajoute: «C'est qu'il ne s'agit pas tant de voyager que de partir: quel est celui de nous qui n'a pas quelque douleur à distraire ou quelque joug à secouer?»³⁶. La remise en question du voyage apparaît ici comme le résultat d'un voyage raté, reconnaît le voyageur un peu plus tard, que ce désir de voyager et une «recherche de l'idéal»³⁷ ont été les motivations originales de son voyage: «c'est que j'avais envie de voyager»³⁸. Dans le contexte des expériences de voyage, le journaliste de voyage critique sa motivation originale comme un «rêve égoïste» et apporte une critique culturelle du voyage: «Il me semble, en un mot, que le but normal des voyages est le besoin de contact, de relation et d'échange sympathique avec les hommes, et qu'il ne devrait pas y avoir plaisir où il n'y aurait pas devoir. Et il me semble qu'au contraire, la plupart d'entre nous, aujourd'hui, voyagent en vue du mystère, de l'isolement...»³⁹.

Le moi converti du voyage «égoïste» témoigne d'une ambivalence qui se situe entre les pôles d'une forte confiance en soi et de la modestie. Ainsi, le voyageur suit les lignes de Rousseau, le «Christophe Colomb de la poésie alpestre»⁴⁰, ne voudrait pas d'autre part avoir «les mêmes titres que Jean-Jacques à l'immortalité»⁴¹ et ainsi présumer une position comparable pour Majorque. Si le voyageur réclame alors d'avoir découvert Majorque pour les artistes et touristes ultérieurs, il retire aussi cette demande immédiatement. Elle voudrait que sa découverte soit retenue «ni sur le granit ni sur le papier»⁴² d'autant plus que la genèse de ce récit de voyage se fonde sur la lecture d'un autre récit de voyage, dont l'auteur a «l'honneur... d'avoir découvert l'île de Majorque»⁴³.

34 - Ibid, 639.

35 - George Sand, Un hiver à Majorque, 1033.

36 - Ibid, 1053.

37 - Ibid, 1052.

38 - Ibid.

39 - Ibid, 1053-1054.

40 - Ibid, 1036.

41 - Ibid.

42 - Ibid.

43 - Ibid.

Mais la stylisation du voyageur ne se fait pas sans la fréquente dissociation ironique de la gravité de la situation antérieure et de la sienne et le rôle du reporter de voyage: «...ces ouvrages se contredisent tellement entre eux, et selon la coutume des voyageurs, se démentent et dénigrent si superbement les uns et les autres, qu'il faut se résoudre à redresser quelques inexactitudes, sauf à en commettre beaucoup d'autres. Voici toutefois mon article de dictionnaire géographique et, pour ne pas me départir de mon rôle de voyageur, je commence par déclarer qu'il est incontestablement supérieur à tous ceux qui le précèdent.»⁴⁴.

Un élément essentiel de la stylisation du narrateur est la relation avec le lecteur, qui est comprise directement dans les réflexions relatives à la perspective et à la transmission de l'expérience: «Je prie donc ce dernier [le lecteur] de regarder ici ma personnalité comme une chose toute passive, comme une lunette d'approche.»⁴⁵. Ensuite, George Sand aimerait faire du journaliste de voyage un narrateur «objectif»⁴⁶.

La réalité étrangère ne doit pas occulter les impressions ou les expériences au lecteur, où le «moi» ou «nous» subjectif du récit de voyage est utilisé comme expression de la «subjectivité fortuite»⁴⁷, sans laquelle l'«objectivité majorquine ne se fût point révélée sous de certains aspects, sérieusement utiles peut-être à révéler maintenant au lecteur.»⁴⁸. Un peu plus tard, cependant, cette perspective se tourne vers une perspective purement subjective: «et que je me fusse promis, en commençant, de me garder le plus possible des impressions personnelles; mais il me semble à présent que cette paresse serait une lâcheté et je me rétracte.»⁴⁹

Sur la base de la stylisation du voyageur, nous nous concentrerons sur son analyse du monde étranger.

4.2. Des mondes intérieurs étrangers

L'exploration de la réalité étrangère par le moi est tout d'abord représentée dans le texte par une division entre l'extérieur et l'intérieur en tant que véhicule de l'orientation de l'accueil dans le monde extérieur. George Sand discute en détail de la recherche d'un logement approprié à Palma, qui s'avère extrêmement difficile: «Sans l'hospitalité du consul de France, qui fit des miracles pour nous recueillir tous sous son toit, nous étions menacés de camper dans quelque caverne comme des Bohémiens véritables.»⁵⁰.

44 - Ibid, 1041.

45 - Ibid, 1052.

46 - Christine Montalbetti, *Le voyage et le livre*, 44 sqq.

47 - George Sand, *Un hiver à Majorque*, 1052.

48 - Ibid.

49 - Ibid, 1055.

50 - Ibid, 1068.

Mais pas seulement le manque d'hospitalité des habitants, dont George Sand s'est plaint lui rend difficile de trouver un «nid pour la famille»⁵¹. L'intérieur des maisons majorquines, curieusement inspecté et décrit en détail, ne la satisfait pas et les affirmations qui deviennent un critère d'évaluation en sont une preuve. Les meubles nus et l'ordre stérile des maisons provinciales sont pour l'auteur la vision personnelle de «damnation éternelle»⁵²

Par le biais des intérieurs qui ont été inspectés, George Sand soumet la culture étrangère à une évaluation globale, car – selon son interprétation – l'ameublement des habitations correspond à la constitution spirituelle de leurs habitants: «Rien n'est plus significatif, chez les nations comme chez les individus, que la disposition et l'ameublement des habitations.»⁵³. Ainsi, le mobilier épars des maisons provinciales reflète une «absence de vie intellectuelle»⁵⁴ «qui n'a pas d'analogie chez nous, et qui donne au Majorquin plus de ressemblance avec l'Africain que l'Européen.»⁵⁵. Dans le monde étranger dévalorisé de cette façon, leurs intérieurs rappellent plutôt des «caravansérails»⁵⁶, «gîtes où les groupes d'une population errante se retireraient indifféremment pour passer la nuit»⁵⁷, qui fait sentir un nomadisme et une désorientation au lieu de fournir un foyer. L'appartement acquiert une signification symbolique en tant que point fixe par rapport au mouvement du voyage, car il apparaît comme un lieu d'accueil et de sécurité dans l'immensité inquiétante du monde étranger⁵⁸

Après une longue recherche et un grand effort financier, George Sand trouve enfin en une chartreuse abandonnée à Valldemosa, qui est en contradiction avec les maisons des insulaires, un «asile pour l'hiver»⁵⁹. Elle vit l'isolement de la vie dans un monastère d'une manière contrastée : d'une part, elle trouve ici un lieu de créativité et de contemplation, le monastère abandonné se transforme en un lieu de «séjour le plus romantique de la terre»⁶⁰. L'aménagement complexe de la Chartreuse composée de cours, de jardins et de chapelles, qu'elle reconstitue en détail dans le texte, suscite sa curiosité en tant que découvreur et devient ainsi le point de départ pour elle et ses enfants pour explorer l'environnement. D'autre part, elle vit la vie au monastère comme une «claustration épouvantable»: aux yeux des insulaires, l'appropriation irrespectueuse du monastère du lieu saint par les voyageurs provoque des réactions hostiles de la part de la population locale.

51 - Ibid, 1073.

52 - Ibid, 1072.

53 - Ibid.

54 - Ibid, 1073.

55 - Ibid.

56 - Ibid.

57 - Ibid.

58 - Brunhilde Wehinger, «Reisen und Schreiben», 366.

59 - George Sand, Un hiver à Majorque, 1068.

60 - Ibid, 1125.

L'isolement dans le monastère signifie donc pour l'auteur de l'autre côté, vivre à l'intérieur de la société étrangère, dans un monde intérieur fermé, dans l'isolement.

4.3. Le monde extérieur: l'enthousiasme et la déception

L'exploration et la conquête du monde extérieur se font à partir de l'intérieur. Le point de vue du voyageur est déterminé par le contraste entre deux perceptions qui sont irrécyclablement opposées: d'une part, une perception enthousiaste et transfigurée de la nature et, d'autre part, la perception extrêmement négative, expérience de la rencontre avec la population locale.

4.3.1. Nature et paysage

Suivant sa devise, Majorque est «pour les peintres un des plus beaux pays de la terre et un des plus ignorés»⁶¹, George Sand explore le monde extérieur avec l'œil du peintre. En soulignant son incapacité à exprimer la beauté du paysage par des mots⁶², elle réussit à créer de véritables «tableaux de mots» qui traduisent la fascination de l'étranger, la végétation, le jeu de lumière et de couleurs. Alors elle décrit d'une manière presque impressionniste les subtils effets de lumière autour de la chartreuse comme après les premiers jours de soleil sont progressivement remplacés par de l'obscurité, les nuages et la pluie: «Jusqu'à midi, nous étions enveloppés dans l'ombre de la grande montagne de gauche, et à trois heures nous retombions dans l'ombre de celle de droite. Mais quels beaux effets de lumière nous pouvions étudier, lorsque les rayons obliques pénétrant par les déchirures des rochers, ou glissant entre les croupes des montagnes, venaient tracer des crêtes d'or et de pourpre sur nos seconds plans! Quelque fois nos cyprès, noirs obélisques qui servaient de repoussoir au fond du Tableau, trempaient leur tête dans ce fluide embrasé; les régimes de dattes de nos palmiers semblaient des grappes de rubis, et d'une grande ligne d'ombre, coupant la vallée en biais, la partageait en deux zones: l'une inondée des clartés de l'été, l'autre bleuâtre et froide à la vue comme un paysage d'hiver.»⁶³

À Majorque, l'auteur, qui a beaucoup voyagé, se sent pour la première fois étrange, face à une nature inconnue, qui peut se produire dans des conditions climatiques différentes de celles de la France ou d'autres pays qu'elle a visités⁶⁴. Mais c'est avant tout l'intervention humaine sur la nature dans toute sa diversité, «cet aspect de création libre et primitive»⁶⁵ qui excite l'auteur et fait vibrer son

61 - Ibid, 1038.

62 - «Là, où il n'y a que la beauté pittoresque à décrire, l'expression littéraire est si pauvre et si insuffisante, que je ne songeai même pas à m'en charger. Il faut le crayon et le burin du dessinateur pour révéler les grandeurs et les grâces de la nature aux amateurs de voyage.» (George Sand, Un hiver à Majorque, 1038)

63 - Anthony Zielonka, «Enthousiasme et déception d'Un hiver à Majorque». Dans *George Sand et son temps. Dimensions du voyage*, Dir. Elio Mosele (Genève: Centro interuniversitario di ricerca sul "Viaggio in Italia", 1994), 572.

64 - Ibid, 1118.

65 - Ibid, 1059.

âme: «C'est une des vues qui accablent parce qu'elles ne laissent rien à désirer, rien à imaginer. Tout ce que le poète et le peintre peuvent rêver, la nature a créé en cet endroit. Ensemble immense, détails infinis, variété inépuisable, formes confuses, ... tout est là, et l'art ne peut rien y ajouter.»⁶⁶

Plus la nature est inaccessible, plus elle devient mystérieuse et fascinante pour les voyageurs. Pour pouvoir se déplacer dans la Chartreuse, elle doit parcourir des sentiers difficiles, car aucun véhicule ne peut y circuler. Mais l'absence de moyens pratiques n'est pas interprétée ici comme une lacune, mais elle fait partie d'une expérience stimulante d'étrangeté: «L'absence de chemins frayés lui [à cette île] donne un air d'abandon ou de révolte qui doit la faire ressembler à ces belles savanes de la Louisiane, où, dans les rêves chéris de ma jeunesse je suivais René en cherchant les traces d'Atala ou de Chactas.»⁶⁷. Cependant l'auteur se sauve d'une jouissance esthétique personnelle et le raccourcissement de la vision pittoresque: «Au reste, je crois que si la jouissance accidentelle de ces spectacles sublimes est rafraîchissante et salutaire, leur continuelle possession est dangereuse. On s'habitue à vivre sous l'empire de la sensation et la loi qui préside à tous les abus de la sensation est l'énervement.»⁶⁸

Malgré les critiques d'art décrites ici, la jouissance de la nature survit au voyage jusqu'à son retour en France, où l'auteur a relevé de nouveau les paysages de Majorque devant son regard intellectuel, lorsqu'elle attrape à Paris le «spleen»⁶⁹. L'image de Majorque que George Sand transmet à travers la nature, correspond à bien des égards à l'idée de l'«île dorée»⁷⁰ que les lecteurs sont plus que disposés à suivre.

4.3.2. Culture et gens

En contraste frappant, George Sand expérimente et présente le contact avec la culture étrangère et la population locale. Excluant explicitement les «cinq ou six personnes dont l'accueil obligeant et les manières affectueuses seront toujours dans mon souvenir»⁷¹, elle va – parfois en colère, parfois avec une ironie mordante – faire la représentation du «paysage humain» et de la culture étrangère, qu'elle critique. Malheureusement, la culture française manque à George Sand, les conditions de vie sur l'île l'empêchent de se retrouver dans un milieu étranger : des pièces mal ameublées, des chemins mal construits, qui ne font que rendre difficile tout mouvement et une «diversité» culinaire, qui met à rude épreuve ses origines françaises: «on y mange cinq sortes de viande, à savoir: du cochon, du porc, du lard, du jambon et du salé... assaisonnées d'une telle profusion d'ail, de poivre et d'épices corrosives de tout genre, qu'on y risque la vie à chaque morceau.»⁷²

66 - Ibid, 1113.

67 - Ibid, 1117.

68 - Ibid, 1113.

69 - Ibid, 1118.

70 - Ibid, 1116.

71 - Ibid, 1142.

72 - Ibid, 1134.

Pour les difficultés d'installation, elle fait moins de demandes que de nombreuses manifestations du «manque apparent d'hospitalité»⁷³ dont les Majorquins sont responsables. Ainsi, ses efforts pour rendre sa vie sur l'île selon son désir ont échoué, l'indolence des insulaires qui exécutent mal et lentement les travaux qu'on leur demande: «Il y a toujours quelque raison pour que le Majorquin ne se presse pas. La vie est si longue! Il faut être français, c'est-à-dire extravagant et forcé, pour vouloir qu'une chose soit faite tout de suite.»⁷⁴

Outre le manque de motivation, le voyageur fait de la méfiance, de l'avarice et de la cupidité des caractéristiques des Majorquins: le nécessaire à la vie et les commodités sont soumises à des droits d'importation excessifs, les marchandises de mauvaise qualité sont vendues à des prix exorbitants, et en plus de tout cela, le rapprochement amical est anéanti sous le prétexte de se mettre à l'abri de leurs biens. Elle ne s'est livrée à aucun commerce sans se référer à «une mauvaise foi impudente et une avidité grossière»⁷⁵ à avoir été poussé par les insulaires.

Une «mauvaise foi» est également prouvée par l'auteur à maintes reprises, par exemple lorsqu'elle exprime que la propreté et l'ordre dans les maisons majorquines ne dépendent pas d'un besoin de propreté des habitants, mais d'«une paresse excessive, ou... une économie sordide»⁷⁶. Même l'expérience la plus douloureuse de son séjour – la façon dont la population fait face à la maladie de Chopin – c'est à nouveau pour elle la preuve d'une combinaison malheureuse de cupidité, de xénophobie et d'enracinement dans des siècles de superstition. Si l'attitude par rapport au malade pourrait être en partie attribuée à de la méfiance, l'auteur ferme cependant les yeux sur ce fait que le comportement de la population était également dû à la situation juridique espagnole⁷⁷.

En effet, les insulaires laissent ressentir clairement à l'étranger qu'ils désapprouvent son ambition et son comportement – l'absence de la vie culturelle, notamment la messe, considérée comme blasphématoire par les autochtones qui la vénèrent et l'usurpation du lieu sacré du monastère. En partie forcée, en partie de sa propre décision se fait le retrait vers l'intérieur de l'île que l'auteur décrit avec ces mots: «Nous étions donc à Majorque, aussi seuls que dans un désert.»⁷⁸

73 - Ibid, 1151.

74 - Ibid, 1056.

75 - Ibid, 1058.

76 - Ibid, 1156.

77 - Ibid, 1073.

78 - Les médecins espagnols avaient diagnostiqué la tuberculose infectieuse chez Chopin. Pour éviter la propagation, la loi espagnole exige que les gens restent éloignés des malades et que les meubles utilisés par le patient soient brûlés. George Sand qui ne croit pas le diagnostic, se voit (dans l'ignorance des lois?) victime de superstition, de cupidité, de xénophobie, lorsqu'elle est contrainte de déplacer le mobilier loué de son premier logement et de vendre le mobilier qu'elle utilisait à la Chartreuse ainsi que le piano de Chopin. (Ibid, 1521)

En somme de son expérience avec les habitants de l'île, George Sand nie finalement aux habitants de l'île le statut de l'humanité: «...il ignore les vrais devoirs de l'humanité. Il n'est plus haïssable qu'un bœuf ou un mouton, car il n'est guère plus homme que les êtres endormis dans l'innocence de la brute. Il récite des prières, il est superstitieux comme un sauvage, mais il mangerait son semblable sans plus de remords, si c'était l'usage de son pays, et s'il n'avait plus de cochon à discrétion. Il trompe, raquette, ment, insulte et pille, sans le moindre embarras de conscience. Un étranger n'est pas un homme pour lui.»⁷⁹. Après son retour de «l'île des singes», elle a donc l'impression de ne pas revenir d'un pays voisin de la France, mais de l'autre côté du monde: «Il nous semblait avoir fait le tour du monde et quitter les sauvages de la Polynésie pour le monde civilisé.»⁸⁰

L'expérience du monde extérieur étranger par le sujet voyageur s'inscrit donc dans deux perceptions opposées: la vision enthousiaste de la nature est confrontée à une perception exclusivement négative de l'homme et de la culture. Dans sa présentation, George Sand s'oriente d'abord vers le style caractéristique de la vision romantique et du voyage: la fascination des voyages est fondée sur la nature ainsi que sur les gens et la culture, le voyageur vit dans son voyage à la fois un «dépaysement dans la nature» ainsi qu'un «dépaysement dans l'humain». Alors que la description du paysage majorquin correspond encore tout à fait à l'attente d'un plaisir de la nature romantique - le sujet itinérant trouve son épanouissement dans une nature libre qui lui est étrangère et qui n'est pas encore affectée par les effets néfastes de la civilisation - le «dépaysement dans l'humain» se déroule sous des auspices inversés et contrecarre l'idée romantique du «rêve espagnol». La vénération pour l'Espagne fière et aristocratique des siècles passés ne se fait plus sentir dans la déception de George Sand: «le Majorquin végétait et n'avait plus rien à faire qu'à dire son chapelet et rapiécer ses chausses, plus malades que celles de Don Quichotte, son patron en misère et fierté.»⁸¹ De même, la vie rurale n'a plus le regard pittoresque transfiguré des romantiques, mais elle n'est plus perçue que comme l'expression d'une culture dépassée: «Il n'y a rien de si triste et de si pauvre au monde que ce paysan qui ne sait que prier, chanter, travailler, et qui ne pense jamais.»⁸²

La perception contradictoire du monde extérieur est brisée par une interprétation de la civilisation et du progrès: tandis que du point de vue de la nature, l'évasion de la civilisation est connotée positivement l'auteur, en regardant les gens et les conditions de vie, remarque que les réalisations progressistes de la France manquent. Partant de la prémisse que la perception et l'appropriation de l'étranger éclairent avant tout la pensée et la constitution du sujet voyageur, le thème de la civilisation et du progrès, au-delà de l'expérience

79 - Ibid, 1160.

80 - Ibid, 1158-1159.

81 - Ibid, 1177.

82 - Ibid, 1048.

de voyage concrète, se cristallise comme une préoccupation centrale de l'auteur dans un contexte de plaisir naturel romantique et de «géographie humaine» non romantique.

4.4. Le discours sur le progrès

Les réalisations progressistes de la France constituent pour le voyageur George Sand le point de référence et d'évaluation omniprésents dans la perception de l'étranger, se tournant l'auteur non seulement sur ses conditions de vie concrètes à Majorque, mais aussi sur la constitution économique et spirituelle de l'île et des insulaires dans leur ensemble. La comparaison constante avec la France en ce qui concerne les méthodes de culture et de production, les infrastructures et le progrès intellectuel par la philosophie et l'éducation semblent servir à première vue l'objectif de dévaluer l'étranger au niveau mondial et de poursuivre la critique sarcastique des habitants de l'île. Dans le cadre de son analyse de l'agriculture majorquine, par exemple, elle ne tient pas pour responsable de l'incompréhension des paysans la pauvreté, le manque de possession de terres et de capitaux, mais un «esprit de domesticité... qui les parque par douzaines au service des riches et des nobles.»⁸³

Au-delà de ce discours visant à une dévaluation raciste des habitants de l'île, qui semble conforme à la pensée colonialiste de sa société d'origine française, se dessine une conception qualitativement différente de la civilisation et du progrès, qui constitue deux piliers essentiels de la politique contemporaine française comme des obstacles au progrès humain et social. D'une part, ce discours se distancie de la logique économique capitaliste de la monarchie de juillet, inspirée par la devise de Guizot de l'«Enrichissez-vous», lorsque George Sand qualifie tout au plus le «gain individuel»⁸⁴ de phase acceptable de développement de l'intérêt et de l'appropriation, mais l'exclut du «but de l'humanité»⁸⁵. D'autre part, cette autre notion de civilisation implique une critique claire de l'expansion impérialiste agressive des pays d'Europe occidentale en Afrique ou sur d'autres continents: «En attendant ce jour où, les premiers en Europe, nous proclamerons la loi de l'égalité pour tous les hommes et de l'indépendance pour tous les peuples, la loi du plus fort à la guerre ou du plus rusé au jeu de la diplomatie gouverne le monde; le droit des gens n'est qu'un mot, et le ressort de toutes les populations isolées et restreintes, *Comme le Transylvain, le Turc ou le Hongrois*, est d'être dévorées par le vainqueur. S'il en devait être ainsi, je ne souhaiterais à Majorque ni l'Espagne, ni l'Angleterre, ni même la France pour tutrice, et je m'intéresserais aussi peu à l'issue fortuite de son existence, qu'à la civilisation étrange que nous portons en Afrique.»⁸⁶

83 - Ibid, 1043-1044.

84 - Ibid, 1062.

85 - Ibid, 1063.

86 - Ibid.

La «civilisation véritable»⁸⁷ s'inspire des notions d'éducation, de liberté, d'égalité et d'indépendance ; au-delà des frontières nationales, il s'agit ici de la vision d'une idée sociale commune incluant les Majorquins. Toutefois, l'idée transfrontalière de la communauté internationale n'empêche pas l'auteur d'adopter une attitude paternaliste à l'égard des habitants de Majorque : convaincue de la prétention française à l'universalité, George Sand voit la France à la tête de ce mouvement social de liberté et d'égalité, tandis que Majorque doit être classée dans la série des «peuples enfants»⁸⁸, auxquels la France apportera la 'vraie civilisation', «sans leur reprocher tout ce que nous avons fait pour eux»⁸⁹.

5. Conventions et Subversions

L'analyse précédente a cherché à rendre visible dans sa complexité l'esthétisation des expériences de voyage par George Sand. Dans ce chapitre final, le récit de voyage de George Sand sera examiné en vue de la tension caractérisant les écritures du voyage au féminin entre l'adaptation aux conventions littéraires et l'individualité de son propre récit. Pour ce faire, on observe d'une part le champ de tension entre le narrateur masculin et la subjectivité féminine et, d'autre part, la composition stylistique globale du texte.

5.1. Discours autobiographique et subjectivité féminine

Lorsque, au XIXe siècle, les femmes qui publient dissimulaient des signes de subjectivité féminine dans leurs textes de voyage, par exemple par le choix d'un pseudonyme masculin, elles le faisaient dans un contexte historique où les femmes voyageant et écrivant sous leur propre responsabilité risquaient d'être marginalisées par leur activité. Ce contexte n'est pas différent pour l'auteur à succès George Sand, connu sous le pseudonyme masculin, et les narrateurs dans leurs textes fictifs et autobiographiques stylisés d'une façon masculine. Cependant, George Sand doit tenir compte d'un contexte plus complexe: d'une part, depuis sa première publication (*Indiana*, 1832), le public sait que derrière le nom de George Sand se cache une femme. D'autre part, avec les années d'expérience littéraire, George Sand change non seulement le rapport entre les voyages et l'écriture, mais aussi la fonction masculine de ses textes⁹⁰. Quelle est donc l'intention de l'auteur avec la création d'une instance narrative masculine dans le récit de voyage autobiographique *Un hiver à Majorque*, quand il ne s'agit plus exclusivement de se protéger sous la protection d'un pseudonyme masculin ou d'une instance narrative masculine sans être détectée sur le terrain masculin de l'écriture?

Tout d'abord, le *Voyageur* exerce une fonction de protection qui assure au moi biographique féminin la liberté de mouvement et l'anonymat. Avec la stylisation

87 - Ibid, 1064.

88 - Ibid, 1063.

89 - Ibid.

90 - Ibid, 1063.

masculine, l'auteur a l'intention de créer une instance narrative extérieurement distante du moi biographique, qui a pour fonction de protéger sa sphère intime contre les lecteurs curieux qui espéraient d'un texte autobiographique des détails notamment sur sa liaison avec Chopin. Le 'je masqué' permet à l'auteur de cacher dans le récit de voyage la spécificité de sa relation avec Chopin, qui est présentée de manière neutre, comme un 'ami de la famille'. Toutefois, l'auteur ne peut ainsi empêcher que, malgré les changements sexuels du moi, certains indices suggèrent la féminité du voyageur, comme la thématique spécifique du récit de voyage par le voyageur comme l'éducation des enfants et la gestion du ménage⁹¹.

Au-delà de cette stratégie d'éloignement du moi biographique, l'auteur sait, en utilisant précisément le fait que le lectorat connaît son identité sexuelle, développer un discours subversif qui sape systématiquement l'idée du voyage masculin et de la sédentarité féminine. C'est ainsi que George Sand équipe le *Voyageur*, dont l'arrière-plan féminin est connu, de tous les attributs du voyageur masculin confiant. Celui-ci a la liberté de voyager de son gré et d'avoir envie de voyager. Le narrateur se stylise avec confiance comme un explorateur de mondes étrangers qui n'hésite pas à se mettre en relation avec des auteurs comme Rousseau et Chateaubriand et qui, en outre, est capable de réfléchir de manière critique sur ses actions. Le résultat de sa réflexion, à savoir que les voyages doivent avoir un but pédagogique, il l'annonce finalement à son «ami sédentaire» dans la préface. De même, la communication avec l'ami sédentaire devient une partie du discours subversif qui anéantit encore l'attribution stéréotypée des rôles spécifiques au sexe. Le destinataire, que George Sand qualifie en outre de «sédentaire par devoir», est son ami François Rollinat, dont le devoir de sédentarité, outre son activité professionnelle d'avocat, consistait avant tout à subvenir aux besoins de sa famille⁹². Ici, les rôles traditionnels de l'homme et de la femme sont complètement inversés: la femme et mère célibataire George Sand voyage avec des enfants et des amants, tandis que son ami François Rollinat doit renoncer à l'aventure pour des raisons familiales.

Cette subversion de l'attribution masculine et féminine des rôles, soutenue par la narration ambivalente du narrateur masculin entre objectivité et subjectivité, ainsi que la distanciation ironique fréquente par rapport au rôle de narrateur de voyage, constitue le point de départ de la déconstruction d'une vision unidimensionnelle de la réalité étrangère. Elle ouvre le récit de voyage à une pluralité de points de vue qui veut rendre la réalité majorquine tangible sous des angles différents, allant ainsi à l'encontre des images stéréotypées de l'Autre culturel.

91 - Béatrice Didier, «Le statut du 'je' dans l'écriture du moi au féminin», Dans *Le statut du sujet dans le récit de mémoire. Actes du colloque de Venise 28-29 novembre 1997*, Dir L. Omacini, Padova Unipress, 1999, 72-73.

92 - Ibid.

93 - George Sand, *Un hiver à Majorque*, 1516.

5.2. Composition du texte

La pluralité des perspectives, imaginée dans la constitution du voyageur, trouve son équivalent tant en ce qui concerne la représentation du monde étranger que dans l'arrangement stylistique du récit de voyage, qui se présente comme une œuvre contrastée et variée. George Sand part d'abord des conventions du récit de voyage romantique, qui constituent à leur tour le point de départ du développement d'une vision multidimensionnelle au-delà des conventions littéraires.

C'est clairement évident dans la confrontation du paysage naturel et du «paysage humain». La vision de la nature de George Sand rejoint celle du «rêve espagnol», image typique de l'Espagne. En revanche, la typification exclusivement négative de l'homme et de la culture contredit l'attente d'une image positive et facilement consommable de l'Espagne.

La complexité et le contraste se manifestent également au niveau de l'arrangement stylistique du texte, caractérisé par l'assemblage de genres très différents: à côté d'une multitude de citations de documents, de guides touristiques et de littérature de voyage précédente, il y a des passages autobiographiques, un ton sérieux est contrasté avec une ironie mordante ou l'auteur insère un dialogue fictif dans le texte. La diversité de l'arrangement stylistique doit transmettre aux lecteurs la diversité de ce qui a été vécu au cours du voyage.

En outre, il s'avère être un défi - voulu par l'auteur - pour des habitudes de lecture dépassées. Certes, le critique contemporain Ludovic Beausire a qualifié l'enchevêtrement des «détails trop dénués d'intérêt», ainsi que le contraste entre les différentes tonalités qui ont détruit les moments d'ambiance romantique de la nature, comme un «sans-çon» à attribuer à un «laisser-aller» de l'auteur. Toutefois, la mise en évidence explicite des ruptures et des contrastes par l'auteur suggère qu'elles sont intentionnelles. Dans le cas du passage de la méditation nocturne à Establiments, évoqué par Beausire, par exemple, dans lequel retentit d'abord les pleurs d'un enfant, puis le grincement d'un cochon, George Sand commente la rupture entre la poésie naturelle et le grotesque: «Mais d'autres voix moins poétiques vinrent me rappeler la partie grotesque de Majorque.»⁹⁴. En outre, le contraste entre la poésie et le grotesque est en partie induit par la participation explicite des lecteurs: «Ô belles plantes hespérides gardées par ces dragons immondes, ce n'est pas ma faute si je suis forcé d'accoler votre souvenir à celui de ces ignoble pourceaux dont le Majorquin est plus jaloux et plus fier que de vos fleurs embaumées de vos pommes d'or! Ce Majorquin qui vous cultive n'est pas plus poétique que le député qui me lit.»⁹⁵. Le contraste entre les genres, les modes de perception et les humeurs est ainsi loin d'être la preuve de l'incompétence de l'écrivain, il soutient plutôt l'intention de l'auteur

94 - George Sand, *Un hiver à Majorque*, 1066.

95 - *Ibid*, 1044.

d'ouvrir les lecteurs à une vision multidimensionnelle, et donc de surmonter les visions et les voyages romantiques et pittoresques.

La déconstruction de la vision et du voyage romantiques, atteinte au niveau de la conception textuelle de la perception étrangère, se déroule donc dans *Un hiver à Majorque*, tant niveau de la représentation de la subjectivité féminine dans le texte qu'au niveau des arrangements stylistiques du texte.

Conclusion

Il ressort des considérations précédentes que George Sand a créé avec *Un hiver à Majorque*, sur la base de la tradition littéraire du récit de voyage romantique et de l'imagination de l'Espagne, typée dans le «rêve espagnol», un récit de voyage non conventionnel qui passe par le style de la vision et des voyages romantiques.

Avec le voyage à Majorque et la publication du récit de voyage, George Sand s'installe dans un contexte historique dans lequel les voyages et l'écriture pour les femmes créent une double rupture avec le rôle de genre prescrit dans la société bourgeoise. À une époque où le monde est déjà découvert et décrit, il existe pour les femmes écrivaines la nécessité de s'adapter d'une part aux conventions littéraires (masculines) et, d'autre part, de souligner la différence entre leurs récits. Dans ce contexte social, George Sand peut rendre un fond biographique prolifique pour son *écriture du voyage féminin*, lequel est influencé par la conscience politique et est destiné à sensibiliser à l'inégalité entre les sexes. À l'occasion du voyage à Majorque, l'auteur a déjà une longue expérience comme écrivain à succès, qui change son attitude à l'égard des voyages, qui a maintenant lieu en vue de la publication des expériences de voyage. De la même façon elle change son attitude par rapport à l'écriture autobiographique: dans le «je» masculin toujours stylisé de ses textes, George Sand a laissé au cours des années sous le masque du narrateur conventionnel de plus en plus de féminité.

Ce changement constitue dans le récit voyage autobiographique à Majorque la base d'un discours complexe sur l'Autre culturel. Fondé sur un *voyageur* polyphonique entre objectivité et subjectivité, entre une identité masculine et féminine, George Sand laisse que le sujet voyageur expérimente le monde étranger de perspectives différentes et contrastées. Ce faisant, l'auteur renoue avec la tradition littéraire pour la contredire ensuite, comme le montre la reposition d'une expérience romantique de la nature et d'un «paysage humain» antiromantique. Le lecteur, dont les habitudes de lecture sont défiées par l'auteur, a ainsi la possibilité d'ouvrir son regard à une diversité de perceptions qui surmonte le style des voyages romantiques.

Bibliographie

Butor, Mechel, «Le voyage et l'écriture», *Romantisme*, n°4 (1972) : 4-21.

Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris: P.U.F, 1991

Didier, Béatrice, «Le statut du 'je' dans l'écriture du moi au féminin», Dans

Le statut du sujet dans le récit de mémoire. Actes du colloque de Venise 28-29 novembre 1997, sous la direction de L. Omacini, 71-81. Padova Unipress, 1999.

Hoffmann, Léon-François, *Romantique Espagne: L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Princeton / Paris: Princeton University / P.U.F, 1961.

Monicat, Bénédicte, *Itinéraires de l'écriture au féminin, Voyageuses du XIXe siècle*. Amsterdam: Rodopi, 1996.

Montalbetti, Christine, *Le voyage et le livre: Poétique du récit de voyage d'écrivain au XIXe siècle*. Paris, 1996.)

Pageaux, Daniel-Henri, «Un aspect des relations culturelles entre la France et la péninsule ibérique: réflexions», Dans *France – Europe, Annuaire d'études européennes*, J. L. (éds.), 1-14. Amsterdam: Atlanta, 1989.

Sand, George, *Correspondance* (Vol. IV). Paris: Garnier, 1968.

Sand, George, Un hiver à Majorque. Dans G. Sand, *Œuvres complètes* (Vol. II.). Paris: Gallimard, 1978.

Sand, G., *Un hiver à Majorque (texte établi, présenté et annoté par Jean Mallion et Pierre Salomon)*, Paris: éditions de l'Aurore, 1985.

Siebert, Ulla, «Frauenreiseforschung als Kulturkritik», Dans *Und tät das Reisen wählen! Dokumentation des interdisziplinären Symposiums zur Frauenreiseforschung* sous la direction

de D. Jedamski, H. Jehle, & U. Siebert. 148-173, Bremen: eFeF, 1994.

Ueckmann, Natascha, *Frauen und Orientalismus. Reisetexte französischer Autorinnen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart - Weimar: J.B. Metzler, 2001.

Wehinger, Brunhilde, «Reisen und Schreiben. Weibliche Grenzüberschreitungen in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts». *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3/4 (1986): 360-380.

Wolfzettel, Friedrich, *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Voies et évolution du récit de voyage français au XIXe siècle*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.

Zielonka, Anthony, «Enthousiasme et déception d'Un hiver à Majorque». Dans *George Sand et son temps. Dimensions du voyage*, sous la direction de Elio Mosele, 567-580. Genève: Centro interuniversitario di ricerca sul "Viaggio in Italia", 1994.

Titre: George Sand, écrire sur soi en voyage

Résumé: Le récit de voyage publié par George Sand en 1841 sous le titre *Un hiver à Majorque* est désormais un classique de la littérature de voyage. L'intérêt du lecteur est souvent concentré sur l'utilisation du rapport comme source d'information biographique - non pas tant sur le voyage à Majorque que sur l'histoire d'amour de l'auteur avec Chopin. Le présent article se concentre

sur *Un hiver à Majorque* en tant que structure d'œuvres littéraires, qui doit être analysé au regard du traitement par l'auteur des conventions littéraires du récit de voyage français au XIX^{ème} siècle. Nous commençons par résumer le statut et l'orientation de la recherche sur les voyages des femmes sont résumés. Comme base de l'analyse du texte, sont esquissés les conditions culturelles du voyage et de l'écriture féminine au XIX^{ème} siècle et les paramètres de l'écriture du voyage au féminin qui en dépendent. Dans un second temps, l'image romantique de l'Espagne, qui a façonné l'imagination des voyageurs français et des lecteurs, est esquissée lors du départ de George Sand pour Majorque. Afin de permettre une première classification de l'auteur et du texte dans le contexte de la tradition des récits de voyage littéraires au XIX^{ème} siècle, nous devons expliquer la relation entre le voyage et l'écriture de l'auteur George Sand, ainsi que les circonstances plus précises de l'édition et de la publication du récit voyage et nous présenterons la réception du récit par la critique contemporaine. Nous concentrant sur l'analyse de texte, nous commencerons par la stylisation du journaliste de voyage. La conception textuelle de la perception culturelle externe est ensuite examinée, à partir du monde intérieur étranger vers le monde extérieur étranger, dans lequel la représentation de la nature et du paysage sera comparée à la représentation de la culture et des personnes. Le sujet de la civilisation et des progrès dans le récit de voyage de George Sand complétera enfin l'analyse de texte. Dans le contexte de l'analyse de texte, la pratique de l'écriture du voyage au féminin doit être déterminée plus précisément par George Sand. D'une part, la tension entre le narrateur masculin et la subjectivité féminine et, d'autre part, sera examinée la disposition textuelle globale.

MOTS CLÉS: Littérature de voyage, biographie, écriture féminine, stylisation, réception.

العنوان: جورج ساند؛ الكتابة عن الذات أثناء السفر

ملخص: نُشر محكي سفر جورج ساند في عام 1841 تحت عنوان *Un hiver à Majorque* وهو الآن واحد من كلاسيكيات أدب السفر. غالباً ما ينصب اهتمام القارئ على استخدام التقرير كمصدر للمعلومات السيرية - لا يتعلق الأمر بالرحلة إلى مايوركا بقدر ما يتعلق بعلاقة حب المؤلفة مع شوبان. يركز هذا المقال على *Un hiver à Majorque* باعتباره بنية للأعمال الأدبية، والتي سيتم تحليلها فيما يتعلق بمعالجة المؤلف للمواضيع الأدبية في محكيات السفر الفرنسية في القرن التاسع عشر. نبدأ بتلخيص حالة وتوجه البحث حول رحلات النساء. كأساس لتحليل النص، تم تحديد الظروف الثقافية للسفر وكتابة النساء في القرن التاسع عشر ومعايير كتابة سفر النساء التي تعتمد عليها. في الخطوة الثانية، تم رسم الصورة الرومانسية لإسبانيا، التي شكلت خيال الرحالين والقراء الفرنسيين، أثناء انطلاق جورج ساند إلى مايوركا. من أجل السماح بتصنيف أول للمؤلفة

والنص في سياق تقليد الرحلات الأدبية في القرن التاسع عشر، نحتاج إلى شرح العلاقة بين الرحلة وكتابة المؤلفة جورج ساند، وكذلك تسليط المزيد من الضوء على الظروف الدقيقة لتحرير ونشر محكي السفر وسوف نعرض لكيفية تلقيه من قبل النقاد المعاصرين. بالتركيز على التحليل النصي، سنبدأ بأسلوب الكاتب الرحالة. ثم سنفحص المفهوم النصي للإدراك الثقافي الخارجي، من العالم الداخلي الأجنبي إلى العالم الخارجي الأجنبي، حيث ستتم مقارنة تمثيل الطبيعة والمناظر الطبيعية بتمثيل الثقافة والناس. وسوف يكتمل تحليل النص بتيمة الحضارة والتقدم في محكي سفر جورج ساند. في إطار تحليل النص، ستحدد جورج ساند بدقة أكبر ممارسة كتابة السفر عند النساء. من ناحية، سيتم فحص التوتر بين السارد الذكر والذاتية الأنثوية، ومن ناحية أخرى، سيتم فحص الترتيب النصي العام.

الكلمات المفتاح: أدب الرحلة، السيرة، الكتابة النسائية، الأسلوب، التلقي.

L'effort biographique de Roger Laporte Roger Laporte's biographical effort

Domenico Cambria¹

Abstract:

This article aims to present the work of Roger Laporte, a writer who has dedicated his life to describing the experience of writing. According to him, writing is making a link between life and the act of writing in a type of literature that he calls biography. This is not an autobiography in the traditional sense of the word where the writer mixes the daily facts of his life with their narration; on the contrary, the biography, according to Laporte, represents the writing that takes place during the life of the writer, the only fact that deserves to be told. The writer struggles to give expression to this gesture, he is absorbed in it, showing us his transformation from being a man to a writer. We present this union of life and writing in the form of the writer's relationship to reading, which precedes and follows it, while carrying an otherness of which writing retains its traces and potential. The writer must be able to understand his position face to the writing project and its inclusion which allows him to recognize himself through his act. In the meantime he has written the writing of his life.

Keywords: *Biography, life, reading, writing, Roger Laporte, experience.*

Écrire prévoit un engagement total de l'écrivain, il y met toutes ses énergies, se dédie à créer une œuvre qui puisse refléter au maximum sa pensée, cependant il se peut que l'écrivain se découvre par cette écriture même qu'il est en train de produire, sa vie devient alors le fruit inespéré d'une écoute et d'un chemin qu'il n'aurait jamais prévu parcourir. C'est le cas de l'écriture « biographique » de Roger Laporte, écrivain qui crée un genre particulier d'écriture capable d'unir écrire, vie et écrivain. Cet article veut être une introduction dans le monde particulier et oublié de cet écrivain à partir de l'origine du genre biographique qu'il crée. En même temps, il en résulte une renvoi à des concepts liés à la possibilité pour l'homme d'écrire sur sa propre écriture. En particulier, après avoir présenté les traits principaux de l'œuvre de Laporte et avoir traité de l'intention de son écriture, nous montrerons les potentialités d'altérité qu'un tel genre d'écriture déclenche et le rapport de l'écrivain à la vie d'homme qui précède l'écriture.

1 - Docteur en Philosophie Paris, Île-de-France, France.

1- La biographie

Le succès que cet écrivain a connu entre les années soixante-dix et quatre-vingts est aujourd'hui évanoui, de même que les traces et les signes d'une époque d'écriture qui a perdu actuellement son dynamisme d'avant-garde. Laporte est un digne représentant de cette période novatrice, par laquelle il s'agit de reconsidérer le genre littéraire, la construction même du roman et de la forme d'écriture et, enfin, le sens de la parole, du langage et du texte. Il doit être considéré, à juste titre, comme appartenant au cercle restreint de ceux qui ont réinventé une manière d'écrire, car il consacre son existence à l'écriture, et notamment celle de sa vie, faisant de cette existence un exercice de narration. Pour Laporte, il est fondamental que l'écriture parte de l'expérience que l'écrivain acquiert pendant sa vie, tout comme pour les autres auteurs qui l'accompagneront pendant ses années de travail (Mathieu Bénézet, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe). Ceux-ci doivent être, à juste titre, appréhendés comme des auteurs qui contribuent à la définition de la singularité de l'humain qui passe par la forme de son écriture, et en parcourant l'expérience de Laporte nous pouvons affirmer que l'homme doit être décrit à partir du champ pratique où il fait l'expérience de soi et de l'autre. Ce champ est celui de l'acte de l'écriture qui, d'après Laporte, se configure comme narration de l'expérience de l'écriture.

Cette possibilité d'interprétation nous est offerte, d'abord, par la forme particulière de l'écriture de Laporte: il a strictement lié sa manière d'écrire au cours de sa vie, au point d'appeler son projet d'écriture «biographie». Ce terme, par lequel Laporte qualifie son œuvre à partir des années soixante-dix et en particulier à partir de *Fugue*, est bien lointain du sens traditionnel qui lui est attribué. Si biographie veut dire principalement écriture sur des sortes de faits de la vie d'un personnage qui diffère de l'écrivain, dans le cas de Laporte il s'agit d'une écriture de soi où le «de soi» conserve toute son ambiguïté subjective et objective: écriture faite par le soi de l'écrivain, mais aussi écriture sur le soi de l'écrivain. Ce double sens, il faut le compléter par l'autre partie du mot biographie, à savoir la vie, car cette écriture de soi n'est rien d'autre que l'écriture de la vie à entendre, encore une fois, dans une double possibilité : comme vie d'écriture de l'écrivain et comme écriture de la vie de l'écrivain, dans cette articulation se joue la biographie de Laporte.

L'objet de cette «biographie» est l'écriture même comme forme de vie que l'écrivain découvre, ce genre est ainsi le témoignage de la consécration de l'existence de l'écrivain à cet acte si simple que mystérieux: écrire. Dans le cas spécifique de Laporte, toute sa vie a été dédiée à l'effort pour définir une action qui se soustrait à sa clarification précise et s'offre pendant sa pratique. Tout l'enjeu réside dans ce rapport entre l'acte d'écriture et la conscience que l'écrivain en a pendant qu'il le réalise, car Laporte écrit sur le fait d'écrire, le seul épisode majeur de sa vie. Nous pourrions y voir une tentative camouflée de réaliser une autobiographie ou un journal intime, témoignage d'un chemin entre ses souvenirs littéraires, cependant la différence entre ce genre

et la «biographie» est bien marquée par le rapport qu'ils entretiennent avec la vie. Dans l'autobiographie l'écriture vient après le déroulement, plus ou moins intéressant, de la vie, l'écrivain a la tâche de transformer ces faits en une narration qui pourrait intéresser d'autres personnes. En revanche, dans la biographie la vie et l'écriture sont d'égale importance, car il n'y a pas de vie sans écriture ni d'écriture qui ne se nourrisse de la vie.

Il est nécessaire de préciser également que la biographie de Laporte se différencie aussi de l'autobiographie comme relation détaillée des événements particuliers advenus à l'écrivain. Le contraste entre l'autobiographie et la biographie est décrite dans *Lettre à personne*: l'autobiographie est «l'acte par lequel je raconte ma vie, une vie qui précède nécessairement la relation que j'en fais», au contraire, la biographie, telle qu'elle est pensée par Laporte, crée cet acte: «une certaine histoire – une aventure, une vie – commence avec l'écriture»². Il ne s'agit, donc, ni de la vie indéterminée, ni de la vie en général, puisque le récit que Laporte fait porte sur une vie, la sienne, mais en tant que vie liée et déterminée par l'écriture. À cet égard il clarifie: «je désire écrire: ne rien rapporter d'événementiel ou d'autobiographique, mais écrire, seulement écrire, et pourtant de telle sorte que l'ouvrage apporte ou donne lieu à quelque chose d'aussi irrécusable que la vie»³. Il s'agit, d'après nous, de mettre en valeur l'effort d'un écrivain à la construction de la structure littéraire, avec des reflets philosophiques infiltrés dans la structure de la narration.

Toute l'œuvre de Laporte se caractérise par l'intention d'écrire une biographie et il est assez clair à ce sujet: «il n'est point question d'écrire une autobiographie, je donnerai à cet ouvrage à titre provisoire et pour servir de repère, le nom biographie, car mon entreprise m'importe dans la mesure où elle sera liée je ne sais pas comment à l'acte d'écriture»⁴. La particularité de cette biographie consiste à ne pas séparer la vie et l'écriture, car elles sont liées par cet acte qui les met en relation créative, et par lequel il s'agit de créer la vie de l'écrivain. Le vrai sens d'une biographie surgit, d'après Laporte, de l'interrogation que l'écrivain porte sur l'écriture, ce trait d'interrogation personnelle occupe toute sa vie au point de la transformer en un exercice d'écriture. C'est pourquoi traiter de la biographie veut dire se concentrer sur l'acte qui fait l'écriture, et ce thème ne doit pas leurrer le lecteur, l'entraînant à croire qu'il eût pu s'agir des faits d'une vie, car si la question demeure personnelle, la réponse amène l'écrivain dans une dimension à multiples interactions durant l'acte même. Quand bien même fût-il correct de considérer l'écriture comme un aspect personnel de l'écrivain, ce dernier n'en est pas pourtant le propriétaire, car l'écriture se situe entre les intentions préliminaires de l'auteur et son impossibilité à les réaliser pleinement. Pendant l'exercice de l'écriture s'engage une lutte entre la force personnelle de domination de celui qui se veut écrivain, et l'écriture qui moule l'écrivain par son opposition à cette

2 - Roger Laporte, *Lettre à personne*, (Paris: Plon, 1989), 65.

3 - Roger Laporte, «Fugue» [1970], dans *Une vie. Biographie*, (Paris: P.O.L, 1986), 285.

4 - Ibid, 255.

force. Le résultat est une écriture en chemin, à savoir un chemin d'écriture où la vie vécue par l'homme devient le fait d'écrire l'écriture. Nous le répétons, aucun fait quotidien n'y rentre, aucune façon d'agir n'y est décrite, néanmoins le processus d'écriture détermine de part en part le fait de vivre.

Une vie, recueil tardif suggéré par Maurice Blanchot, composé de neuf ouvrages proprement biographiques, témoigne de l'importance que l'acte d'écrire a pris pendant ces années. De *La Veille* à *Moriendo*, dernier ouvrage de l'engagement biographique, l'écriture semble s'enraciner toujours plus dans la vie de Laporte, au point que cette forme biographique devient la seule expérience qui l'intéresse. Son écriture procède depuis les premiers textes d'*Une vie*, notamment *La Veille* (1963) et la série d'*Une voix de fin silence* (1966-1967) à la description, dans cette entreprise biographique, du cheminement tortueux entre silence et parole, «oui» et «non», acte d'écrire et livre, tout en montrant les sentiments qui accompagnent l'écrivain: doutes, plaisir et déception se manifestent lorsqu'il cherche sa place dans ce processus, sans la trouver⁵. Par la suite, la série inaugurée par *Fugue* (1968-1976), premier texte à porter le sous-titre de «biographie» qui accompagnera toutes les autres œuvres d'*Une vie*, inaugure la méthode des répétitions, à savoir lier ce que l'écrivain a écrit à travers la transcription de certains passages, sous forme de citations, répétitions à effacer, puis à revalider suite à leur changement. Cette technique caractérise la biographie et consiste à montrer le travail d'écriture qui se compose d'archives, de reproductions et d'inventions. L'ensemble de l'ouvrage se structure par successions et enchaînements autour de la question de l'écriture et de la vie d'un écrivain, à partir de laquelle plusieurs thèmes se définissent selon une progression qui se découvre tout au long des pages.

En outre, deux éléments nous font comprendre la portée de *Fugue* dans la construction biographique, d'abord ce texte est défini par Laporte même: «premier de mes ouvrages à s'inscrire dans le genre "biographique", à fonder ce genre»⁶. Ensuite, dès la première page son importance se dessine par cette déclaration mettant l'écrivain face à son écriture.

J'attends de l'ouvrage à écrire ce que l'on demande d'habitude à la vie, ou même je vais jusqu'à croire que je peux, quant à moi, tenir pour négligeables les événements de ma vie d'homme, voire ceux du monde, en regard de ce qui peut m'arriver en écrivant, de ce qui ne pourra arriver que dans la mesure où j'écrirai⁷.

5 - Maurice Blanchot parle, à propos de cette première partie, d'une «interprétation presque mystique» (Maurice Blanchot, «Blanchot ouvre Laporte», *Libération*, 6 mars 1986, 35), car l'écrivain cherche une rencontre avec la juste écriture en sortant de soi. Sur ce thème, voir Michel Foucault, «Guetter le jour qui vient», *La Nouvelle Revue Française*, 130 (1963):710-711, repris dans *Dits et écrits* (1954-1988), t. I, (Paris: Gallimard, 1994), 261-268./ Henry Raynal, «Roger Laporte ou l'écriture angélique», *Courrier de centre international d'études poétiques*, n° 64 (1969): 8-9 et 14-16.

6 - Roger Laporte, *Lettre à personne*, 55.

7 - Roger Laporte, «Fugue», 255.

Si Laporte qualifie de «négligeables» les événements de la vie et du monde, nous pourrions être porté à les exclure de l'activité de l'écrivain, pourtant ils y sont bien enracinés; cette idée de séparation dévoile plutôt une résistance interne se manifestant dans les verbes: «croire» et «pouvoir». La construction «croire que» présume qu'une certitude s'installe dans la pensée du locuteur et le lecteur est porté à estimer comme vraisemblable la situation suivante de réduction de la vie et du monde à des facteurs secondaires de l'écriture. Toutefois, il est question ici d'une certaine nuance de progression future, renforcée aussi par le verbe «aller», qui laisse l'incertitude sur le résultat de ce désir. En effet, le souhait d'être capable de séparer, voire ignorer, les expériences d'homme de celles d'écrivain se heurte contre l'évidence que l'écrit passe par une réaction au vécu, même considéré comme négligeable. Cela instaure un contraste dans le soi de l'écrivain qui essaye de détourner son visage du monde, vers une existence pure et simple qui n'est pourtant pas réalisable.

Cela nous indique que l'écriture est inséparable de l'expérience d'où elle surgit, refrain constant qui accompagnera toute la lecture d'Une vie. Ces lignes sont le véritable noyau de l'ouvrage car Laporte même les décrit comme la «définition exacte, quoique provocante de la "biographie"»⁸; en effet il y reprend et anticipe tout ce qu'il cherche dans l'écriture: la vie d'homme, le monde et le fait d'écrire. Trois éléments qui se tiennent ensemble selon un rapport de force variable et qui, au bout d'un chemin tortueux, orienteront l'homme Laporte afin de trouver l'écrivain qu'il est. Ces trois éléments s'entremêlent constamment au point de créer le texte qualifié de biographique, sous-titre à véritable nature de titre, dans lequel nous trouvons la présence du vécu de l'écrivain qui le découvre à l'instant de son écriture. Biographie veut dire tout simplement: «écrire sans vainement reproduire le déjà vécu, le déjà connu»⁹, puisque ce qui est vécu l'est dans l'écriture, et la vie est vie d'écrivain en écrivant. L'ambition de Laporte est grande: il ne se limite pas à la narration de ce qui s'est passé au cours de sa vie d'écrivain, en revanche, il veut se découvrir par cet acte, en l'écrivant. La vie ne renvoie qu'à l'écriture, et l'écriture même ne renvoie qu'à son acte: «écrire, verbe intransitif, ne renvoie qu'à écrire»¹⁰ dit-il en changeant la propriété du verbe. Or, nous pouvons ajouter qu'écrire, dans son intransitivité, ne renvoie qu'à l'écrivain qui vit cet acte en l'écrivant. Cela représente le pouvoir créatif de l'expression qui, même si l'écrivain l'exerce, ne lui est pas d'accès facile: il doit lutter pour le comprendre et ainsi se comprendre. «Écrire, c'est-à-dire répondre à l'exigence d'écrire, obéir à l'impératif, *dire* cette expérience»¹¹.

L'écrivain résiste aux forces anonymes de l'écriture, se met à leur écoute et, par ces étapes, se découvre en retard par rapport à l'écriture, à savoir que son désir d'esquisser sa vie le conduit en réalité à rencontrer la pratique expressive de l'écriture. D'après Laporte, «pour un esprit vigilant et averti presque tout est

8 - Roger Laporte, *Lettre à personne*, 55. Cf. Maclachlan: 2000, 76-77.

9 - Roger Laporte, «Fugue», 276.

10 - Ibid, 376.

11 - Roger Laporte, *Lettre à personne*, 58-59.

langage»¹²; si tout est langage, alors l'écriture dépasse la simple communication en rejoignant une structure textuelle de la vie qui requiert réception et création. Ce qui, de prime abord, pourrait être une tâche simple pour l'écrivain se révèle bientôt un long chemin entre doutes, pertes et déconstruction de soi afin de comprendre ce mouvement dans l'écriture. L'écrivain, pour être tel, doit se soumettre au choix entre «oui» et «non», entre l'abandon fécond à l'écriture ou le refus de l'inconnu; une fois que l'écrivain a accepté de se soumettre à ce jeu de renvoi, l'écriture s'empare de lui, le contraint au silence de sa parole pour la hausser à la gloire éternelle. C'est ce que suggère la lecture de Laporte, lui qui a compris à la fin de sa longue démarche d'écrivain que, pour écrire l'écriture, il faut se taire, laisser venir l'écriture et le lecteur achever son œuvre.

2- Réélaboration par la lecture

La biographie se différencie de la partie critique qui porte sur plusieurs auteurs, car ce deuxième volet est défini comme «écrire sur», afin de le différencier de la forme de l'écriture majeure biographique. Il déclare: «écrire sur... , ce n'est pas écrire, cet *écrire* qui seul m'intéresse»¹³. Il y a donc un seuil à franchir pour passer d'un intérêt, portant sur les ouvrages des autres écrivains, à l'action par laquelle l'écrivain les transforme en sa propre écriture, en faisant de ses lectures sa vie. C'est pourquoi, d'après nous, la forme biographique de Laporte est un point de départ pour un travail qui souhaite montrer l'influence structurelle de la lecture dans le processus d'écriture, jusqu'à en faire l'attente d'une nouvelle et ultérieure écriture. Si l'écriture a plusieurs formes, l'«écriture sur» nous aide à comprendre la structure de la biographie, car d'une part l'auteur a sa source à l'extérieur de sa vie et, d'autre part, il utilise à l'intérieur de sa vie l'histoire à narrer: ce que Laporte a lu, étudié et écrit est à la base de la recherche d'une écriture de soi, affectée par l'expérience de l'autre. Cette réflexion joue un rôle clé pour l'insertion de la lecture dans l'activité de l'écriture, car, de toute évidence, la lecture la précède et par conséquent l'écriture englobe en elle-même cette pratique personnelle, étant donné que celle-ci ne laisse pas seulement une trace dans l'écrit, mais elle est aussi force génératrice d'un nouveau contenu à écrire. Sous cet angle, l'importance de la lecture pour la pratique de l'écriture est évidente, car chaque fois que l'écrivain lutte pour fixer ses mots sur la feuille, il revit l'énigme de ses lectures. Ainsi le produit final est-il toujours le résultat de différentes mises en scène, d'autres regards et de plusieurs vies qui se croisent pendant l'écriture.

Laporte nous montre que ce rapport est déjà en action avant toute réflexion et intention de l'écrivain et que le genre «biographie», apparemment inventé par l'auteur, est en réalité celui qui crée l'écriture même. Pour cette raison, ce constat le conduit à faire de ses œuvres une recherche constante, afin que la forme finale de l'écriture soit associée à la forme de vie qu'il a vécue: «il s'agit de l'instauration simultanée d'un genre littéraire et d'un mode de vie qui

12 - Roger Laporte, «Une voix de fin silence» [1966], dans *Une vie. Biographie* (Paris France: P.O.L., 1986), 125.

13 - Roger Laporte, *Lettre à personne*, 65.(en italique dans le texte)

resterait insoupçonné si l'on n'écrivait pas»¹⁴. Par conséquent, ce qu'il a vécu, en tant qu'écrivain, détermine son rapport au monde que la biographie dévoile. Se pose alors la question : quelle interaction l'écrivain entretient-il avec l'altérité du monde pour aboutir au résultat, tel que nous le connaissons sous la forme du texte écrit qui est destiné à un autre homme appelé à partager, au moment de la lecture, l'expérience personnelle de l'écriture? Cette interaction avec l'autre est fondamentale, d'après nous, pour comprendre l'interaction qui soutient l'activité de l'écrivain, car l'écriture de soi est affectée par une altérité, étant donné qu'elles habitent le même monde par la médiation de la langue. Par cette langue biographique Laporte a cherché, pendant plusieurs années, à exprimer une perspective et un contexte qui soient la trace d'un chemin qui témoigne son engagement dans l'écriture comme expérience qui vient du dehors : à partir de ce dehors de la langue, l'écriture devient possibilité destinée à l'autre. Tout d'abord, possibilité d'un passage de rôles entre écrivain et lecteur : celui qui produit l'œuvre doit attendre sa réception parce qu'il l'a envoyée à un autre existant hors de son texte. Cela pose la question du rapport entre le texte, l'écriture et l'écrivain, car lorsque nous traitons de l'écriture, il s'agit bien d'un acte de son auteur qui nécessite pourtant une ouverture extérieure sur une lecture à double sens: celle entamée par l'écrivain et qui l'initie à l'écriture et celle des lecteurs qui contribueront à l'achèvement de l'écrit par leur interprétation. Cette condition singulière permet de voir, dans l'œuvre, la trace d'autrui, puisque le lecteur, qui s'insère dans la structure de l'écriture, modèle un texte qu'il reçoit, au point que le temps de la lecture devient la marge extrême de l'écriture qui se retourne sur elle-même pour la comprendre selon des développements que personne ne peut encore imaginer au temps de l'écriture.

Dans cette perspective, l'écriture se structure au futur, même pour un auteur comme Laporte qui n'a jamais visé directement ses lecteurs qui, pourtant, transforment la présence de l'auteur dans le texte. Celui-ci trouve son accomplissement seulement au moment où le lecteur peut réécrire et retracer, à son tour, le sens de la narration. Cette tension de non achèvement nous signale que l'écriture se forme par cette destination inconnue, mais aussi qu'elle naît au milieu de la vie de l'homme, là où il fait son expérience du monde, expérience qui requiert une forme de partage. Dans le cas de la biographie de Laporte, il convient de situer l'écriture au-delà de tout système prédéterminé, en poursuivant un modèle qui est propre à cet écrivain, comme tailler la biographie sur l'écrivain car, si «le contenu est toujours inséparable de sa forme»¹⁵, alors ce contenu coïncide avec la forme d'une écriture personnelle, à savoir de la personne qui écrit et d'elle seulement. Laporte explicite ainsi le genre biographie: «j'ai parié qu'une certaine vie n'est ni antérieure, ni extérieure à écrire»¹⁶. Dans cette phrase est concentré tout ce qu'il essaye dans ses récits biographiques, et

14 - Roger Laporte, «Fugue Supplément» [1973], dans *Une vie. Biographie* (Paris: P.O.L, 1986), 361.

15 - Roger Laporte, «Fugue 3» [1976], dans *Une vie. Biographie*, (Paris : P.O.L, 1986), 435.

16 - Ibid, 422.

en premier lieu la condition incertaine dans laquelle il se plonge et qui requiert une capacité de mutation et d'adaptation au déroulement futur de l'écriture. Avant cet acte, la narration n'est pas possible, car il manque à l'écrivain le support pour raconter qui n'est autre que l'acte lui-même, et lorsque son intérêt cesse, il est contraint d'arrêter. Ensuite, Laporte insère une contemporanéité structurelle avec la vie: écrire est alors l'actuation d'un désir vital qui précède, d'une certaine façon, sa conceptualisation, vu qu'une certaine idée de l'écriture se réalise par cet acte, et que sa théorie ne la précède pas. Cette observation appelle deux remarques: d'abord, le fait que l'écriture n'a pas d'antériorité préfixée mais seulement des traces oblige l'écrivain à un travail de réécriture constant, que Laporte effectue par l'écriture en séquences, division du texte en morceaux qui continuent jusqu'à l'arrêt final de *Moriendo*, leur reprise dans un autre livre supplémentaire cause la continuation ou l'effacement de l'acte. Ensuite, si la théorie de l'écriture ne peut précéder l'acte de l'écrivain, elle engage le lecteur à une autre écriture sous forme d'interprétation, qui puisse conserver le trait personnel de l'écriture, tout en évitant la généralisation de la théorisation.

3- L'homme et l'écrivain

Une ultime question subsiste au sujet de l'homme Laporte et de l'écrivain «Roger Laporte», question qui est mêlée à deux aspects du regard de l'écrivain: la manière initiale par laquelle il se voit écrivant et la survivance de l'homme à son dernier mot. La séparation entre l'homme et l'écrivain dérive de la réflexion que Laporte fait dans *Une voix de fin silence* sur sa condition d'écrivain, où il affirme «dès que je sors de l'expérience, dès que je parle seulement en homme, je trouve cette situation désespérante et même absurde»¹⁷. Il se réfère à l'expérience «du silence qui se dit comme silence»¹⁸ et que permet l'écriture, car la parole biographique se donne à travers la difficulté de l'écrivain à écouter ce silence expressif. En dehors de cette expérience, il n'a qu'une conscience d'homme encore incapable de dire la chose même de la biographie. Ce qui attire notre attention est la différence entre cette expérience «en homme» et celle «en écrivain», dans le premier cas il perçoit sa difficulté à suivre le chemin biographique, car il note: «il me faut toujours garder quelque distance avec ce que je fais»¹⁹. Le quotidien lui impose une attraction qu'il peut difficilement surmonter mais, malgré tout, cette particularité qui affecte sa vie ne touche pas son objet: «l'individu que je suis est sans intérêt» précise-t-il²⁰. Dans le second cas, au contraire, il est ouaté par une puissance qui le pousse aux limites du quotidien ; entre l'homme et l'écrivain se produit un passage que l'écriture rend possible en consentant de revenir sur les expériences de la vie à travers un nouveau regard, un regard d'écriture, signe de beauté singulière et unique

17 - Roger Laporte, «Une voix de fin silence» [1966], dans *Une vie. Biographie* (Paris: P.O.L., 1986), 143.

18 - Ibid, 142.

19 - Ibid, 144.

20 - Ibid, 144.

par laquelle chaque écrivain transforme son quotidien. La conséquence de ce passage est claire: l'écriture se porte sur la vie d'homme en la changeant et en favorisant son sens plein d'expression. À ce sujet Laporte affirme: «Il faut renverser le rapport vivre-écrire: Rousseau redouble sa vie en rédigeant ses “Confessions” tandis que la vie d'homme, voire la vie sociale, doit redoubler, amplifier, ou du moins accueillir cette *écriture* par laquelle elle sera “changée” (ce qui serait impossible si *écrire* ne mettait pas en scène une vie *autre*)» (Laporte 1986, ce livre est constitué d'une seule page, en italique dans le texte).

Singulière et unique est cette expérience de l'écriture dans la vie de l'homme au point que nous l'identifions avec un «hapax existentiel», d'après le sens que lui donne Vladimir Jankélévitch, à savoir une expérience faite chaque fois pour la première fois et qui, lorsqu'elle semble se répéter, apparaît en réalité modifiée, voire avec un tout nouveau sens. L'hapax existentiel est ce qui se produit une seule fois dans la vie d'un individu: «toute vraie occasion est un *hapax*, c'est-à-dire qu'elle ne comporte ni précédent, ni réédition, ni avant-goût ni arrière-goût ; elle ne s'annonce pas par des signes précurseurs et ne connaît pas de “seconde fois”»²¹. L'écriture, telle que la conçoit Laporte, a la caractéristique d'hapax existentiel, car elle n'est ni précédée par un autre événement, ni poursuivie identique à elle-même. Il est vrai que l'écriture est due à l'expérience qui précède l'écrivain, mais elle réinterprète totalement cette condition d'homme au point de la transcrire sous un nouveau sens par lequel l'écrivain découvre une autre vie impensée. Tout comme le futur que l'écriture crée ne répond pas à un schéma de répétitions toujours identiques.

Cet hapax trouve concrètement sa place dans notre thème biographique selon deux formes: la première est la transcription initiale de quelques expériences narrées dans *Souvenir de Reims*, où, parmi les déchirures et les coupures, avance une expérience unique d'écriture qui laisse entrevoir l'ombre du biographique. Cette expérience n'est pas répliquable dans les récits d'*Une vie*, elle reste confinée dans son unicité d'écriture biographique narrative. En revanche, la seconde forme de l'hapax biographique, la plus appropriée et représentée par *Une vie*, n'est pas la simple actualisation de ces signes précurseurs, car elle change totalement le rapport de l'homme à l'écriture par le «oui» qu'il assume grâce à l'impersonnel de l'écriture qui l'attire dans l'imprévisibilité de son geste. En ce sens, l'écriture biographique comme hapax existentiel est un acte chaque fois unique, ni anticipable, ni répliquable, qui advient pendant son acte. Pour y parvenir l'écrivain doit parcourir un chemin qui se renouvelle chaque fois qu'il porte son regard sur le monde et qui ne peut être toujours identique. Les mêmes gestes d'écriture, les outils éternels, feuille, encre et plume, s'offrent au regard de la même personne et pourtant la vision que l'écrivain nous en donne évolue. Cette expérience devient, d'après nous, la mémoire de sa vie que Laporte apporte et entame dans ses textes et dont il n'est pas question de narrer les faits quotidiens, car le seul fait qui compte est l'écriture comme hapax de l'expérience. Dans *Pourquoi?* Laporte synthétise le sens unique de son ouvrage:

21 - Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (Paris: PUF, 1957), 117.

même si l'ouvrage favorise la mise à nu de l'individu que je suis, ou plutôt de ma prime enfance, écrire ne permet pour autant ni le dévoilement de l'homme en général, ni la révélation d'un monde extérieur. [...] tout se passe toujours de mon côté: [...] je rencontre, dans un mouvement toujours inachevé, ce que l'on peut appeler des exigences qui toutes convergent vers une exigence première et dernière: écrire²².

Nous pouvons prolonger cet hapax existentiel vers la perception que l'écrivain a de soi-même: il n'est que l'ombre que son acte projette et qui, à chaque ligne écrite, change sa compréhension, c'est pourquoi il lui faut poursuivre l'écriture pour se connaître. Laporte exprime ainsi cette vision unique de sa condition vécue pendant la création de ses livres: «L'écrivain n'existe qu'au moment où il écrit, mais, puisque je ne peux toujours écrire, il me faut vivre de telle sorte que je puisse effectivement écrire au moment où ma vie d'homme laisse enfin la place libre à l'écriture»²³. Le sens de l'écriture biographique – tout son enjeu – est ici et se structure sur ces deux moments: d'un côté, le moment quotidien de l'homme qui essaie de prévaloir et, de l'autre, le souhait de se consacrer entièrement et éternellement à l'écriture, tout en perdant les liens qui la précèdent. Pourtant l'écrivain ne peut tout effacer, il doit repenser son quotidien, son monde et son vécu par cet acte d'écriture. Cette situation de départ nous place devant une bidirectionnalité originare du travail de l'écrivain: de l'homme vers son quotidien et de l'écrivain vers son écriture. Le passage d'un moment à l'autre ne peut que se faire par un travail portant sur la bidirectionnalité même, cela veut dire que l'écriture biographique se dirige depuis ce questionnement de l'homme sur son être écrivain jusqu'à son accomplissement, mais pour que cela se réalise, il lui faut dévoiler la trajectoire même qu'il suit et qu'il ne connaît pas avant de l'avoir prise: «Si j'ai une idée de derrière la tête, je la connaîtrai en écrivant»²⁴ et par cette conviction Laporte est poussé à écrire.

22 - Roger Laporte, «Pourquoi? Une voix de fin silence II» [1967], dans *Une vie. Biographie* (Paris: P.O.L., 1986), 222.

23 - Roger Laporte, «Pourquoi? Une voix, 178. Cf. Roger Laporte, *Études* (Paris: P.O.L., 1990), 193-215, où, dans les premières pages, Laporte décrit la vie de l'homme Kafka pour ensuite se poser la question: «Combien précaire, douloureuse est cette habitation entre l'homme et l'écrivain?» (Roger Laporte, *Études*, 201). La réponse nous dit que Kafka est homme et écrivain, que lui, et quiconque à sa place, n'est pas «ontologiquement écrivain», c'est pourquoi nous parlons d'un devenir écrivain, d'une expérience que l'homme fait, et que Laporte peut traduire la célèbre déclaration de Kafka – «Je ne suis rien d'autre que littérature» – en la sienne: «Écrire, il le faut» (Roger Laporte, *Études*, 207). La fin de l'article semble remettre tout en jeu: «i un jour l'exigence d'écrire a coïncidé, presque coïncidé avec un écrivain, il a pour nom Franz Kafka» (Roger Laporte, *Études*, 215), mais dans le «presque» nous situons l'incessant mouvement de l'homme vers l'écrivain.

24 - Roger Laporte, *Entre deux mondes*, photographies François Lagarde (Montpellier: Gris Banal, 1988), 9.

4- Conclusion

Le problème auquel il doit se confronter consiste à situer dans son acte la force créative du «je» qui voudrait tout dominer; mais pour que cette force soit maîtrisée, l'écrivain doit accepter un changement au sein de sa vie d'homme, d'où la question de Laporte : «parviendrai-je à écrire sans dire "je" tout en métamorphosant par l'écriture ma vie d'homme elle-même?»²⁵ Cette métamorphose pousse l'écrivain à ne voir qu'une ombre de lui-même, puisque l'acte d'écriture se réalise dans l'immédiat de son écriture où il veut accomplir son désir de changement et dont il perçoit la difficulté; toute la biographie se joue sur ce pari de trouver la bonne formule contenant et l'acte d'écrire et la vie vécue. En outre, l'écrivain est poussé hors d'une connaissance claire, puisqu'entre écriture et compréhension persistent distance temporelle, vu qu'il faut attendre la fin de cet acte créatif, et distance spatiale, vu, qu'une fois le livre produit, il se sépare de l'écrivain pour rejoindre le lecteur : il est donc nécessaire d'attendre sa venue pour entamer le processus de compréhension. En revanche, pour l'écrivain, il s'agit de vivre cet acte d'écriture comme une action qui est déjà commencée, d'où la difficulté de voir clairement ce geste et de le percevoir puisqu'il est trop près de son visage pour en reconnaître tous les détails qui le caractérisent et entament sa vie d'écrivain ; il nécessite par conséquent une force de l'écriture qui lui révèle ce chemin d'expression parmi les mots.

Laporte a pu écrire car il a trouvé le sujet de son écriture dans son désir de se fixer par l'expression de quelque chose d'inconnu qu'il est en cours de découvrir et qui transforme l'existence en objet d'écriture. Pour l'écrivain le sens de sa vie s'harmonise avec son travail, mais pour le biographe cela n'est pas dû à l'adaptation de la vie à ses œuvres, car, au contraire, il se comprend grâce à son écriture, par laquelle il est totalement affecté. Par ce pouvoir l'écrivain découvre un endroit pour lui toujours mystérieux, car, s'il peut se reconnaître dans l'écriture, celle-ci est toujours à parachever. Cette particularité nous permet de suivre de très près la construction de l'œuvre biographique de Laporte, dès son commencement jusqu'à sa fin, du désir de se projeter sur la feuille aux conséquences que cela induit, et de découvrir ce chemin qui nomme le monde de l'écriture par des mots et qui donne de l'expressivité à la vie. Par conséquent, cette écriture doit être interprétée comme une force vivante que Laporte cherche à comprendre en lui donnant sa forme écrite, cette force, germe dissimulé dans les phrases, est le désir d'écrire caractérisant l'écrivain, qui peut rester inachevé, inattendu et difficile à définir pour l'auteur, mais par lequel il est habité et dont chaque étape de l'œuvre à écrire témoigne l'effort primordial de l'expression biographique.

25 - Roger Laporte, «Fugue», 273. Sur le changement de la manière d'écrire, il faut rappeler ces mots de Laporte: «l'exigence d'écrire apparaît, ou commence à apparaître comme telle, à partir du moment – je ne saurais le dater – où la vie d'un homme ne se discerne pas vraiment de sa vie d'écrivain» (Roger Laporte, *Études*, 181.).

Bibliographie

- Blanchot, Maurice. «Blanchot ouvre Laporte», *Libération*, 6 mars 1986..
- Foucault, Michel, «Guetter le jour qui vient», *La Nouvelle Revue Française*, n°130 (1963) :710-711, repris dans *Dits et écrits (1954-1988)*, t. I: 261-268 (Paris: Gallimard, 1994).
- Jankélévitch, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*. Paris: PUF, 1957.
- Laporte, Roger. «Fugue 3» [1976], dans *Une vie. Biographie*. Paris: P.O.L, 1986.
- Laporte, Roger. « Fugue Supplément» [1973], dans *Une vie. Biographie*, France, Paris, P.O.L, 1986.
- Laporte, Roger. «Fugue» [1970], dans *Une vie. Biographie*, France, Paris, P.O.L, 1986.
- Laporte, Roger. «Pourquoi? Une voix de fin silence II» [1967], dans *Une vie. Biographie*. France, Paris, P.O.L, 1986.
- Laporte, Roger. «Une voix de fin silence» [1966], dans *Une vie. Biographie*. Paris: P.O.L, 1986.
- Laporte, Roger. *Entre deux mondes*. photographies François Lagarde, Montpellier: Gris Banal, 1988.
- Laporte, Roger. *Études*. Paris: P.O.L, 1990.
- Laporte, Roger. *Feuille volante*. Paris: Le Collet de Buffle, 1986, repris dans *Quelques petits riens*. Plombières-les-Dijon: Ulysse Fin de Siècle, 1990.
- Laporte, Roger. *Lettre à personne*, France, Plon, Paris, 1989.
- Maclachlan, Ian. *Roger Laporte*. The Orphic Texte. Oxford: Legenda, 2000.
- Raynal, Henry. «Roger Laporte ou l'écriture angélique», *Courrier de centre international d'études poétiques*, n° 64 (1969): 5-19.

Titre: L'effort biographique de Roger Laporte

Résumé: Cet article veut présenter le travail de Roger Laporte, écrivain qui a dédié sa vie à la description de l'expérience de l'écriture. D'après lui, écrire est faire le lien entre la vie et l'acte de l'écriture dans un genre qu'il appelle biographie. Il ne s'agit pas d'une autobiographie au sens traditionnel du terme où l'écrivain mêle les faits quotidiens de sa vie à leur narration ; au contraire, la biographie, d'après Laporte, représente l'écriture qui se déroule pendant la vie de l'écrivain, le seul fait qui mérite d'être narré. L'écrivain lutte pour donner expression à ce geste, il y est absorbé, en nous montrant sa transformation d'une condition d'homme à celle d'écrivain. Nous présentons cette union de vie et d'écriture sous forme du rapport de l'écrivain à la lecture, qui le précède et le suit, tout en portant une altérité dont l'écriture conserve les traces et les

potentialités. L'écrivain doit être capable de comprendre sa position face au projet d'écriture et son inclusion qui lui permet de cheminer en écrivant pour se reconnaître grâce à son acte. Entre-temps il a écrit l'écriture de sa vie.

Mots-clés: Biographie, vie, lecture, écriture, Roger Laporte, expérience.

العنوان: الجهد البيوگرافي لدى روجيه لابورت

ملخص: تهدف هذه المقالة إلى تقديم عمل روجر لابورت، الكاتب الذي كرس حياته لوصف تجربة الكتابة. فوفقاً له، أن نكتب معناه الربط بين الحياة وفعل الكتابة في نوع من الأدب يسميه السيرة. لا يتعلق الأمر بالسيرة الذاتية بالمعنى التقليدي للكلمة حيث يمزج الكاتب وقائع حياته اليومية مع سردها. على العكس من ذلك، فإن السيرة الذاتية، حسب لابورت، تمثل الكتابة التي تحدث خلال حياة الكاتب، وهي الحقيقة الوحيدة التي تستحق أن تُسرد. يكافح الكاتب للتعبير عن هذه اللفتة، فهو منغمس فيها، ويظهر لنا تحوله من رجل إلى كاتب. نقدم هذا الاتحاد بين الحياة والكتابة في شكل علاقة الكاتب بالقراءة، التي تسبقها وتتبعها، بينما نحمل غيرية تحتفظ الكتابة بآثارها وإمكاناتها. يجب أن يكون الكاتب قادراً على فهم موقفه في مواجهة مشروع الكتابة وإدراجه مما يسمح له بالتعرف على نفسه من خلال عمله. وفي هذه الأثناء يكتب كتابة حياته.

الكلمات المفتاح: السيرة، الحياة، القراءة، الكتابة، روجر لابورت، التجربة.

Key Issues in Samuel Taylor Coleridge's *Biographia Literaria* Questions clés dans la *Biographia Literaria* de Samuel Taylor Coleridge

Khalid LAHLOU¹

Abstract:

The paper presents some key issues put forward in Samuel Taylor Coleridge's *Biographia Literaria* (1817). The paper also aims to show, and review, the extent to which the *Biographia* echoes Coleridge's intent relative to such topics as poetry, literary criticism and philosophy. Likewise, the paper briefly illuminates some narrative techniques that Coleridge has called for while composing the different chapters constituting the oeuvre.

Key words: Poetry, literary criticism, philosophy, *Biographia*, narrative techniques

Synopsis

As the title clearly indicates, *Biographia Literaria*; or *Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (1817) being one of the most outstanding literary productions, is a reflection of Coleridge's inward beliefs and outlooks. In the *Biographia*, S.T. Coleridge has presented us with the sum-total of his prolific life ranging from his interest in, and fascination with, [his friend Wordsworth's] poetry via psychology of art to literary criticism. In the different sketches that make up the *Biographia*, Coleridge has made reference to a good number of key essayists, academics, and distinguished scholarly figures, many of whom had largely contributed in shaping the intellectual landscape of his era.

The book also showcases Coleridge's familiarity with, and knowledge of, Latin and Greek languages as he has frequently cited, in his *Biographia*, works using their original languages. This demonstrates the extent to which Coleridge was an immensely knowledgeable person. It is important to note that Coleridge

¹ - Professor Khalid LAHLOU is a University lecturer at Hassan II University, Faculty of Letters & Human Sciences, Ben M'sik, Department of English & American Studies. He is currently the English Department Head. Khalid LAHLOU has written and published a good number of articles ranging from intercultural communication, via multiculturalism to literary criticism. He has also participated in different conferences nationally and internationally.

has come up with significant theories about aesthetics though he does not really scholastically put forward methodical or philosophical concepts of his own.

This aim of this paper, then, is to shed light on some of the issues tackled in the book. To meet this purpose, the paper will be divided into three main parts. In the first part, we introduce, and attempt a short review of, Coleridge's *Biographia* where the writer's mission statement is laid down. The second part illuminates some literary devices that Coleridge recommends in producing a decent literary work. The conclusion, as a third part, takes it upon itself to briefly highlight the major points aroused within this paper.

I-Coleridge's *Biographia*: Introduction & Review

The *Biographia Literaria*, published in 1817, is one of Coleridge's distinguished documentary works on aesthetic theory. In it, Coleridge has merged his literary vocation with what he calls "transcendental philosophy"². In the book's various chapters, Coleridge has put forward some lines of thoughts, the objective of which are to argue the poetic guidelines of one of his contemporary figures: William Wordsworth. In the self-same book, Coleridge has located poetry at the core of his artistic arguments.

The *Biographia* skilfully opens with a sort of Coleridge's reminiscences regarding his life as a student at Christ's Hospital Grammar School. He brings back memories of how he, as a student, has been highly influenced by some contemporary poets and how these poets have immensely contributed in shaping his young mind. Coleridge recalls his involvements with education in its toughest and most classical manner, which he sincerely holds to be conducted at the expense of his inborn inquisitive mind. He strongly believes that learning can well be achieved elsewhere outside orthodox methods.

In the introductory pages of the book, Coleridge has dwelt lengthily on the state-of-the-art vis-à-vis existing literary criticism. He then moves on to argue whether the mind can identify reality. In this respect, Coleridge contends, not without reason, that coming to a full perception of reality necessitates one's utmost interaction with nature. He avows that "human minds do not operate mechanically and are not dependent on an input of old thoughts for newer ideas to appear"³.

While discussing the relation between the mind and nature, Coleridge has also come up with his own explanation of imagination. He has divided it into two key components: "primary" imagination and "secondary" imagination⁴. He sees the former as the celestial skill, being the foundation of all kinds of creativity, thanks to which one can both create and innovate. "Primary" imagination, for Coleridge, comes as a result of "repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM"⁵ (Coleridge: 1817, I 304). This reminds us of, and

2 - Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria* (Oxford : The Clarendon press,(1817) 1907), I 305.

3 - 2021 eNotes.com, Inc.

4 - Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia*, I 304.

5 -Ibid, I 304.

shows Coleridge's influence by, Descartes' "Cogito"⁶. As to the "secondary" imagination, Coleridge sees it as the capacity of mankind to artistically invent by means of the artist's imaginative gifts to reminisce a considerable set of images, the objective of which is "to idealize and to unify."⁷ Both "primary" and "secondary" imaginations are incorporated within what Coleridge terms "fancy", being the artist's capacity to convert fanciful images into an artistic rendering of reality. "Fancy" cannot be achieved unless it "receive[s] all its materials ready made from the law of association." (Coleridge: 1817, I 305)⁸. Here an analogy with Sir Philip Sidney seems inviting. Not dissimilar to Coleridge's view that imagination, being "the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty"⁹ (Coleridge: 1817, II 5), Sir Philip Sidney, in his *Defense of Poesy* (1579), maintains that "Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done. . . Her world is brazen, the poets only deliver a golden."¹⁰

Philosophy is an important issue discussed in the *Biographia*. Coleridge, in evoking the work of such a philosopher as Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium Eater* (1821), shows his interest in, and concern with, major trends taking place during his time. Worth noting is that Coleridge's epoch was characterized by the emergence of great philosophers that had largely contributed in upgrading the philosophical landscape. German philosopher Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling's mode of thinking and impacting Coleridge's contemporaries is but a case in point.

6 - Attached to this part in the *Biographia* is a footnote where Coleridge admits the following: "Here then we have, by anticipation, the distinction between the conditional finite I (which known in distinct consciousness by occasion of experience is called by Kant's followers the empirical I) and the absolute I AM, and likewise the dependence or rather the inherence of the former in the latter." Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia*, I 184; EI , 145; EII , 152.

7 - Ibid.

8 - Here is the full passage where Coleridge has given vent to the explanation of the terms he has come up with:

"The **IMAGINATION** then I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. **FANCY**, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word **CHOICE**. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association."

9 - Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia*, II 5.

10 - Sir Philip Sydney, *Défense of Poesy* Date of publication (*Oxford: Oxford University Press. 1595*), (956-7 8th ed. / 9th ed. 1049-50)

Equally important in the *Biographia* is Coleridge's attempt at experimenting with such philosophical concepts as object *versus* subject and being *versus* knowing. He writes:

... object and subject, being and knowing, are identical, each involving and supposing the other. In other words, it is a subject which becomes a subject by the act of constructing itself objectively to itself; but which never is an object except for itself, and only so far as by the very same act it becomes a subject. It may be described therefore as a perpetual self-duplication of one and the same power into object and subject, which pre-suppose each other, and can exist only as antitheses¹¹.

The passage above poses a set of philosophical queries intended for the critic and the reader alike. Here we are led to legitimately ask what purposes Coleridge has at the back of his mind in raising such perplexing concepts.

Equally central to Coleridge's *Biographia* are the number of topics it discusses, considered of paramount importance in his artistic career. Such topics include, but are not limited to, (a) the variety of intellectual stimuli to which he has been exposed, (b) sketches relative to his views on poetry and (c) how his artistic lexes have come into existence. Tackling the subject of poetry, Coleridge has attempted a philosophical definition of a poem thereby endowing it with some metaphysical dimensions. Coleridge says:

A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth; and from all other species... it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part¹².

The passage above makes it clear that a poem, unlike science, is first and foremost the product of imagination, not logic. As such, its method should rest more upon instinctive aspects rather than inductive ones.

The *Biographia* presents us with Coleridge's academic childhood and the different stages that have modelled his imaginative spirit. While citing the major distinguished figures impacting his literary perception, Coleridge evokes the work of William Lisle Bowles (1762–1850) and Alexander Pope (1688 – 1744). Of the two artistic figures that he has explored and delved into, Coleridge finds Pope to be the most captivating given the evidence that the latter has always enjoyed a prestigious position in Anglo-Saxon literature. Evaluating Pope's literary merit, Coleridge says, not without a glimpse of criticism:

I[Coleridge] was not blind to the merits of this school yet, as from inexperience of the world, and consequent want of sympathy with the general subject of these poems, they gave me little

11 - Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia*, II 173.

12 - *Ibid*, II 13.

pleasure. . . . the matter and diction seemed to me characterised not so much by poetic thoughts, as by thoughts translated into the language of poetry¹³.

Underlying the above-cited passage is Coleridge's (re) assessment of Pope's literary production. Through this passage, Coleridge shows his disapproval of, and disagreement with, the subject matter governing most of Pope's poetry. For him, all Pope does is a mere rendering and translation of thoughts into verse. Coleridge recommends that poetry, in essence, be rather run by "poetic thoughts". For Coleridge, composing a poem is not simply arranging a good number of words using rhymes. Rather, poetry should be the figment that emanates from a master mind which:

brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other" and "diffuses a tone, and spirit of unity, that blends, and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power [...of] imagination¹⁴.

In so saying, Coleridge is reverberating the general poetic spirit reigning supreme in his epoch- that of the Romantic School!

At the core of Coleridge's *Biographia* is the linkage existing between the composition of the oeuvre and the different stages and processes that he has personally gone through. While showing some pride in his artistic talents, Coleridge tactfully admits that some of his literary output has been subject to adverse reproach by his readership. Considering some unwelcome reaction to his work to be far from constructive criticism, Coleridge attributes such blame to the reader's lack of objectivity in judging his work. He firmly maintains that passing on a value judgement regarding a work of art is not so easy an enterprise as one may claim. Necessary tools of literary criticism are highly recommended to come up with a reliable evaluation of a given piece of work. It is no surprise then that the idea of the "subjectivity" and "unreliability" of such critical assessments be given a lion share within Coleridge's *Biographia*. In sum, Coleridge's aim in composing the *Biographia* is to artistically celebrate the poet's temperament and distinctiveness via the poet's mind using the poet's flowing expressions. In so doing, Coleridge calls for psychological, divine, and etymological investigation on the poet's side.

II- Biographia: The Call for Multiplicity of Authorial Voices & Panoply of Narrative Techniques

II.1. Multiplicity of Authorial Voices

Coleridge's *Biographia* incorporates a panoply of topics wherein the author passes on his judgement, provides his opinion and suggests his lines of thoughts. Such topics include politics, religion, philosophy, poetry and literary

13 - Ibid, II 15.

14 - Ibid, II 15-16.

criticism. In the very first chapter of the *Biographia*, Coleridge sets the mood for his intentions as to the composition of the book. He states:

It will be found, that the least of what I have written concerns myself personally. I have used the narration ... as introductory to the statement of my principles on Politics, Religion, and Philosophy, and the application of the rules, deduced from philosophical principles, to poetry and criticism¹⁵.

Underlying the [mission] statement quoted above is the fact- or assumption- that the *Biographia* mixes Coleridge's implementation of the physical "self" with that of the spiritual intellect, or better still, the fusion between the private voice and the public one. In so doing, the *Biographia* proposes a good number of different narratives using a variety of authorial voices. Given the complexity of the poetic nature, the blend of the two narrative techniques may lead to a sort of misperception- at least from the readers' standpoint as they are required to be aware of, and good at, distinguishing when and where the presence of the author is sensed and when it is not. This is what has driven Paul Hamilton to aptly write: "The problem at the heart of *Biographia* is therefore central to any critical theory which lays claim to philosophical respectability or to any critical practice which claims to say anything on its own account."¹⁶

If we carefully examine the authorial voices depicted in Coleridge's *Biographia*, we can notice that they stand in sharp contrast with, and in total opposition of, the way modern critiques would approach a work of art. As early as 1960, Roland Barthes openly proclaimed the "death" of the author. The proclamation is semantically charged. The demise of the author gives way to the birth of the reader. Put mildly, the reader is no longer viewed as receptive and passive; rather, he is promoted to a position of being an energetic player who should be actively participating in the overall make-up of the literary production.

Coleridge's relation with the reader tells another story. He firmly holds that readers must put aside all kinds of scepticism regarding the actions and /or imageries that are (re)counted. In his attempt to clarify his train of thoughts concerning both characters and themes, Coleridge advises his potential readers to:

transfer from [their] inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith¹⁷.

Coleridge, in the above-cited passage, invites readers to make use of their intellect so that they can achieve the purpose of literary gratification.

15 - Ibid, I 15.

16 - Hamilton, Paul, *Coleridge's Poetics* (Stanford: University Press, 1883), 11.

17 - Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia*, II 17-19.

II.2- Narrative techniques

The *Biographia*, which echoes Coleridge's beliefs and convictions regarding literary production, reveals the author's main worry of using some literary devices that can endow any valuable work of art with special tastes and flavours. Such devices include, but are not limited to, personification, simile, metaphor, imagery, symbolism, flashbacks, foreshadowing, motif, allegory, juxtaposition, point of view, fantasy etc...

Going in harmony with the spirit of his time, a technique that Coleridge seems to be interested in, and fascinated with, is the use of "fantasy", in a decent work of art. The ensuing pages will exclusively deal with that one literary device.

In an article titled, 'Fantasy: Beyond the Rim of Reality', M. Saxby affirms that:

Fantasy ... reflects reality through unreality, life through illusion makes visible the invisible and illuminates the darkness. It brings the wished for and the imagined into the rational world and arises from the human desire to penetrate the unknown and to venture beyond the here and now¹⁸.

The applicability of M. Saxby's delineation of "fantasy" to Coleridge's poetry seems both relevant and promising. "Fantasy", for Coleridge, is mostly motivated by imagination in its twofold forms: primary and secondary as previously indicated. Both forms can be used as technical devices and narrative techniques, including metaphor, symbolism and allegory, to show the extent to which a poet has the upper hand of, and in complete control over, his poetry. Coleridge seems to be fully aware of the fact that "the faculty of imagination assimilates and synthesizes the most disparate elements into an organic whole – that is, a newly generated unity, constituted by a living interdependence of parts whose identity cannot survive their removal from the whole¹⁹."

This is the reason why Coleridge stresses time and again the rewarding aspect of imagination together with its contribution in bringing into existence a decent piece work of art.

If, on the other hand, we consider Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner*²⁰ (Norton Edition: 1983, 567-581), we can easily notice that "fantasy" is intermingled with the different parts of the poem to eventually create an organic unity that links the multiple parts to the whole. In so doing, Coleridge seems to be loyal to what he is preaching. All through the poem, Coleridge makes use of "fantasy" at different levels. The following excerpt corroborates that tendency:

18 - M., Saxby, 'Fantasy: Beyond the Rim of Reality', in *Books in the Life of a Child: Bridges to Literature and Learning* (231-247), (Melbourne: MacMillan, 1997), 231-232.

19 - M.H., Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 6th Edition, (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1993), 64.

20 - Coleridge, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner* (Norton Edition: 1983), 567-581

And now there came both mist and snow,
And it grew wondrous cold:
And ice, mast-high, came floating by,
As green as emerald.

The above cited excerpt yields to the narrator's whims. The reader is wholeheartedly invited to fantastically immerse in "mist and snow" and meditate how "ice" may change colour and hence become "as green as emerald." The reader is also requested to artistically explore the magnitude of imagination in rendering images skilfully drawn from nature so appealing.

III- Conclusion

To conclude this paper, we can say that much of Samuel Taylor Coleridge's train of thoughts extensively presented in the *Biographia* consist in echoing some of his beliefs, analysis, and criticism, of such literary figures as William Wordsworth, William Lisle Bowles and Alexander Pope, to name but a few. There are also other sketches in the *Biographia Literaria* where Coleridge scrutinizes the relationship between literature and philosophy. In those passages, Coleridge has brought onto the surface the opinions of such philosophers as Descartes, Kant, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling and Thomas De Quincey, as well as many others.

Vital to the *Biographia* is Coleridge's examination of the foundation of the poet's imaginative capacities. Coleridge firmly maintains that the inspired, and creative, skill of the poet should, of necessity, provoke an exuberated state of mind within the reader. Coleridge's *oeuvre* aptly demonstrates that the suitable use of imagination may make some poets more prevalent than others.

In the *Biographia*, Coleridge also tackles the issue of narrative devices that should be adopted, and implemented, in a given piece of art. In this respect, Coleridge considers a work of art incomplete does it not incorporate such literary devices as fantasy, allegory, metaphor. For him, such techniques add extraordinary dimensions to the work as a whole and make the reader more involved in the imaginative process put forward by the writer.

In sum, we can say that Coleridge's *Biographia* has presented a good number of issues that have largely contributed in boosting academic research especially in the field related to literature and philosophy. With that said, Coleridge's literary influences are not to be neglected as they have become a fundamental part of literary exercise, and practice, in the two centuries and more following the release of the *Biographia Literaria*.

BIBLIOGRAPHY

- Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*. 6th Edition, Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1993.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*. Oxford : The Clarendon press,(1817) 1907.

- Coleridge, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner*. Norton Edition: 1983.

- Hamilton, Paul, *Coleridge's Poetics*. Stanford University Press, 1883.

- Mutasem T., Q. Al-Khader, "S.T. Coleridge's attitudes toward nature and their effect on him as a poet", *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 4, N° 6, 2016.

- Saxby, M., 'Fantasy: Beyond the Rim of Reality', in *Books in the Life of a Child: Bridges to Literature and Learning (231-247)*, Melbourne: MacMillan, 1997.

- Sydney Philip. *Défense of Poesy* Date of publication. Oxford: Oxford University Press. 1595.

- Wilkinson, P. R., *Thesaurus of Traditional English Metaphors*, 2nd Ed., 2002. ereading.club/bookreader.php/135023/Thesaurus_of_Traditional_English_Metaphors_%282nd_Ed%29.pdf. Accessed 1 Dec. 2017.

- Wikipedia Editorial Team. *The Rime of the Ancient Mariner*. 2017. en.wikipedia.org/wiki/The_Rime_of_the_Ancient_Mariner. Accessed 1 Dec., 2017.

Titre: Questions clés dans la Biographia Literaria de Samuel Taylor Coleridge

Résumé: L'article présente certaines questions clés mises en avant dans la Biographia Literaria (1817) de Samuel Taylor Coleridge. L'article vise également à montrer, et à examiner, dans quelle mesure la Biographia fait écho à l'intention de Coleridge concernant des sujets tels que la poésie, la critique littéraire et la philosophie. De même, l'article éclaire brièvement certaines techniques narratives auxquelles Coleridge a fait appel lors de la composition des différents chapitres constituant l'œuvre.

Mots clés: Poésie, critique littéraire, philosophie, Biographia, techniques narratives

العنوان: القضايا الرئيسية في السيرة الذاتية الأدبية لسمويل تايلور كوليردج

ملخص: يقدم المقال بعض القضايا الرئيسية التي أثرت في السيرة الأدبية لسمويل تايلور كوليردج (1817). ويهدف أيضا إلى مراجعة السيرة أكاديميا وإظهار إلى أي مدى تعكس السيرة الذاتية نية كوليردج بالنسبة لموضوعات مثل الشعر والنقد الأدبي والفلسفة. وبالمثل، يلقي المقال الضوء بإيجاز على بعض تقنيات السرد التي تبناها كوليردج في الفصول المختلفة التي تشكل عمله. **الكلمات المفتاح:** الشعر، النقد الأدبي، الفلسفة، السيرة، تقنيات السرد.

Mise en fiction de Louise Bourgeois Fictionalization of Louise Bourgeois

Marie Claude Hubert¹

Abstract:

The artist Louise Bourgeois is best known for her large-scale sculptures and installations. Throughout her career, she has accompanied her works with numerous autobiographical texts. The aim of this article is to analyse the fictionalisation that Louise Bourgeois has produced, even though her work already contains a significant part of her autobiography. What can an autobiographical book say about the artist's life when it seems that she has told everything? An examination of these fictions will reveal the richness and hybridity of this literary genre.

Keywords: *Artist, Autobiography, fiction, biographical hybridity.*

Les écritures biographiques ont fait un retour fracassant sur la scène littéraire au cours des dernières décennies. Robert Dion et Manon Auger expliquent ce phénomène dans le cadre d'un «retour au sujet» depuis les années 1980 et constatent que «les écritures biographiques et autobiographiques ont réinvesti massivement la scène littéraire.»² Les fictions biographiques concernant des artistes témoignent de l'hybridité du genre: certaines auteures semblent se spécialiser dans ce genre, comme par exemple Sophie Chauveau³ qui a consacré des biographies romancées à Vinci, Botticelli, Fragonard, Manet. En 1983, Anne Delbré publiait *Une femme, Camille Claudel* et recevait le prix des lectrices du magazine *ELLE* ; ce fut un immense succès public. Les artistes femmes sont

1 - Docteur en lettres, formatrice à l'INSPÉ de Maxéville (Université de Lorraine), mes recherches portent sur la littérature du XXe et XXIe siècles.

2 - Robert Dion et Manon Auger, «Liminaire», Tangence, n°97 (Automne 2011): 5. <https://www.erudit.org/ft/revues/tce/2011-n97-tce094/1009125ar/>

3 - Les œuvres de Sophie Chauveau sont disponibles en Folio: *Le rêve de Botticelli* (2007), *Fragonard, l'invention du bonheur* (2013), *Manet, le secret* (2016).

très souvent à l'honneur. Ainsi, Frida Khalo⁴ fait l'objet de très nombreuses biographies et de fictions biographiques, mais force est de constater que la vie amoureuse de cette dernière l'emporte souvent au détriment de son œuvre. Plus récemment, on constate une approche plus féministe, comme par exemple chez Marie Darrieussecq⁵ lorsqu'elle se consacre à *la Vie de Paula M. Becker, Être ici est une splendeur* et plus encore, dans le très intéressant livre de Caroline Deyns⁶ intitulé *Trencadis*, consacré à Niki de Saint Phalle. Ainsi, on peut dire à la suite de Karine Pietrantonio que «la fictionnalisation de la personne réelle à l'extérieur des murs de la biographie tend à vouloir se confirmer comme phénomène incontournable du roman actuel.»⁷

Louise Bourgeois est connue pour sa sculpture et ses installations monumentales mais pratiquait aussi la peinture, la gravure, le dessin. Elle connaît une reconnaissance tardive en France. En 2008, le Centre Pompidou lui consacre une rétrospective et expose plus de deux cents œuvres alors que le Museum of Modern Art de New York organisait une grande exposition en 1982. L'artiste meurt le 31 mai 2010 à New York à l'âge de 98 ans: «Elle répète : je suis une artiste américaine. J'entends: je n'ai jamais été une artiste française, j'ai commencé à travailler vraiment une fois en Amérique. Ma rupture avec la France est sans retour.»⁹ Marie-Laure Bernadec, considérée en France comme La spécialiste de l'artiste, publie une imposante biographie . Guy Boyer, le rédacteur de la revue *Connaissance des arts* présentait cette dernière comme un roman: «Dire que cette biographie sérieuse, documentée et dûment annotée se lit comme un roman risque de froisser l'auteure, Marie-Laure Bernadac. Pourtant, avec ses innombrables détails, elle constitue une somme que l'on dévore goulûment et avec excitation, comme un copieux feuilleton de l'été.»¹⁰

L'analyse portera sur les fictions biographiques et le corpus est constitué des œuvres suivantes: Jean Frémon dans *Calme-toi Lison* élabore un monologue intérieur qui passe en revue les épisodes de la vie de Louise Bourgeois. Xavier Girard avec Louise Bourgeois face à face narre dans une rencontre avec l'artiste comment Louise Bourgeois décide soudain de faire son masque mortuaire. Le critique offre un étonnant renversement de perspective où le critique devient objet de l'artiste. Ces deux récits sont issus de plusieurs rencontres avec

4 - De nombreux récits sont consacrés à Frida Khalo, on citera : Bernadette Costa-Prades, *Frida Khalo*, Libretto (2007). Gérard De Cortanze, *Frida Khalo, la beauté terrible* (2011), *Les amants de Coyoacan* (2015) publié au Livre de Poche. Gregorio Léon, *L'ultime secret de Frida K.*, Les Escales (2012) où l'artiste se retrouve dans une énigme policière. Claire Berest, *Rien n'est noir* (2019) Stock.

5 - Marie Darrieussecq, *Être ici est une splendeur, Vie de Paula M. Becker*, (Pol, 2016).

6 - Caroline Deyns, *Trencadis*, (Quidam éditeur, 2020).

7 - Karine Pietrantonio, *Débusquer le réel de la biographie*, <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2015-n175-qf02472/81398ac/>

8 - Girard Xavier, *Louise Bourgeois face à face*, (Paris : Seuil, 2016),32.

9 - Marie-Laure Bernadec, *Louise Bourgeois*, Flammarion, 2019, publié dans la collection des « grandes biographies » de l'éditeur.

10 - *Connaissance des arts*, 28/06/2019

l'artiste. Tout comme le texte de Mâkhi Xenakis, Louise sauvez-moi!. Louise Bourgeois, telle Ariane, aide la jeune femme à remonter les fils du temps passé tout en la questionnant et commentant ses dessins. Le récit de Thiphaine Samoyault, *La main négative, Louise Bourgeois* s'appuie sur quelques œuvres de l'artiste, pour évoquer l'activité des manufactures et les lieux les plus reculés et les plus intimes, de sa propre enfance. Enfin, on verra la relation entre un texte critique de Siri Hustvedt, intitulé «Ma Louise Bourgeois» et son roman *Un monde flamboyant*.

Par quels dispositifs ou procédés littéraires les auteurs du corpus renouvellent-ils le biographique? Que se passe-t-il entre l'artiste et l'écrivain qu'il soit critique d'art, comme Jean Frémon et Xavier Girard, romancières ou comme Siri Hustvedt, Thiphaine Samoyault ou artiste comme Mâkhi Xenakis? Conversations avec l'artiste, monologue intérieur imaginaire, ou interrogation sur le passé et l'enfance, quel portrait de Louise Bourgeois ces textes donnent-ils à voir? Que peuvent dire les auteurs et auteures de la vie de l'artiste alors que cette dernière semble avoir tout dit de son histoire? En effet, dès l'âge de douze ans, elle commence un journal intime qu'elle ne cessera jamais de tenir. Marie-Laure Bernadac note dans la présentation de *Destruction du père, reconstruction du père*¹¹ que les carnets, cahiers, agendas et feuilles éparées sont soigneusement conservés, archivés, classés, datés par l'artiste. Cet ouvrage contient un ensemble de textes autobiographiques, constitué le plus souvent d'entretiens et fut publié à l'occasion d'une exposition d'estampes à la Galerie Lelong. Cet ensemble souligne combien l'écriture reste essentielle dans son travail et accompagne toujours la création artistique. Louise Bourgeois s'est sans cesse nourrie de l'histoire familiale :

Je m'appelle Louise Joséphine Bourgeois. Je suis née le 24 décembre 1911, à Paris. Tout mon travail des cinquante dernières années, tous les sujets, trouvent leur source dans mon enfance. Mon enfance n'a jamais perdu de sa magie, de son mystère, ni de son drame¹².

Mon nom est Louise, Joséphine, Bourgeois. Mon père s'appelait Louis, ma mère Joséphine. Tout mon travail, tous mes sujets ont trouvé leur inspiration dans mon enfance¹³.

Dispositifs d'écriture

Les textes de Jean Frémon, Xavier Girard et Mâkhi Xenakis sont le résultat de plusieurs rencontres avec Louise Bourgeois. Lorsqu'un récit met en scène une figure issue de la réalité, l'auteur ou l'auteure expose leur démarche d'écriture, comme l'explique Daniel Madélenat: «le biographe exhibe ses

11 - Louise Bourgeois, *Destruction du père, reconstruction du père, Écrits et entretiens 1923-2000*, (Daniel Lelong éditeur, 2000)

12 - Ibid, p.1.

13 - Citation de Louise Bourgeois, in Makhis Xenakis, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 11.

interrogations, ses options d'écriture, ses relations conflictuelles avec le personnage qu'il a choisi.»¹⁴ Dans *Louise, sauvez-moi!*, Mâkhi Xenak raconte d'une part comment le pouvoir de s'identifier à une femme artiste, telle Louise Bourgeois, était non seulement exceptionnel et d'autre part comment cette rencontre pouvait la sauver: «Sans réfléchir, je me mis à lui dire ces mots qui continuent encore aujourd'hui de me surprendre : Mais c'est très important pour moi... Vous êtes la seule personne qui puisse me sauver la vie.»¹⁵ Tiphaine Samoyault retrouve le temps des manufactures dans l'histoire de l'artiste qui est aussi celle de sa propre enfance: «La question qui est la mienne lorsque je convoque ces images qui sont aussi des souvenirs consiste à les dépouiller de toute nostalgie pour faire comprendre le temps qui réside en elles. Avoir vécu au présent des choses qui appartiennent à l'autrefois permet de les faire durer indéfiniment. L'anachronisme délivre du temps perdu.»¹⁶

Les deux critiques et Mâkhis Xenakis ont ainsi poussé la porte du 347 West, 20th Street à New York: «C'est un jour de 1982, Louise Bourgeois m'ouvre la porte de sa maison»¹⁷. En 1988, Mâkhi Xenakis¹⁸ rencontre l'artiste dans ce même appartement, leurs échanges se prolongent sur plus de vingt ans. C'est le début d'une profonde amitié fondée sur une compréhension mutuelle de leur personnalité et de leurs travaux artistiques respectifs: «J'ai rencontré Louise Bourgeois en 1988. Je vivais alors à New York où j'avais obtenu une bourse de peinture. Je peignais, je dessinais, mais je détruisais tout ce que je faisais.»¹⁹ Louise encourage la jeune femme, aux prises avec de grandes angoisses dans sa création comme dans ses liens familiaux: «Il y a trop de souffrance dans votre travail, vous ne pouvez pas continuer comme ça, (...) je vais essayer de vous aider à vous sortir de là.»²⁰ Jean Frémon témoigne aussi d'une profonde amitié avec l'artiste et Xavier Girard de son anxiété lors de la première rencontre. Louise Bourgeois a soixante-dix ans et le Moma s'apprête à lui consacrer sa première grande rétrospective. Le jeune critique Xavier Girard connaît encore peu l'œuvre de l'artiste:

Je ne sais rien d'elle ou presque, sinon qu'on la tient ici, les jeunes surtout, pour une grande artiste. J'ai lu avant de venir,

14 - Daniel Madelenat, «La biographie aujourd'hui: frontières et résistances». https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1384

15 - Mâkhi Xenakis, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 28.

16 - Tiphaine Samoyault, *La main négative*, Récit, 20.

17 - Girard Xavier, *Louise Bourgeois face à face*, 9.

18 - Mâkhi Xenakis est née à Paris en 1956 où elle dessine sculpte et écrit. Fille de deux grands créateurs, un père musicien et une mère écrivaine qui semblent s'opposer à sa vocation d'artiste, elle a étudié à l'École spéciale d'architecture sous la direction de Paul Virilio. Ses œuvres figurent dans des collections publiques telles que le Centre Pompidou, le FNAC, le FMAC, la Manufacture nationale de Sèvres et des Gobelins, le Domaine de Chaumont sur Loire. Son travail aborde aussi bien la question du féminin, tant dans ses œuvres que dans ses livres: *Les folles d'enfer de la Salpêtrière*, *La Pompadour*, que celle du processus de création autour notamment de l'œuvre de son père: *Iannis Xenakis, un père bouleversant, ou de celle de Louise Bourgeois: Louise, sauvez-moi!*

19 - Mâkhis Xenakis, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 9.

20 - Ibid, 35.

dans une revue, qu'elle est née à Paris en 1911 et vit à New York depuis son mariage, en 1938, avec un historien d'art américain, auteur d'un livre sur d'art moderne et les arts primitifs et de beaucoup d'autres, très estimés. Elle est l'une des rares femmes sculpteurs de sa génération à avoir accédé, quoique tardivement et par intermittence, à la notoriété. Rien de ce qu'elle fait ne ressemble à ce qu'on appelle l'art contemporain. Ce qu'elle cherche à saisir est strictement personnel²¹.

Il commence par donner une description de la maison: «La maison n'a pas dû changer beaucoup, rouge sombre comme toutes les *brownstones* de Chelsea et cimentée de gris.»²² Quand il la voit sur le seuil de sa porte avec sa robe, son gilet, ses chaussettes de laine et ses «rangers d'infirmière de guerre lacés sur les chevilles»²³, il pense immédiatement à Marguerite Duras: «elle ne ressemble pas à Marguerite Duras et m'y fait penser»²⁴: «Louise Bourgeois est toute petite mais se tient parfaitement droite comme une volontaire sous le tir de l'ennemi. Une photo d'elle, prise en 1916, à Choisy-Le-Roi, devant la maison de ses parents, me rappelle ce moment.»²⁵ L'accueil de l'artiste est poli mais brusque, «le ton est énergique.»²⁶ Le critique comprend qu'être face à Louise Bourgeois revient à être face à d'autres images ou à d'autres discours: il se remémore les propos que d'autres critiques ont pu tenir sur l'artiste et sa personnalité non conventionnelle: «une femme étonnante, une anti-conformiste qui suit sa trajectoire, quelqu'un de complètement à part, tu verras (...) Tu feras attention, ses colères sont imprévisibles et parfois dévastatrices. Elle pourra t'envoyer au bain pour un mot ou se montrer d'une amabilité désarmante.»²⁷ En effet, Louise Bourgeois s'impose comme celle qui ne se contentera pas de répondre aux questions du critique, elle est celle qui «aime aussi renverser les rôles»²⁸ et qui l'interpelle par cette question: «De quoi avez-vous peur?»²⁹ C'est non seulement une réflexion sur la peur et le prélude de ce que va vivre le critique: «La peur est un sentiment négatif. On est attrapé, on est hypnotisé par la peur. Je fais de la sculpture pour l'exorciser, lui échapper.»³⁰ La peur est également omniprésente dans les échanges avec Mâkhis Xenakis.

21 - Ibid,11-12.

22 - Ibid, 9.

23 - Ibid,10.

24 - Ibid, 10. Le critique revient sur cette comparaison avec Duras: «Louise Bourgeois m'apparaît soudain plus petite et plus chétive que sur le pas de la porte, plus Marguerite Duras encore qu'il y a un instant, mais casquée et bottée comme les chevaliers dans les fresques du Moyen Âge. Je le lui dis, elle me regarde, de face, en riant. », Ibid, 16. Notons que Tiphaine Samoyault citera à plusieurs reprises Marguerite Duras dans son récit: «Dans *Les mains négatives*, Marguerite Duras lit un texte sur les grottes en tournant dans Paris qui sort de la nuit. (...) Le travail manuel est devenu négatif. », 97.

25 - Girard Xavier, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 10.

26 - Ibid,11.

27 - Ibid,12-13.

28 - Ibid,13.

29 - Ibid,15.

30 - Ibid,16.

Les premières appréhensions passées, on sent que les critiques et Mâhki Xenakis sont passionnés par leur sujet. Roger Dadoun explique que «le biographe en vient à être possédé par son sujet»³¹. Il s'agit alors pour Xavier Girard, Jean Frémond et Mâhki Xenakis de restituer les dialogues, les échanges: «après chacune de nos rencontres, je me suis mise instinctivement à retranscrire le soir même, dans des cahiers, nos conversations. Tout était tellement dense et important que j'éprouvais le besoin à la fois de garder la trace de ces instants et de m'en détacher par l'écriture.»³² C'est dans ce mouvement que leurs récits deviennent romans pour les deux critiques, texte autobiographique pour Mâhki Xenakis. Deux dispositifs se mettent en place chez Jean Frémond et Xavier Girard.

Jean Frémond opte pour le monologue intérieur dans *Calme-toi, Lison*: «Prends ta vie dans tes mains, ton passé t'appartient, casse le discours ambiant, crache dans leur soupe au demeurant déjà peu claire. Tisse ton monologue, ma fille, voilà ce que je me suis dit.»³³ Louise Bourgeois est prise dans un monologue intérieur en «tu» d'où surgissent des bribes de souvenirs, des sentiments évidemment imaginaires mais ancrés dans la biographie d'où un «je» surgit discrètement. Frémond évoque ainsi la tentative de suicide de Louise et le moment de sa mort :

Alors ce fut la Bièvre, au fond du jardin, sans crier gare, plouf, tout habillée, tu sens encore le froid te pénétrer jusqu'aux os.³⁴

Mais un de ces jours, tu vas t'envoler pour de bon, voilà ce qui va se passer. On n'a plus besoin de toi ici-bas. Il fait nuit, le jour se lève, la nuit retombe, tout ce qui se lève retombe toujours, se relève toujours, retombe encore. Comme les pensées dans ta tête hurlantes, terrifiées, tu prenais plaisir à les faire, chaque fois plus sinistres, avec quelques vieux bouts de tissus. Eh bien voilà, cette fois l'effroi est là, pour de bon. Mieux vaut faire l'oiseau encore un peu. Maman, regarde: je vole³⁵.

Dans cette voix, il cherche à dévoiler la face intime de Louise Bourgeois au-delà des discours des autres. Il écrit un portrait qui fait de Louise son propre modèle. Le portrait est diffracté, presque démembré, comme certaines des œuvres de Louise Bourgeois qui expose l'enfance, le rapport au père, à la mère, ainsi que toutes les blessures qui ont donné forme à ses obsessions et que l'on retrouve dans ses œuvres: «Avec les frustrations on fait des sculptures. Détruire, réparer, raccommoder, rafistoler, il y a de l'amour là-dedans. Ce qu'il faut c'est contrôler la situation. C'est une sorte d'équation: d'un côté la douleur, l'inquiétude, la frustration, de l'autre côté la matière inerte, bois, marbre, bronze. (...) Et avec les sculptures on tisse des liens. Tout est affaire de

31 - Roger Dadoun, *Entretiens sur la biographie*, (Carnet Séguier, 2000), 52.

32 - Mâhki Xenakis, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 39.

33 - Jean Frémond, *Calme-toi, Lison* (Paris: Pol, 2016), 79.

34 - Ibid, 34.

35 - Ibid, 117-118.

tissage.»³⁶ On retrouve le même champ lexical dans le texte de Xavier Girard³⁷ et dans celui de Tiphaine Samoyault lorsqu'elle évoque sa grand-mère qui «aimait aussi repriser, ravauder, raccommoder, rapetasser. Aucune chute de tissu, jamais, n'était jeté et elle vivait dans des tas.»³⁸

Le dispositif de Xavier Girard est tout autre. Alors que l'objet Louise Bourgeois résiste et échappe à l'appréhension du critique, un brutal renversement s'opère. Elle demande au jeune critique l'autorisation de faire un masque à partir de son visage:

Demain, si vous êtes d'accord, je ferai une empreinte de votre visage. Quel a été le mot juste? Comment s'y est-elle prise pour me le dire? Mr l'a-t-elle seulement demandé ? Je ne sais plus. Sa voix n'a marqué aucune inflexion. Était-elle plus directe ou plus dure? Une voix de «tonnelier», disait Genet de celle de Giacometti. Celle de Louise Bourgeois ne connaît pas de faiblesse. (...) Elle ajoute : Une empreinte en plâtre, une autre en latex.

- Vous voulez dire un masque et une contre-forme ?

- Une empreinte.

- Une empreinte de mon visage ?

- De qui d'autre ?

- Quand ?

- Demain matin, dans la pièce à côté, une amie sera là pour m'aider. Il faut être deux, l'opération est simple mais la manipulation doit être rapide et précise, ça ne doit pas traîner. (...) Ses premiers mots: «De quoi avez-vous peur?» me reviennent en mémoire³⁹.

La rencontre devient, pour Xavier Girard, une expérience, à la fois artistique et existentielle, proche de l'épouvante:

Réaliser l'empreinte de mon visage, comme le masque d'un macchabée, me coupe la chique et me fermer les yeux n'a rien d'une innocente lubie. (...) Elle me voit déjà sur mon lit de mort, jeune homme dont il faut prendre soin, qu'il faut langer, pommader et plâtrer tel un moribond encore assez pimpant à qui elle doit encore fermer les yeux et boucher les oreilles en vue de l'embaumer⁴⁰.

36 - Ibid, 73-74.

37 - Xavier Girard, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 125: «Sa vie durant elle avait réparé, restauré, raccommoqué. Jamais rien d'absolument nouveau n'était sorti de ses mains. Tout ce qu'elle faisait, c'était de reprendre les choses où elle les avait laissées.»

38 - Tiphaine Samoyault, *La main négative, Louise Bourgeois* (Paris: Argol, 2008), 48-49.

39 - Xavier Girard, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 95- 96.

40 - Ibid, 100-102.

L'observateur est observé, le critique d'art devient lui-même œuvre d'art. Cette expérience unique le fait rentrer dans l'œuvre artistique qu'il décrivait mais Louise Bourgeois cherche aussi à le questionner sur son statut de critique: «Les critiques sont aveugles ou sont tellement entravés face aux œuvres qu'ils se gardent bien d'y toucher. La matière les effraye. La plupart du temps, ils n'ont aucune idée de ce qu'est un matériau ou un outil. Ils n'impriment pas. Aucun d'eux ne songera à écrire: Je suis ici, écrivant. Voilà pourquoi leurs articles sont rarement intéressants.»⁴¹ Xavier Girard se retrouve au milieu d'une débauche d'instruments qui lui font penser aux outils d'un chirurgien. Aveuglé et sourd, il est soumis aux gestes de Louise Bourgeois qui prélève l'empreinte de son visage. Il raconte cette séance de pose sous l'épaisse couche de plâtre, la sensation d'étouffement. Il a peur:

Je ne sais pas comment la chose se fit, mais le temps se mit à ralentir. Je respirais à petites gorgées au fond de mon entonnoir de plastique. Mes communications avec le monde extérieur s'étaient ridiculement réduites. Les convulsions de ma langue, anesthésiée par les pailles, avaient pris fin, je n'y voyais plus clair, les oreilles bouchées, mon ouïe n'était plus en état de fonctionner ou si faiblement que je ne comprenais plus guère ce qu'on disait au-dessus de moi. (...) Louis Bourgeois m'avait pressé de ne plus bouger. On aurait dit que j'avais disparu de la surface de ma peau. Ou plutôt que je n'avais plus en dehors d'elle d'autres moyen de sentir et de communiquer, et ce moyen, e l'occultant, elle me l'avait enlevé⁴².

Le face à face avec Louise Bourgeois est ainsi le récit de cette étrange expérience qui permet un double dévoilement: celui de l'artiste au travail et du critique, devenu objet. L'expérience douloureuse lui permet d'appréhender de l'intérieur le processus créatif de l'artiste: «Elle détruit, elle décapite, elle liquide, elle enferme, et puis elle terrorise, elle raccourcit, elle y va, elle ratiboise, elle extermine l'adversaire pour éviter d'être à nouveau mise que la sellette. Un mot de sculpteur. Et puis elle répare.»⁴³

Frémon et Girard constatent tous les deux la capacité de Louise Bourgeois à fabuler: «Elle raconte des histoires, Louise Bourgeois» note le second, alors que le premier la désigne comme une «fabricante de fables». De ces histoires, que vont retenir les auteurs et autrices du corpus?

La vie et l'œuvre de l'artiste

Par définition, faire la biographie d'une personne consiste à la représenter et en faire le récit de sa vie de manière chronologique: «La saga familiale de Louise Bourgeois est aujourd'hui bien connue: Joséphine et Louis Bourgeois

41 - Ibid, 101.

42 - Ibid, 114. Cette expérience est aussi l'occasion d'une discussion sur la signification du masque et cette thématique est présente dans les autres œuvres du corpus.

43 - Ibid, 106.

exploitaient une entreprise de restauration et de vente de tapisseries anciennes.»⁴⁴ Longtemps la tentation fut d'expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur ou de l'artiste avant que le texte de Marcel Proust⁴⁵ ne vienne pointer les limites de cette approche. Plutôt que d'expliquer les œuvres par la vie de Louise Bourgeois, les auteurs et autrices du corpus réfléchissent sur les effets de miroir possibles entre l'artiste et son œuvre et se penchent sur les déterminations réciproques. Jean Frémon explique d'une part la passion de Louise pour les miroirs et leur fonction symbolique:

Louise Bourgeois aimait les miroirs. Non pas tant pour s'y mirer que pour se dédoubler. C'est-à-dire fuir, échapper. Être ailleurs. Ne pas être où on l'attend, ne pas être celle que l'on croit. Elle regimbait contre les interprétations de son travail énoncée devant elle. Une Interprétation est par nature réductrice, si c'est ceci, ce n'est pas cela, tiers exclu. Elle aimait l'ambiguïté, une chose et son contraire. Elle ne supportait pas, dans le discours qu'on tenait sur son travail, ce qu'elle prenait pour une atteinte à sa liberté de se contredire ou de voir plus large. Des reflets de miroir démultiplient sans expliquer. Voilà la liberté⁴⁶.

Le travail photographique de Makhis Xenakis publié dans *Louise Bourgeois, L'aveugle* guidant l'aveugle expose de tels effets de miroir entre les œuvres de l'artiste et les lieux où elle vécut. Louise Bourgeois, en effet, est faite de lieux: Paris, Le Cannet, Choisy-le-Roi, Nice, New York, etc. Ainsi, lorsque Makhis lui annonce que la maison de Choisy-le-Roi n'existe plus, Louise réalise une sculpture intitulée *Cell (Choisy, marbre, métal et verre, 1992-1993)* qui met en scène une guillotine: «Le passé est guillotiné par le présent. Quand on constate que le passé disparaît, cela crée un certain choc, une certaine peine.»⁴⁷ Makhis Xenakis photographie les escaliers du lycée Fénelon et met en parallèle l'œuvre *No Exit* (détail, bois peint, 1988) qui est constitué d'un escalier qui ne mène nulle part. Pour Jean Frémon, l'escalier ramène à l'enfance:

Pour l'escalier ? allez savoir... Tu criais. Au pied de l'escalier. Écrasée. Plus tard, tu as fait des escaliers ne menant nulle part. Rien que pour dire la douleur de l'escalier. L'écrasement dans l'escalier. Sept ou huit marches en bois qui s'élèvent, qui vous écrasent. Derrière l'un d'eux, tu as caché un cœur rouge, gros et rouge, en cire. Au pied de tes escaliers, il y a une petite personne écrasée. Écrasée parce qu'abandonnée. Vous ne la voyez pas mais elle est là, toujours, au pied de tous les escaliers. Personne

44 - Jean Frémon, «Mystère d'une identification», Louise Bourgeois, *Moi, Eugénie Grandet*, Le promeneur, 2010, 23.

45 - Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris : Folio essais, 1954)

46 - Jean Frémon, *Le miroir magique*, « Les miroirs de Louise Bourgeois »(POL, 2020) , 208.

47 - Citation de Louise Bourgeois, in Makhis Xenakis *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 12.

ne la voit mais toi tu sais qu'elle est là, criant en silence.
Abandonnée⁴⁸.

Les textes de Jean Frémon et de Xavier Girard explorent, ainsi, certains «biographèmes» pour reprendre un concept de Roland Barthes⁴⁹. Louise Bourgeois revient sur les origines, son enfance, la formation de son imaginaire créatif. Bon nombre de ses œuvres ont à voir avec ses traumatismes d'enfants qu'elle transcende ou théâtralise. La psychanalyste Alice Miller reprochait aux biographes de ne pas s'intéresser suffisamment aux traumatismes des artistes :

Chaque fois que je feuillette la biographie d'un écrivain ou d'un artiste, je rencontre, dès les premières pages, des informations apparemment accessoires qui me sont tout particulièrement précieuses dans mon travail. Elles portent sur un ou plusieurs événements de l'enfance dont les traces se retrouvent toujours dans l'œuvre où le plus souvent, elles courent même comme un fil rouge⁵⁰.

L'artiste est en quête d'un récit familial, qu'elle expose dans ses écrits, et déconstruit, le plus souvent dans ses réalisations. Tous les auteurs et autrices du corpus s'intéressent à ces traumatismes et en retissent les fils. Pour Siri Hustvedt, Louise Bourgeois «tisse elle-même la trame de son propre mythe fondateur, le grand roman familial, la trahison vécue dans l'enfance, un conte qui dissimule autant qu'il révèle.»⁵¹ La métaphore du tissage est omniprésente dans son œuvre plastique et dans ses écrits. Elle associe ainsi sa création à une toile d'émotions et de souvenirs qu'elle tisse et détisse et retisse, telle Pénélope, tout au long de sa vie. Elle a d'ailleurs intitulé l'une de ses œuvres «Je fais, je défais, je refais».

Deux fils rouges semblent se dégager de l'œuvre de Louise Bourgeois. D'une part le phallus (le père) qu'elle baptise «Fillette» dans l'une de ses sculptures et d'autre part, l'araignée (la mère): «Elle l'avait appelé *Fillette*, ou «petite Louise», en souvenir des moqueries de son père sur son «état» de fille. La taille de l'objet mais aussi son accrochage et la texture de momie dérangeaient. *Fillette* était bel et bien pendue à un crochet de fil de fer comme une pièce de viande qu'on aurait accroché là pour la mettre à l'abri de la vermine.»⁵² La création est alors envisagée comme une réparation symbolique. Sa première installation, en 1974, se nomme *La Destruction du père*. Elle se présente sous la forme d'une caverne sanguinolente dans laquelle subsistent des formes indéterminées mais organiques, les restes du père, après que la famille l'a dépecé sur la table de la salle à manger. Louise détestait Louis. Il était autoritaire et pervers, couchait avec la nurse anglaise:

48 - Jean Frémon, *Le miroir magique*, 35.

49 - Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Points Seuil, 1971).

50 - Alice Miller, *La souffrance muette de l'enfant* (Aubier, 1990), 7.

51 - Siri Hustvedt, *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*, (Actes Sud, 2019), 46.

52 - Xavier Girard, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 14.

53 - Jean Frémon, *Le miroir magique*, 20.

C'est un fait tous les pères sont des coqs vaniteux et velléitaires, le mien tout particulièrement⁵³.

Toute sa vie, le danger est venu des pères. Elle les reconnaît à leur façon de poser les mots, au mouvement de leur bouche, cet air de contentement obtus qu'ils ont sur le visage. Ils parlent d'autorité et ne répondent de rien. (...) Les pères sont à fuir. Toute sa vie elle n'a pu faire autrement que de les exterminer, les uns après les autres. Les aiguilles et les clous des sculptures d'Afrique servaient à ça. Ce qui n'interdit pas en même temps de les aimer⁵⁴.

Les patriarches nous déçoivent. Ils ne voient pas, et ils n'écoutent pas. Ils sont souvent aveugles et sourds aux femmes, se pavanent en fanfaronnant et se comportent comme si nous n'étions pas là⁵⁵.

L'œuvre ne montre pas Louis, mais évoque le Père, personnage créé par Louise et suscitant une émotion singulière: à la fois le dégoût, la violence et la fascination. Il revient dans d'autres installations, toutes baptisées *Cell* (la Cellule), sous d'autres formes, tantôt phalliques, tantôt plus allusives.

La mère, atteinte d'emphysème, meurt en 1932: «Mère était la seule auprès de qui tu te sentisses en sécurité. La bonté l'intelligence, la tolérance.»⁵⁶ Un tableau de 1938-1940 montre une petite fille bleue, portant un bouquet de fleurs blanches sur la tombe de sa mère. L'œuvre s'appelle *Réparation*: «Mes sculptures sont des gages. Elles cherchent à réparer. Elles sont rarement négatives. Elles ne souhaitent de mal à personne, aucun châtement. Les événements qu'elles racontent ont eu lieu dans un passé lointain toujours d'actualité.»⁵⁷ Si la mère renvoie à l'araignée, cette dernière est ambivalente. Elle est à la fois la figure maternelle, aimée protectrice et elle est synonyme d'angoisses, de peurs irrationnelles, voire répugnantes: «Toi, tu aimes les araignées, c'est beau, c'est propre, c'est calme et véloce à la fois.»⁵⁸, «Tu vis par procuration parmi les araignées.»⁵⁹

Rencontrer Louise Bourgeois, c'est pour Xavier Girard d'abord se défaire d'une série d'images acquises. Son face à face avec l'artiste, tout comme celui de Jean Frémon, est avant tout une confrontation permanente à une identité multiple et changeante, fascinante dans sa diversité. À la lecture les textes des auteurs et auteures du corpus Louise Bourgeois apparaît comme multiple.

54 - Xavier Girard, Louise Bourgeois, *L'aveugle guidant l'aveugle*, 80.

55 - Siri Hustvedt, « Ma Louise Bourgeois », in *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*, 55.

56 - Jean Frémon, *Le miroir magique*, 35.

57 - Xavier Girard, Louise Bourgeois, *L'aveugle guidant l'aveugle*, 62.

58 - Jean Frémon, *Le miroir magique*, 37.

59 - Ibid, 44.

Des femmes entre elles

Louise Bourgeois apparaît dotée d'une identité sans cesse réinventée d'œuvre en œuvre. Xavier Girard explique Louise Bourgeois est à la recherche de ses souvenirs, et plus encore d'un personnage de roman. En effet, l'une de ses réinventions passe par une identification au personnage de roman Eugénie Grandet. Dans l'une de ses toute dernière œuvre⁶⁰, Louise Bourgeois s'identifie à l'héroïne de Balzac: «J'adore cette histoire. Ce pourrait être l'histoire de ma vie », avait confié l'artiste en septembre 2009 au quotidien britannique *The Guardian*. Louise Bourgeois voyait dans Eugénie Grandet, une fille « prisonnière de son père qui avait besoin d'une bonne », expliquait-elle, encore, dans cet entretien. En effet, à 90 ans, elle est bouleversée par cette héroïne de roman, qui lui ressemble et qui est son double. Eugénie Grandet est selon ses propres termes un objet d'« identification récurrente ». Ce personnage de fille douce sacrifiée à un père cruel et avare représente pour elle le prototype de la femme qui ne s'est pas réalisée. Un portrait fantomatique à la gouache rouge intitulé *Eugénie Grandet*, aux traits déformés et dilués par l'utilisation d'une grande quantité d'eau, vient témoigner de la relation à la fois intense et distanciée qui la lie au personnage. À manière d'un Flaubert qui proclamait « Bovary c'est moi », Eugénie Grandet, c'est Louise Bourgeois. L'héroïne de Balzac revient constamment dans les écrits et entretiens de Louise Bourgeois: « On dit que si les filles obéissent à leur père, elles deviennent des victimes, comme Eugénie Grandet. J'ai eu un très grand désir de revanche contre mon père, qui essayait de faire de moi une Eugénie Grandet », assurait-elle dans un entretien donné à Marie-Laure Bernadac en 2000. Il y a toujours chez elle une volonté de transformer les conflits psychologiques en question d'ordre formel. Si l'art assure pour elle la santé mentale, c'est qu'il est construction et déplacement d'évènements de l'ordre de l'intime dans des œuvres. Jean Frémon revient, aussi, sur la relation de Louise avec sa mère: « Comme Eugénie de Madame Grandet, Louise était très proche de sa mère. Elle aimait son caractère calme, égal, qui la rassurait. »⁶¹ L'hypotexte du travail de Louise Bourgeois met en exergue la trilogie bourgeoise qui est la sienne: un père méprisant et froid, une mère effacée et muette, une fille sacrifiée mais qui, passant de l'univers balzacien à l'existence de l'artiste, finit par devenir une artiste reconnue. C'est pourquoi, le testament artistique de Louise Bourgeois est plus qu'un dialogue avec Balzac: c'est un règlement de compte avec le roman familial. Le lien entre

60 - L'exposition *Louise Bourgeois: moi, Eugénie Grandet*, Maison de Balzac, 3 nov. 2010-6 fév. 2011. Revenant à la broderie et au tissage, l'artiste a réalisé une série de seize petits panneaux sur toile. Ces œuvres poétiques, évoquent le temps qui passe, les occupations dites féminines comme la broderie et la couture, la solitude: « C'est toute la province française qui est là, en boîte », souligne Jean Frémon, dans un essai intitulé « Mystères d'une identification », publié dans le livre réalisé lors de l'exposition. Louise Bourgeois exhuma torchons et mouchoirs, parfois élimés, pliés dans les armoires depuis son départ aux États-Unis en 1938. Ils étaient agrémentés de « perles, de boutons, d'épingles, de fleurs, de tissus » et sont autant de « reliquaires évoquant le temps qui passe, la minutie des herbiers et l'humilité des ouvrages de dames ».

61 - Jean Frémon, « Mystères d'une identification », in *Louise Bourgeois, Moi, Eugénie Grandet*, Le promeneur, 29.

Eugénie Grandet et Louise Bourgeois est essentiel, il en sera de même entre Mâkhi Xenakis et l'artiste qui reconnaît l'importance de de cette identification: «C'était la première fois que je pouvais enfin m'identifier simplement à une artiste femme dont j'admirais profondément le travail. (...) je me sentais comme illuminée.»⁶²

Dans *La main négative*, Thifaine Samoyault ne s'identifie pas à Louise Bourgeois mais on peut dire, à la suite de Dominique Viart⁶³, qu'elle est aussi «illuminée» ou «hantée» par l'artiste. Il ne s'agit pas pour la romancière de révéler des vérités sur l'artiste mais de retrouver dans la vie de cette dernière des points communs – «J'ai eu pour ma part, comme Louise Bourgeois sans doute, une enfance textile, avec tout ce que cet adjectif suggère de douceur, de cachettes et de lecture.»⁶⁴ - et des différences: «l'époque ne me demandait pas d'être un fils»⁶⁵ alors que c'est le premier drame de l'artiste. Son père voulait un fils, elle fut donc appelée Louise parce sa mère avait une passion pour Louise Michel, et elle fut surnommée Lison. Elle garda toujours le nom de son père bien qu'étant mariée: «Toi, tu as eu trois fils qui portent ton nom, pas celui de leur père, allez savoir pourquoi. Depuis toujours, allez savoir pourquoi, tu as gardé le nom du père qui t'insupportait au possible et dédaigné le nom du mari que tu adorais.»⁶⁶

Mâkhis Xenakis écrit un texte autobiographique à partir de ses conversations avec l'artiste: «Louise Bourgeois a dirigé mes pas dans ses souvenirs»⁶⁷. Ces deux textes, tout comme celui de Siri Hustvedt sont «sous le signe du dialogue»⁶⁸ avec l'autre. En parlant de l'Autre, Louise Bourgeois, il s'agit pour Thiphaine Samoyault de parler de soi: «Louise Bourgeois et moi, qui n'étions pas sœurs, avons pu, enfants, nous cacher derrière des tentures.»⁶⁹ C'est une entreprise théorisée par Paul Ricoeur qui notait que «l'écriture biographique est au plus près de ce mouvement vers l'autre et de l'altération du moi vers la construction d'un soi devenu autre.»⁷⁰ Louise Bourgeois a également montré que l'autoportrait qu'elle élaborait se construisait dans sa rencontre avec l'autre, Eugénie Grandet. Thiphaine Samoyault établit ainsi un parallélisme entre la vie de Louise Bourgeois et sa propre vie: «Nos pères n'étaient pas ce qu'on appelle des marchands de tapis, mais ils faisaient tous deux, chacun à sa façon, métier des tapisseries anciennes, le sien en les restaurant et en les revendant, le mien en les conservant.»⁷¹ Elle dévoile son enfance au travers de

62 - Mâkhis Xenakis, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 38.

63 - Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante? Paradoxes du biographiques », *Revue des Sciences humaines*, n° 263 (juillet-septembre 2001).

64 - Thiphaine Samoyault, *La main négative, Louise Bourgeois*, 69.

65 - Ibid, 64.

66 - Jean Frémon, *Le miroir magique*, 56-57.

67 - Mâkhis Xenakis, *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*, 9.

68 - Siri Hustvedt, *Ma Louise Bourgeois*, 46.

69 - Thiphaine Samoyault, *La main négative, Louise Bourgeois*, 15.

70 - Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Paris :Seuil, 1990),11.

71 - Thiphaine Samoyault, *La main négative, Louise Bourgeois*,15.

celle de l'artiste ce qui revient, pour reprendre les termes de Dominique Viart à «une invention de soi comme de l'autre.»⁷² Les enfances de Thiphaine et de Louise se retrouvent dans un temps identique: «Le temps des manufactures est le temps de l'enfance, anachronique comme lui et fait pour se souvenir. Il prend la forme d'une tapisserie à restaurer.»⁷³ Ce temps identique est encore pour la romancière un même rapport aux mains : «l'écrivain, dont l'activité est manuelle, est, comme la couturière une petite main.»⁷⁴ Elle développe, en effet, toute une réflexion sur les mains de la femme artiste et de la femme écrivain: «L'écriture me prend par la main et me maintient en enfance.»⁷⁵ Alors que les mains de l'artiste sont doublement investies: «En regardant les mains de Louise Bourgeois, dont les phalanges sont aussi très marquées, je crois qu'elles ont été modelées par son travail au moins autant qu'elles l'ont modelé.»⁷⁶

Dans un texte intitulé «Ma Louise Bourgeois», Siri Hustvedt s'approprie l'artiste en utilisant l'usage du pronom possessif à la première personne, pronom destiné à faire sienne Louise Bourgeois «qui fait désormais partie de mon moi organique, ancrée dans la mémoire, à la fois consciente et inconsciente, et qui s'est à son tour coulée dans les formes de mon propre travail, à la faveur de cet étrange processus du transfert entre artistes.»⁷⁷ Ce glissement est analysé par Alain Buisine: «la biographie est elle-même devenue productrice de fictions»⁷⁸. Le résultat de cette appropriation peut en effet se lire dans *Un monde flamboyant*: «je n'avais pas conscience du fait que L.B. avait autant influencé H.B. avant de m'atteler à la préparation de cet essai. Les voies de l'inconscient sont impénétrables.»⁷⁹ Ainsi que l'explique l'auteure, Louise Bourgeois «refait surface dans la peau d'une personnage artiste au cœur de mon dernier roman, *Un monde flamboyant* (...) Je voulais rendre manifeste, la dette qu'avait mon artiste fictive à l'égard de l'artiste réelle. Mais qu'ont-elles en commun?»⁸⁰ Les deux artistes sont mariées à un professionnel de l'art new-yorkais, toutes les deux ont obtenu une reconnaissance tardive, et ont produit une œuvre marquée par la féminité. Mieux qu'une reconstitution explicite et chronologique, la romancière opte pour un roman polyphonique qui fait entendre une multiplicité de voix : les enfants d'Harriet, ses amis, des critiques d'art, témoignent tour à tour, alternant avec les carnets d'Harriet. Siri Hustvedt développe une satire du milieu de l'art contemporain et aborde le thème de la reconnaissance pour une femme artiste: «Il a souvent fallu plus de temps aux femmes qu'aux hommes pour prendre pied dans le monde de l'art. La remarquable Alice Neel a travaillé dans une relative indifférence jusqu'à plus soixante-dix ans. Louise Bourgeois a

72 - Dominique Viart, «Dis-moi qui te hante? Paradoxes du biographiques», 18.

73 - Thiphaine Samoyault, *La main négative, Louise Bourgeois*, 27.

74 - Ibid, 31.

75 - Ibid, 37.

76 - Ibid, 31.

77 - Siri Hustvedt, *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*, 44.

78 - Alain Buisine, «Biofictions», in *Revue des Sciences Humaines*, n°224, p.11

79 - Siri Hustvedt, *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*, 51.

80 - Ibid, 52

percé lors de son exposition au MoMA en 1982. Elle avait soixante-dix ans. De même que Burden ces femmes n'étaient pas ignorées, mais elles n'ont accédé à une véritable notoriété qu'à la fin de leur carrière.»⁸¹ Force est de constater au ce n'est que depuis les années soixante-dix que des historiennes de l'art, comme Linda Nochlin⁸², attribuent à la femme sa juste place au sein du monde de l'art. Qu'est-ce être une femme artiste pour Louise Bourgeois ?

Louise Bourgeois milita dans des mouvements féministes à partir du milieu des années 60 et réalisa des performances – *A banquet/A fashion* -, notamment, en 1978, dans laquelle elle apparaît vêtue d'une robe couverte de formes mammaires, dont celles du bas du vêtement, plus longues, évoquent des pénis. Ce sont d'ailleurs les féministes qui permettront à Louise Bourgeois, déjà sexagénaire, d'être vraiment reconnue aux Etats-Unis à la fin des années 70. Elle reste malgré tout distante du mouvement alors même qu'elle s'intéresse à certaines problématiques, comme on peut l'observer dans ses conversations avec Mâkhi Xenakis. Elle aide cette dernière à penser ensemble création et procréation, au lieu de les opposer.

Ces textes de femmes consacrés à Louise Bourgeois ont l'intérêt de mettre en lumière l'importance de l'identification et de modèle féminin pour se dire, pour devenir ou penser leur propre statut de femme auteure ou artiste.

Conversations avec l'artiste, monologue intérieur imaginaire, ou interrogation sur le passé et l'enfance, l'analyse du corpus dévoile une Louise Bourgeois, artiste complexe et multiple. Quel que soit le dispositif choisi, l'ensemble des récits tentent chacun à leur manière de rendre compte de cette complexité. Alain Busine rappelle, en effet, qu'il n'y a pas une méthode unique pour écrire la biographie d'une personne: «Pour chaque écrivain il faut inventer une forme nouvelle et spécifique de biographie.»⁸³ Plus précisément encore, l'étude des œuvres consacrée à Louise Bourgeois montre que le genre biographique «se fragilise» et que «ses limites se dissolvent» ainsi que le note Daniel Madélenat, comme on peut le constater avec le roman de Siri Hustvedt. On constate qu'évoquer la vie de Louise Bourgeois est l'occasion pour l'ensemble des auteurs et autrices du corpus de parler de soi. Ne faudrait-il aussi interroger le désir des lectrices et des lecteurs pour le genre biographique. Est-ce le même désir de s'appropriier d'autres vies que la sienne et de tenter l'impossible en approchant la question construction/reconstruction d'une vie autre, d'une vérité?

81 - Siri Hustvedt, *Un monde flamboyant* (Paris: Actes Sud, 2014), 97.

82 - La question que Linda Nochlin avait lancée en 1971 dans la revue *Artnews* suscita une polémique au sein de l'histoire de l'art: «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes?». Elle s'était intéressée à la création artistique féminine cherchant à comprendre pourquoi il y avait si peu de femmes artistes. Ce texte est aujourd'hui publié dans l'essai de Linda Nochlin, *Femmes, Art et pouvoir* (Édition Jacqueline Chambon, 1993).

83 - Alain Busine, «Écrire des biographies», in *Revue des Sciences Humaines*, n°263 (Juillet-septembre 2001), 151.

Bibliographie

Bernadac M-L., *Louise Bourgeois. Paris*; Flammarion, 2019.

Bourgeois L., *Destruction, reconstruction du père*. Paris: Dalinel Lelong éditeur, 2000.

Moi, Eugénie Grandet. Paris: Le promeneur, 2010.

Dosse F., *Le pari biographique, Écrire une vie*. Paris: La découverte, 2005.

Frémon J., *Calme-toi, Lison*. Paris: Pol, 2016.

Le miroir magique. Paris : Pol, 2020.

Girard X., *Louise Bourgeois face à face*. Paris: Seuil, 2016.

Hustvedt S., *Un monde flamboyant*. Paris: Actes Sud, 2014.

Une femme regarde les hommes regarder les femmes, Paris, Actes Sud, 2019

Madelénat D., «Biographie et roman: je t'aime, je te hais», *Revue des sciences humaines*, t. 98, n° 224 (octobre-décembre 1991) : 235-247.

Madelénat, Daniel, «le tournant dans la biographie», *RITM*, n° 20 (1995): 63-80.

Madelénat D., «la Biographie aujourd'hui: frontières et résistances», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52 (mai 2000) : 153-168.

Miller A., *La souffrance muette de l'enfant*, Paris, Aubier, 1990.

Samoyault T., *La main négative, Louise Bourgeois*, Paris, Argol, 2008.

Xenakis M., *Louise Bourgeois, L'aveugle guidant l'aveugle*. Paris, Actes Sud, 2008.

Louise sauvez-moi, Conversations avec Louise Bourgeois 1988-2009. Paris:Actes Sud, 2018.

Titre: Mise en fiction de Louise Bourgeois

Abstract: L'artiste Louise Bourgeois est surtout connue pour ses sculptures et installations à grande échelle. Tout au long de sa carrière, elle a accompagné ses œuvres de nombreux textes autobiographiques. L'objectif de cet article est d'analyser la fictionnalisation que Louise Bourgeois a produite, bien que son œuvre contienne déjà une part importante de son autobiographie. Que peut dire un livre autobiographique sur la vie de l'artiste quand il semble qu'elle ait tout dit? L'examen de ces fictions permettra de révéler la richesse et l'hybridité de ce genre littéraire.

Mots-clés: Artiste, Autobiographie, fiction, hybridité biographique.

العنوان: تخييل لويز بوجوا

ملخص: اشتهرت الفنانة لويز بوجوا بمنحوتاتها وتركيباتها الضخمة. طوال مسارها المهني، رافقت عملها بالعديد من نصوص سيرتها الذاتية. الهدف من هذا المقال هو تحليل عمليات التخييل التي قامت بها الفنانة لويز بوجوا على الرغم من أن عملها يحتوي بالفعل على جزء مهم من سيرتها الذاتية. ماذا يمكن أن يقول كتاب السيرة التخيلية عن حياة الفنانة عندما يبدو أنها قد روت كل قصتها؟ ستظهر دراسة هذه التخييلات ثراء هذا الجنس الأدبي وتهجينه.

الكلمات المفتاح: الفنان، السيرة الذاتية، التخييل، التهجين السيري.

Pierre Michon's Corps du roi: pagan hagiographies Corps du roi de Pierre Michon: hagiographies païennes

MICHELLE VÁZQUEZ SORIANO¹

Abstract:

Literary criticism in France experienced a new boom with the publication of *Sur Racine* (1963) by Roland Barthes. This author was recognized as the initiator of a new form of criticism, transforming the literary essay into a unique genre. We read in Roland Barthes by Roland Barthes (1975): “the essay is almost a novel: a novel without proper names”. In 2002, Pierre Michon published *Corps du roi*, a set of five essays in which he wrote the biography of writers such as Samuel Beckett, Gustave Flaubert and William Faulkner, among others. The path had been traced by Roland Barthes, it was just necessary to follow it, and Pierre Michon erases the adverb *almost* and adds proper nouns in his essay. Because he is the author of and character in his biographies. Pierre Michon, using the Christian theme of the resurrection, likes to take people who have existed and bring them back to life. *Lives*, he says, have an ancient tradition in the West and are distinguished from biographies by highlighting supernatural traits that feature even more prominently in hagiography. In addition, this genre helps to recreate an interior life that has not been witnessed. It is from the concept of the king's two bodies that Pierre Michon distinguishes in his work the mortal body of writers from the eternal body of literature. So we will analyze in this article how Michon shows how these writers became Great Authors. To do this, we will comment on the function of hagiography in Michon's works, as well as its connection to the author's narrative brevity. Finally, we wish to emphasize the construction of this literary genealogy that Pierre Michon creates for himself and to include *Corps du roi* in a critique of writers which in France has its roots in Impressionist criticism.

Keywords: Pierre Michon, *Corps du roi*, hagiography, literary criticism, literary genealogy.

¹ - Michelle Vázquez Soriano est docteure en Études hispaniques de l'Université de Nantes (2020). Elle est également titulaire d'un Master Recherche en Littérature française et comparée à l'Université de Nantes (2013). Son sujet de mémoire porte sur *Corps du roi* de Pierre Michon et ses recherches ont été dirigées par M. Philippe FOREST. Elle a enseigné pendant six ans à l'Université de Nantes. Elle est attachée temporaire de l'enseignement et de la recherche à l'Université de Tours.

Pierre Michon (*Cards*, France, 1945) a fait irruption dans la vie littéraire française avec *Vies minuscules* (1984), considéré de nos jours comme un classique contemporain. Si l'auteur éprouvait dans son premier livre la nécessité de transformer les noms communs des gens du petit village de son enfance en noms propres, dans *Corps du roi*, au contraire, il transforme les noms propres des Grands Auteurs en noms communs². Dans cet ouvrage, Michon, auteur des *vies*, écrit la biographie des écrivains de renom. Ou plutôt, il tente autre chose de plus ambitieux: «Ce que j'aime aussi, dans le fait de prendre des personnes qui ont existé, explique-t-il, c'est redonner vie. [...] C'est la vieille thématique de la résurrection des morts, du Jugement dernier : que les corps triomphants de nouveau se lèvent, marchent et l'espace de trois phrases, dans l'esprit des lecteurs, apparaissent, soient là et vivant»³. Mais pourquoi vouloir réécrire sur des auteurs amplement commentés et canonisés? Si *Vies minuscules* porte sur l'écrivain qui n'écrit pas et évoque le père disparu, expliquait Michon en 1997, dans *Rimbaud le fils* (1993) ou *Trois Auteurs* (1997), on peut y ajouter *Corps du roi* qui apparaîtra plus tard, il tente de se créer une généalogie, tout comme dans son premier roman, mais littéraire. Il veut dialoguer avec ces morts, car il désire leur demander: «comment avez-vous fait ces œuvres-là, en n'étant que ce que vous étiez?»⁴. Mais le canon ne parle pas de cela, c'est pourquoi il faut le réécrire. Michon se sert du motif du «roi» pour représenter le passage d'écrivain à Grand Auteur. Il emprunte le concept de deux corps du roi au jargon mystique des juristes royaux anglais de l'époque de la reine Élisabeth pour distinguer le corps mortel des écrivains du corps éternel de la littérature. Autrement dit, il cherche des hommes de chair et d'os derrière les textes que le canon sacralise.

Michon suit donc la trace de ces écrivains pour se construire lui-même avec leurs restes (mélange de bouts de chair et de légende) une biographie littéraire. Notre intérêt sera de commenter brièvement comment la critique littéraire peut être considérée de nos jours comme une nouvelle forme de l'autobiographie. Nous analyserons ainsi l'influence de l'hagiographie dans les critiques michoniennes. Puis nous mettrons en exergue la manière dont l'auteur se crée sa propre biographie littéraire en remplaçant, pour un instant, le portrait d'Aimé Michon, le père inconnu, afin d'y mettre celui de Beckett, Flaubert ou Faulkner.

Hagiographies païennes

L'hagiographie, ou récit des vies des saints, est un genre chrétien né au premier siècle après Jésus-Christ⁵. Il s'agit d'un récit dont le statut reste ambigu parmi les historiens contemporains. C'est à partir de la seconde moitié du XXe siècle que celle-ci connut un regain d'intérêt en tant que source historique, car l'hagiographie narrative latine (notamment des Xe et XIe siècles), précise

2 - Agnès CASTIGLIONE, *Pierre Michon* (Paris: Culture France/Textuel, 2009), 18.

3 - Pierre MICHON, *Le roi vient quand il veut* (Paris: Le livre de poche, 2010), 82.

4 - Ibid, 143.

5 - Alexandre Gefen, "L'hagiographie, un genre contemporain. Ségué, Mireille and Koble, Nathalie. Passé présent. Le Moyen Âge", Éditions Rue d'Ulm, pp.55-66, 2009. 10.4000/books.editionsulm.98. hal-01624174.

Sébastien Fray, était perçue comme un discours qui révèle des aspects de la vie sociale moins visibles dans d'autres sources, telles que les textes diplomatiques⁶. C'est ainsi qu'elle vint compléter le corpus documentaire de l'hagiographie jusqu'à ce qu'elle soit examinée de nouveau. En effet, l'historien du social doit s'interroger sur l'exploitabilité d'une telle source, car ces textes constituent avant tout des discours orientés. Sébastien Fray rappelle que l'hagiographe cherchait à persuader un public local, parfois laïc, et bien qu'il se servit du réel, il n'hésitait pas à styliser ces faits jusqu'à réécrire totalement l'histoire⁷. Son discours était donc performatif, puisqu'il était question de louer Dieu et ses saints, édifiant et destiné à convaincre un public parfois récalcitrant: «voire à légitimer la construction des “pouvoirs ecclésiaux”⁸. C'est précisément le style persuasif de l'hagiographie, ainsi que son rapport incertain envers les faits qu'elle évoque qui retient notre attention pour comprendre comment ce genre multiséculaire est devenu un genre proprement littéraire et comment il est réinterprété dans l'œuvre de Pierre Michon.

Michel de Certeau définissait l'hagiographie comme un «genre littéraire», et bien qu'il emploie le terme dans son sens plus ancien, souligne Agnès Guiderdoni, c'est-à-dire comme un «corpus de textes» (savants)⁹, il la qualifiait également de «tombeau tautologique» du fait de son caractère édifiant et exemplaire. Guiderdoni voit déjà dans cette interprétation une spécificité littéraire et comprend le mot «tombeau» comme une poétique qui aurait pour but de rendre hommage à l'écrivain en célébrant la gloire de celui qui est passé à la postérité¹⁰. Alexandre Gefen remarque que la forme hyperbolique de l'hagiographie a servi de modèle aux éloges biographiques sécularisés, et qu'elle survit encore chez les écrivains contemporains qui recourent massivement à ce genre¹¹. À ce propos Pierre Michon avait déclaré auparavant :

Ce très vieux genre a secrètement survécu à sa laïcisation en roman, récit ou nouvelle. Car les modernes aussi ont écrit des vies, en annonçant clairement cette intention dans leurs titres, de façon parfois traditionnelle (*la Vie de Rancé*), mais le plus souvent nostalgique ou parodique, en tout cas référée: *les Vies imaginaires* de Schwob, *la Vie de Samuel Belet de Ramuz*, les *Trois Vies* de G. Stain, ou même *Une vie*¹²

Michon considère que l'hagiographie offre des possibilités que la biographie nie, puisque cette dernière serait une chasse de petits faits vrais,

6 - Sébastien FRAY, «L'exploitation de sources hagiographiques en histoire sociale du haut Moyen Âge». *Cahiers d'histoire*, n° 34 (2016): 75.

7 - Ibid, 84.

8 - Ibid, 80.

9 - Agnès GUIDERDONI, «De quel genre littéraire l'hagiographie est-elle le nom chez Michel de Certeau?», *Les Dossiers du Grihl*, Paris, 2018. [En ligne], 2018-02 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2018, consulté le 25 novembre 2020.

10 - Ibid.

11 - Alexandre Gefen, «L'hagiographie, un genre...

12 - Pierre MICHON, *Le roi vient quand*, 22.

alors que l'hagiographie permettrait de recréer une vie intérieure qui n'a pas eu de témoin. De plus, l'hagiographie, ou ce «tombeau tautologique», aurait un lien très étroit avec la brièveté telle que Michon la pratique, l'auteur écrit: «[...] la forme la plus pure de la durée c'est celle qu'on lit sur une pierre tombale: untel, 10 mars 1912, 2 juillet 1988. On peut considérer que c'est une ellipse, mais cette ellipse est en même temps hyperbole. Eh bien, mes récits sont souvent construits autour d'une ellipse hyperbolique»¹³. Michon semble certainement moins intéressé par l'anecdote biographique qu'à créer l'illusion au bout de quelques pages de redonner vie aux gens qui ont existé. Il veut insuffler vie à ces corps qu'on entend respirer à nouveau dans le rythme des textes très courts, car la brièveté chez Michon est une quête d'intensité, sa manière d'échapper aux événements relatifs et arbitraires qui font perdre, dit-il: «le potentiel énergétique de la prose»¹⁴.

Les biographies de Michon peuvent être lues comme des hagiographies païennes (ou sécularisées), car elles font l'éloge des hommes ordinaires qui se sont pourtant mis à la hauteur du Créateur en devenant eux-mêmes des créateurs. De plus, elles acquièrent un air de sainteté en exaltant la force de leur vie intérieure. Et pour témoigner de cette vie, il n'hésite pas à accentuer des qualités hors du commun tout en mêlant les faits à la fiction. Dominique Viart qualifie les textes de Michon de fictions-critiques: «qu'il s'agisse d'écrire des fictions avec un esprit critique envers le genre lui-même ou qu'il s'agisse de travestir la critique, littéraire ou picturale, en fiction, de fictionnaliser un propos critique»¹⁵. Mais peut-être que l'un n'exclut pas l'autre et qu'il fait les deux.

Si Roland Barthes transforma l'essai littéraire considérant que le critique était *presque* un romancier et que l'essai s'avoue presque un roman sans noms propres¹⁶, Pierre Michon repousse les limites entre les genres pour se créer une généalogie littéraire. Il efface ainsi l'adverbe *presque*, ajoute des noms propres et reste auteur et personnage de ses critiques. Toutefois dans cet effacement l'auteur ne survit pas comme romancier, en tous cas, Michon considère que le roman long, romanesque, a été mené à sa dernière perfection au XXe siècle. Après Joyce, Faulkner ou Beckett, nous vivons un temps d'épigones¹⁷. Viart évoque également que la crise du roman (à la Proust, Kafka, Joyce ou Faulkner) des années 60 et 70 a marqué un nouveau début pour la littérature des années 80, et «l'impasse de la *représentation* réaliste et la réserve envers toute *transfiguration* symboliste»¹⁸ ont fait surgir une littérature plus fragmentaire et, souvent, façonnée par des textes très brefs. Michon estime que ses récits courts

13 - Ibid, 215.

14 - Ibid, 144.

15 - Cité par Ivan FARRON, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres* (Carouge-Genève: Ed. Zoé, 2004), 23.

16 - Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, t. IV (Paris: Seuil, 1995), 165.

17 - Pierre MICHON, *Le roi vient quand*, 214.

18 - Dominique VIART, «Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques», dans *Fictions biographiques. XIXe – XXIe siècles* (Toulouse Presse universitaire de Mirail, 2007), 44.

sont en réalité des romans, mais dépourvus de son *fourre-tout* ou fourbi. C'est ainsi qu'il a trouvé dans l'hagiographie, un modèle qui lui a permis d'échapper au réductionnisme réaliste et de «configurer le réel en légendaire»¹⁹.

Corps du roi : vers une généalogie littéraire

Pierre Michon emprunte la métaphore des deux corps du roi à la théologie juridique du Moyen Âge en Angleterre pour distinguer l'écrivain du Grand Auteur. Ernst Kantorowicz explique que cette théorie développe l'idée que le souverain aurait deux corps: l'un mortel, sujet à toutes les faiblesses humaines; et l'autre politique qui constitue la direction du peuple²⁰. Dans l'Angleterre du XVI^e siècle, les juristes définissent la royauté fondée sur la christologie. Le corps éternel du Roi incarne un roi de chair et prend son apparence, mais lorsque le corps naturel meurt il y a une séparation entre les deux, et le corps politique est transféré dans un nouveau corps mortel. Les rois sont ainsi les *christi* de l'Ancien Testament. Ce sont les représentants de Dieu-homme sur la Terre. Cependant, après l'arrivée du Christ incarné du Nouveau Testament, les rois ne peuvent pas être les *annonciateurs* du Christ, mais ses ombres. Michon s'intéresse à l'incarnation chrétienne comme métaphore d'une littérature éternelle qui a aussi besoin de s'incarner dans un corps de chair pour qu'elle puisse rebondir²¹. La peinture, la photographie et, en somme, l'art figuratif ont un poids capital dans son œuvre. La grande peinture en Occident, dit-il, était basée sur le signe de l'Incarnation du Christ. La peinture (mimétique) donna à voir les corps. Les grosses femmes pleines de chair de Rubens sont aussi des *chris* peints²². L'auteur s'intéresse particulièrement au portrait, autant dans la peinture que dans la photographie, car celui-ci est lié en quelque sorte aux *vies*.

Le portrait est également un moyen que l'auteur a trouvé pour tenter de communiquer avec les absents. Dans un passage des *Vies minuscules*, on voit le portrait d'Aimé Michon, son père, à côté du sien chez ses grands-parents paternels. Clara, sa grand-mère, lui racontait que son père pleurait en les voyant: «j'en regardais un autre, symétrique, où étaient des photos d'Aimé. Un absent en pleurait un autre dans cette maison d'absences, des disparus communiquaient comme des médiums par des portraits»²³. Dans *Corps du roi*, l'auteur remplace, pour un instant, le portrait d'Aimé Michon pour y mettre celui de Beckett, ou de Faulkner, les deux photographies qui illustrent cet ouvrage. Et ces portraits placés aux pages 12 et 56, respectivement, communiquent la littérature:

Comment avouer que c'est de Faulkner que je me sens le plus proche? [...] Alors je l'affirme, parodiant Bataille à propos d'un

19 - Ibid, 45.

20 - Ernest KANTOROWICZ, *Les Deux Corps du roi: essai sur la théologie politique au Moyen âge* (Paris: Gallimard, 1989), 21-22.

21 - Entretien avec Pierre Michon «A voix nue. Grandes entretiens d'hier et aujourd'hui», enregistrées en juillet 2002 aux Cards et diffusées sur France Culture du 25 au 29 juillet 2002. Extraits dans le livre-CD Pierre Michon d'Agnès Castiglione, Culture France/Textuel, Paris: 2009.

22 - Pierre MICHON, *Le roi vient quand*, 94.

23 - Pierre MICHON, *Vies minuscules* (Paris: Gallimard, 2009), 83-84.

autre: ma principale compagnie sur terre fut celle de Faulkner. [...] C'est dans sa main que j'ai commencé d'écrire. Je l'ai lu tard. [...] J'en ai gardé pour Faulkner une gratitude sans bornes, une admiration et une affection jamais remplacés. Il est le père de tout ce que j'ai écrit²⁴.

Toute identité est aussi réelle qu'imaginaire, et Michon s'invente une généalogie littéraire qui correspond à l'image de ses désirs. C'est pourquoi il veut voir dans sa vie à la campagne, son goût pour l'alcool et la littérature des affinités profondes avec Faulkner. Ou bien, il veut peut-être hériter la pose de Beckett qui accepte, avec dégoût ou vanité, son apparence de Roi, ou celle de Flaubert, «notre père en misère»²⁵. C'est à partir de la théorie des deux corps du roi que Michon tente de distinguer l'auteur de l'écrivain, car le roi, écrit-il: «on le sait, a deux corps: un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre [...]; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque qui va à la charogne»²⁶. Il cherche le moment où ces hommes, avec toutes leurs faiblesses, ont été sacralisés par la Littérature. Une sacralisation pourtant douteuse, car les critiques michoniennes ne sont dépourvues ni d'humour ni de malice, et elles nous laissent entrevoir tout de même que les mécanismes de cette canonisation passant par certaines institutions et par le marché éditorial représentent des pratiques tout à fait contestables, d'autant plus que la légitimité en question d'art a subi une crise profonde après la chute de la monarchie française en 1789. C'est pourquoi le motif du roi est aussi très suggestif, car il nous rappelle l'origine aristocratique de l'art et les difficultés des écrivains à trouver une place dans une nouvelle organisation politique laïque et capitaliste. Et c'est précisément cet égarement qui a fait de Flaubert un martyr, ou dans les termes de Michon «notre père en misère».

Certes, la chute de la monarchie a libéré les artistes des valeurs de l'ancien régime, mais celle-ci les a également livrés à une activité qui a longtemps conservé la forme et le rituel d'une pratique jadis sacralisée. L'art est devenu ainsi une sorte de pseudo-religion, mais une religion à laquelle les artistes ne croient pas. Michon évoque une phrase de Giorgio Manganelli à propos de cette incroyance: «La littérature s'organise comme une pseudo-théologie, où on célèbre un univers entier, sa fin et ses commencements, ses rites et ses hiérarchies, ses êtres mortels et immortels. Tout est exact et tout est faux»²⁷. Flaubert s'est ainsi converti en martyr du nouveau culte, et l'art est devenu avec lui affectation. Une affectation, pourtant, précise Michon, qui a fini par se transformer en réalité²⁸. L'artiste de la fin du XIXe en France devait renoncer aux plaisirs mondains pour se distinguer du grossier bourgeois qui, comme le signale Pierre Bourdieu, méprisait toute activité intellectuelle et ne pensait

24 - Pierre MICHON, *Trois auteurs* (Paris:Verdier, 1997), 80-81.

25 - Pierre MICHON, *Corps du roi* (Paris: Verdier, 2002), 23.

26 - Ibid, 13.

27 - Pierre MICHON, *Le roi vient*, 92.

28 - Pierre MICHON, *Corps du*, 20.

qu'au profit économique²⁹. Alors Flaubert, malgré sa position de nanti, se sacrifie, et il se veut à sa manière misérable. Michon compare le renoncement flaubertien à celui du Carme déchaux.

Le Carme déchaux sait pourquoi il a jeté ses souliers [...] il sait absolument que sous le souffle de Dieu les pieds nus de l'hiver se réchauffent, les cadavres et les âmes glacées se réchauffent. Nous passons, Dieu ne passe pas. Le Carme considère son Dieu avec beaucoup de sérieux. Ce sérieux ne prête pas à rire [...] Flaubert, lui aussi savait pourquoi il avait subrepticement jeté depuis longtemps ses babouches de soie, que pourtant il avait deux pieds; il avait un dieu en quelque sorte, sous l'œil de qui il passait déchaussé: le dieu du gros frère déchaussé dans ses babouches de soie, au bout de la Sein, était l'art. Nous passons, l'art ne reste pas. Il ne réchauffe guère. L'air du temps le souffle. [...] Flaubert considère l'art avec beaucoup de sérieux. Ce sérieux prête à rire³⁰

Bourdieu explique que Flaubert, comme Baudelaire et d'autres écrivains, ont beaucoup contribué à faire de la littérature un champ d'activité à part entière. Mais alors que la littérature gagnait en autonomie, elle se transformait en même temps en affectation. C'est ainsi que dans la généalogie michonienne, Flaubert devient le père de cette misère *truquée*. Une misère d'ailleurs que Samuel Beckett a transformé en rire d'une comédie absurde. Car il savait que: «le monde est un théâtre, les choses rient, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes»³¹. Pierre Michon considère que Beckett est probablement l'écrivain qui incarne le mieux le Roi, car à la différence de Dante ou Joyce, il était beau. L'image qui apparaît de Beckett dans *Corps du roi* est un portrait pris par le photographe turc Lutfi Özkök. Ce photographe esthétisant qui a pour manie, dit l'auteur, de tirer en même temps les deux corps du roi, et: «...de ce hasard biologique ou de cette justice immanente, est-ce qu'il se réjouit, Samuel Beckett, ce jour d'automne 1961? Est-ce qu'il en tire vanité, dégoût, ou une extraordinaire envie de rire? Je ne le sais pas, mais je suis sûr qu'il accepte»³². On ne le sait pas, mais l'auteur nous laisse entrevoir que derrière la pose de Titan de Beckett, se cache probablement l'incroyance ou son envie de rire, car il sait que l'art n'est qu'une question des formes ; un jeu qui façonne et s'entretient avec le rien ou le néant, mais aussi que c'est grâce à ce vide, pense Michon, que l'écrivain «est obligé de prendre la parole avec violence»³³.

Le deuxième portrait est celui de Faulkner, photographie prise en juillet 1931 dans le cabinet de James R. Cofield. Michon est là dans le Mississipi auprès du photographe pour témoigner de la façon dont il fabriqua ce jour-là le premier portrait mythologique du futur lauréat du prix Nobel: «...je veux

29 - Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art* (Paris: Seuil, 1998), 86.

30 - Pierre MICHON, *Corps du*, 22-23.

31 - Ibid, 15.

32 - Ibid, 15.

33 - Pierre MICHON, *Le roi vient*, 147.

savoir pourquoi à cet instant précis le doigt de Cofield fait le petit geste juste qui fabrique de l'icône avec une chair qui peut-être a la gueule de bois, mais qui à coup sûr a trop chaud dans sons tweed et trempe une chemise dalton, en juillet dans le Mississippi»³⁴. Il veut aussi savoir: comment Faulkner a-t-il-écrit une œuvre magnifique en étant ce qu'il était? Car Faulkner: «qui fut aussi beaucoup d'autres hommes, fut entre autres, violemment et peut-être principalement un imposteur»³⁵. En effet Faulkner se vantait d'avoir vu l'éléphant dans le ciel de France à la fin de la Grande guerre. James McPherson raconte dans son histoire de la Guerre de Sécession, écrit Michon, que l'on disait du soldat qui voyait pour la première fois le feu d'un canon ou d'une mitraille de l'inventeur Shrapnell, qu'il avait vu l'éléphant. On sait aujourd'hui que l'escadrille de Faulkner n'a jamais survolé le ciel de Verdun et que son expérience de pilote se limitait à quelques vols d'essai au Canada. Mais le fils façonne les traits du père, parfois il les trafique: mélange d'identification et de désir d'identification. Et, dans une certaine mesure, Michon se reconnaît dans cette imposture:

Une affinité imaginaire seulement. Mais la réalité sociale de Faulkner est aux antipodes de la mienne. Faulkner se vante, c'était un nanti, le petit-fils du célèbre colonel, le neveu d'une fine lettrée, pas un véritable cul-terreux. Moi j'étais vraiment de la campagne, la campagne négative si je puis dire, sans colonel ni tante lettrée. Et puis Faulkner aimait véritablement, et détestait en même temps évidemment, il aimait vraiment sa terre, le Sud, le coton, l'esclavage et la fin de l'esclavage, tout ça. Il y croyait. Moi je n'y crois pas. Ni au terroir, ni au coton ou aux châtaignes, ni au Plateau de Millevaches où l'homme est ce qu'il est ailleurs, avec divers handicaps³⁶.

Bien que cette identification soit un peu forcée dans les faits, elle reste tout à fait réelle dans le fond, puisqu'authentique est l'imposture. La généalogie littéraire de Pierre Michon représente la réappropriation d'une tradition littéraire, mais aussi une réécriture plus personnelle du canon afin d'ajuster désir et tradition. De cette manière, il se construit un arbre généalogique où l'héritage de cette imposture, affectation ou dérision légitimement en quelque sorte son appartenance à cette royauté sans royaume qui est devenue la littérature, lorsque celle-ci, dit Michon, s'est constituée comme fin en soi, ou champ autonome dans les termes de Pierre Bourdieu³⁷.

La critique littéraire comme autobiographie

Dans *Critique et vérité*, Roland Barthes définissait la critique littéraire comme un discours qui assumait l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre. Toutefois lecteur et critique se distinguent par le texte que ce dernier produit. La critique littéraire serait ainsi: «médiatisée par un langage

34 - Pierre MICHON, *Corps du*, 59.

35 - Ibid, 61.

36 - Pierre MICHON, *Le roi vient*, 157.

37 - Ibid, 154.

intermédiaire, qui est l'écriture du critique»³⁸. Cet auteur dont le statut dans la critique universitaire a toujours été ambigu a beaucoup contribué à transformer l'essai en un genre dont il disait: «où l'écriture le dispute à l'analyse»³⁹. De cette manière, la critique littéraire se constitue dans un champ à part entière qui oscille entre savoir et subjectivité. En réalité la subjectivité dans la critique n'est pas une invention du XXe siècle, celle-ci était déjà présente en France à la fin du XIXe siècle sous le nom de critique *impressionniste*. Ce terme avait été emprunté aux arts plastiques, mais il désignait en littérature les sensations qu'une œuvre exerce sur le lecteur. Anatole France remettait également en question l'objectivité dans la critique littéraire:

Il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leurs œuvres sont dupes de la plus fallacieuse illusion [...] Pour être franc, le critique devrait dire: — Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe⁴⁰.

Pierre Michon reconnaît sa dette envers Roland Barthes, notamment avec son essai *La chambre claire* (1980), les avant-gardes dont il prend la lucidité critique⁴¹ et, dans une certaine mesure, aussi avec l'*impressionnisme*, car il admet se sentir en tant que biographe plutôt dans la peau d'un petit impressionniste⁴². Il doute que ses textes soient proprement des biographies, même s'il part d'un référent réel. En effet la lecture de ses biographies nous laisse une sensation de proximité avec l'auteur. Lorsqu'on demande à Michon en entretien s'il n'est pas en réalité le sujet détourné de ses portraits, il répond:

Il m'est difficile de répondre frontalement à cette question. Sans doute, mes portraits sont des autoportraits, mais à la façon dont *Le Comte de Floridablanca* de Goya est un autoportrait [...] Il y a entre ces quatre personnages (les trois hommes présents et le roi peint) une circulation intense de regards, je dirais presque d'identités. Où est Goya, où s'est-il vraiment représenté? Est-il le vrai Goya de chair, bien humble et courtisan, qui tient le tableau? Est-il le beau comte chamarré qu'il rêve d'être? Ou le roi, qui est toujours en quelque sorte personne?⁴³.

Michon définit le portrait comme la représentation de l'homme par son semblable⁴⁴. Il s'agit donc d'un miroir qui lui permet de se dédoubler, de se faire multiple, même d'altérer le temps et d'inverser les rôles. Car le père hérite

38 - BARTHES, Roland, *Critique et vérité* (Paris: Seuil, 1999), 61.

39 - Cité par Jérôme ROGER, *La critique littéraire* (Paris: A. Colin, 2007), 111.

40 - Cité par Jean-Thomas NORDMANN, *La critique littéraire française du XIXe siècle* (Paris: Librairie générale française, 2001), 149.

41 - Agnès CASTIGLIONE, *Pierre Michon*, (Paris: Culture France/Textuel, 2009), 21.

42 - Pierre MICHON, *Le roi vient*, 92.

43 - Ibid, 69-70.

44 - Ibid, 67.

du fils ses traits. C'est le fils qui le crée à son image et à sa ressemblance: il en fait son égal, il le met à ses côtés. L'écrivain argentin Ricardo Piglia disait que la critique littéraire était devenue une des formes modernes de l'autobiographie. Une autobiographie idéologique, théorique, politique, culturelle, bien que le sujet de la critique soit, dit-il, souvent masqué par la méthode⁴⁵. Michon efface la méthode, les adverbes, les hésitations et devient d'une manière à la fois frontale et subtile le sujet détourné de ses portraits. Des autoportraits, continue-t-il, pour traquer l'autre en soi-même⁴⁶, même si parfois il n'a pas besoin d'autrui pour se peindre. Il réapparaît ainsi dans *Corps du roi* comme personnage, mais à la différence de son premier roman, il n'est plus le jeune homme qui luttait contre l'impuissance d'écrire et qui affirmait qu'il n'allait pas laisser de descendance, c'est un Pierre Michon vieilli, devenu père et Grand Auteur.

À la fin de *Corps du roi*, il raconte deux moments de sa vie qui nouent en quelque sorte les anecdotes de ce chapitre: la mort de sa mère et la naissance de sa fille. Car il faut que cela arrive, c'est inévitable, et le fils ne peut pas éternellement être le fils. Pierre Michon nous offre ainsi le portrait de sa paternité, bien que cette image ne manque pas d'ironie. En février ou mars 1998, Michon est invité, avec d'autres écrivains, dans une ville du Midi à lire un texte de son choix. Il lit *Booz endormi* de Victor Hugo. Un critique qui avait récemment amoché un de ses livres, selon les propres mots de l'auteur, meurt le même jour:

Je me suis dit: il est mort pendant que tu lisais Hugo. Puis: c'est toi qui l'as tué. [...] quatre-vingt-huit vers de douze pieds comme quatre-vingt-huit coups de knout, de sabre; quatre-vingt-huit pierres; quatre-vingt-huit balles explosives crachées d'une kalachnikov; qu'il avait expiré au dernier vers, que c'était plus qu'il n'en pouvait supporter; que ce poème était un sort, [...] que c'était un crime parfait⁴⁷.

L'œuvre michonienne n'est certainement pas dépourvue d'humour, et il met en évidence avec une certaine malice dans un passage comme celui-ci la question de la légitimité dans l'art en exhibant ceux qui se sont octroyés au fil du temps le droit de sacraliser et de canoniser les créateurs. Un débat qui a été autrefois académique, et qui est passé de nos jours principalement du côté des médias et du marché du livre. Michon joue donc avec son rôle d'auteur, il dit même se prêter, comme d'autres écrivains, aux lubies culturelles de la marchandise, «puisque c'est devenu l'usage»⁴⁸. Toutefois, les presque vingt ans qui séparent *Corps du roi* de la parution de son premier livre ne sont pas vains, et Michon n'est plus un fils, mais un père qui s'autorise à prendre la parole sans hésitation, il n'a plus peur des critiques, au contraire il les assassine avec la simple cadence d'un poème. Mais le choix du poème de Hugo n'est pas anodin non plus, et *Booz*

45 - Ricardo PIGLIA, *Crítica y ficción*, (Barcelone: Anagrama, 2001), 13.

46 - Pierre MICHON, *Le roi vient*, 70.

47 - Pierre MICHON, *Corps du*, 88-89.

48 - Ibid, 87.

endormi a une place toute particulière dans la biographie littéraire de Michon. Il écoute pour la première fois Hugo à Mourioux juste avant les vacances d'été. Il doit avoir dix ans: «C'était l'été, c'était un texte d'été. [...] Pourtant quand je lis *Booz*, ce que j'entends sourdement, ce ne sont pas les cris d'enfants, [...] j'entends un autre moment de l'été: ce qui en bruit de fond dans ma mémoire scande les vers ou l'intervalle entre les vers, c'est le bruit des batteuses»⁴⁹. Mais la batteuse que le petit Pierrot écoute n'est pas celle qui sert à égrener le blé, mais le bruit violent d'une femme qui gémit. «Elle était par terre sous lui. [...] j'entendis croître et s'accélérer la voix inexprimable, la voix massive et indubitable comme un moteur de batteuse»⁵⁰. L'enfant assiste au moment de la création. Il la témoigne. C'est pourquoi Victor Hugo sera longtemps le père. Car un père est celui qui nous explique le monde: qui nous explique le jour de la création, et Pierre Michon lira ce poème initiatique pendant longtemps avec ce frémissement des corps qui s'embrassent et s'assemblent comme les pièces d'une machine jusqu'à ce que le bruit des corps disparaisse un jour.

L'auteur avait été invité à la Bibliothèque nationale de France, il lisait *Booz endormi*, mais: «en cours de lecture, je décrochai. Je ne sais à quel souffle sur Galgala ou quelle empreinte du Déluge, à quel moment le fil cassa»⁵¹. Personne ne s'en avisa, sauf lui, mais le moment où le fils vainc le père lui arrive enfin soudainement: «ce poème, je n'y croyais plus, mais j'y faisais croire aussi bien que si j'y croyais, peut-être mieux. J'avais vaincu ces vers. J'étais un homme libre»⁵². La fonction du père est celle de nous expliquer le monde, mais arrêter d'être fils est de s'aviser que le père ment. Lorsque Michon a éprouvé sa capacité de mentir et surtout de faire croire à ce mensonge, il a compris qu'il était devenu à son tour un père. C'est ainsi qu'il sort triomphant de la BnF dans la quadruple stèle François-Mitterrand sentant un air royal qui l'entourait:

Sortant, je foulais le navire de bois comme un impérotor
[sic.] foule un camp retranché de légions, dans les Germanies;
je portais imperceptiblement le chapeau noir et l'écharpe rouge
du Président ; et peut-être même la couronne de fer, le globe
universel, l'épée germanique et le drap d'or du vieux fils de
Pépin⁵³.

Il se rend dans un grill pour déjeuner. Il est hilare, il mange de la viande crue, boit du vin et des alcools raides et parle à voix haute avec son ami Bertrand de sa paternité tardive (39 ans pour la parution de son premier livre, cinquante passés pour la naissance de sa fille), il en était fier. Mais le «père est incertain, dit-il, il ne faut pas s'y fier»⁵⁴. Et Michon posa sa main sur la jupe d'une jolie barmaid qu'il avait déjà remarquée du coin de l'œil. L'auteur nomme ce dernier

49 - Ibid, 83.

50 - Ibid, 84-85.

51 - Ibid, 96.

52 - Ibid, 97.

53 - Ibid, 97.

54 - Ibid, 100.

chapitre autobiographique: «Le ciel est un très-grand homme», une phrase que Baudelaire attribue à Swedenborg. Cet intitulé qui vient s'éclaircir à la fin du livre lorsque Michon se fait traîner par six mains jusqu'à la terrasse du restaurant:

J'étais bien. Le ciel au-dessus de Paris n'était pas si vide, il était plein d'étoiles. Je me dis: tu es Booz, tu es couché, tu dors. Tu en as le droit. Tu as tout le jour travaillé dans ton aire. J'avais rejoint le vieux. On m'avait sagement couché à ma place ordinaire, près du vieil homme endormi avec qui j'ai partie liée. Il est bon que les pères dorment; il est doux et inoffensif que les impérators [sic.] des légions mortes soient couchés dans les Germanies, Charlemagne à Aix, à Jarnac le Président. J'étais couché comme eux, seulement que je n'étais pas mort. Je voyais les étoiles que porte l'aire⁵⁵.

L'auteur était par terre alors qu'il contemplait le ciel, ce miroir ou autoportrait, car le ciel, pensait-il, était aussi un père et un roi. Michon était aussi un roi, car il avait enfin rejoint cette famille impériale, ce panthéon littéraire, c'est pourquoi il restait couché, fatigué, comme Booz, puisqu'il avait bien travaillé, et à sa façon il réclamait, non sans ironie ou conviction, un peu de repos, car il l'avait sans doute bien mérité. C'est ainsi que le romancier-critique conclue cette autobiographie littéraire qui nous parle de lui, mais aussi des impressions que lui provoquent le tableau de la tradition littéraire depuis que la littérature est devenue, pense-t-il, un rien violent qui fait naître la force énonciative.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1999.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* (t. IV). Paris: Seuil, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1998.
- CASTIGLIONE, Agnès, *Pierre Michon*. Paris: Culture France/Textuel, 2009.
- FARRON, Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*. Carouge-Genève: Ed. Zoé, . 2004.
- Fray, Sebastien, «L'exploitation de sources hagiographiques en histoire sociale du haut Moyen Âge», *Cahiers d'histoire*, n° 34 (spécial) (2016): 65-88.
- GUIDERDONI, Agnès, «De quel genre littéraire l'hagiographie est-elle le nom chez Michel de Certeau?», *Les Dossiers du Grihl*, Paris, 2018. [En ligne], 2018-02 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2018, consulté le 25 novembre 2020.
- KANTOROWICZ, Ernest, *Les Deux Corps du roi: essai sur la théologie politique au Moyen âge*. Paris: Gallimard, 1989.

55 - Ibid, 101-102.

- MICHON, Pierre, *Le roi vient quand il veut*. Paris: Le livre de poche, 2010.
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*. Paris: Verdier, 2002.
- MICHON, Pierre, *Trois auteurs*. Paris: Verdier, 1997.
- MICHON, Pierre, *Vies minuscules*. Paris: Gallimard, 2009.
- NORDMANN, Jean-Thomas, *La critique littéraire française du XIXe siècle*. Paris: Librairie générale française, 2001.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*. Barcelone: Anagrama, 2001.
- ROGER, Jérôme, *La critique littéraire*. Paris: A. Colin, 2007.
- VIART, Dominique, «Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques.» Dans *Fictions biographiques. XIXe – XXIe siècles*. Toulouse : Presse universitaire de Mirail, 2007.

Titre: Corps du roi de Pierre Michon: hagiographies païennes

Résumé: La critique littéraire en France a connu un nouvel essor avec la parution de *Sur Racine* (1963) de Roland Barthes. Cet auteur est reconnu comme l’initiateur d’une nouvelle critique, en transformant l’essai littéraire en un genre singulier. On lit dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) : «l’essai s’avoue presque un roman : un roman sans noms propres». En 2002, Pierre Michon publie *Corps du roi*, ensemble de cinq essais dans lequel il écrit la biographie des écrivains comme Samuel Beckett, Gustave Flaubert et William Faulkner, entre autres. Le chemin avait été tracé par Roland Barthes, il fallait juste le suivre, et Pierre Michon efface l’adverbe *presque* et ajoute dans son essai des noms propres. Car il est auteur et personnage de ses biographies.

Pierre Michon aime se saisir des personnes qui ont existé pour leur redonner vie. Il se sert pour cela de la thématique chrétienne de la résurrection. Les vies, précise-t-il, ont une tradition ancienne en Occident et se distinguent des biographies en mettant en exergue des traits surnaturels, une caractéristique davantage flagrante dans l’hagiographie. En outre, ce genre de récit permet de recréer une vie intérieure qui n’a pas eu de témoin. C’est à partir du concept de deux « corps du roi » que Pierre Michon distingue dans son ouvrage le corps mortel des écrivains du corps éternel de la littérature. Ainsi nous analyserons dans cet article la façon dont Michon montre comment ces écrivains sont devenus de Grands Auteurs . Pour cela, nous commenterons la fonction de l’hagiographie dans l’œuvre michonienne, ainsi que son lien avec la brièveté narrative de l’auteur⁵⁶. Par la suite, nous souhaitons mettre l’accent sur la construction de cette généalogie littéraire que Pierre Michon se crée et inscrire *Corps du roi* dans une critique des écrivains qui en France trouve ses racines dans la critique impressionniste.

56 - Dans *Corps du roi*, Pierre Michon alterne la graphie des mots Auteur ou Grand Auteur entre majuscules et minuscules afin de distinguer le corps mortel des écrivains du corps sacralisé de la littérature. Nous avons utilisé le même procédé dans cet article en ajoutant à cette liste les mots Roi et Littérature afin de distinguer, selon le contexte, le caractère que l’auteur ou nous-même souhaitons souligner.

Mots clés: Pierre Michon, corps du roi, hagiographie, critique littéraire, généalogie littéraire

العنوان: "جسد الملك" لبيير ميشون: سير القديسين الوثنية

ملخص: شهد النقد الأدبي في فرنسا طفرة جديدة مع نشر "عن راسين" (1963) بقلم رولان بارت. عُرف هذا المؤلف باعتباره مدشناً لشكل جديد من النقد، بتحويل المقالة الأدبية إلى جنس فريد من نوعه. نقرأ في كتاب "رولان بارت عن رولان بارت" (1975) "المقالة تكاد تكون رواية: رواية بدون أسماء علم". في عام 2002، نشر بيير ميشون Corps du roi، وهو مجموع مكون من خمس مقالات كتب فيها سير كتاب مثل صمويل بيكيت وجوستاف فلوبر وويليام فولكنر وآخرين. فالمسار كان شقه رولان بارت، وكان ينبغي فقط اتباعه، وقام بيير ميشون بمسح الظرف تقريباً وأضاف الأسماء الشخصية في كتابه. لأنه مؤلف وشخصية في هذه السير. يحب بيير ميشون أن يأخذ الناس الذين كانوا موجودين لكي يمنحهم حياة. يشير إلى إن الحيوانات لها تقليد قديم في الغرب وتميز عن السير من خلال تسليط الضوء على السمات الخارقة للطبيعة التي تبرز بشكل كبير في سير القديسين. بالإضافة إلى ذلك، يساعد هذا الجنس على إعادة إنشاء حياة داخلية لم نشهدها. يميز بيير ميشون في عمله "corps du roi" الجسم الفاني للكتاب عن الجسم الأبدي للأدب. هكذا سنحلل في هذا المقال كيف يبين ميشون كيف أصبح هؤلاء الكتاب مؤلفين عظماء. للقيام بذلك، سوف نعلق على وظيفة سير القديسين في أعمال ميشون، وكذلك ارتباطها بالإيجاز السردي المؤلف. أخيراً، نود التأكيد على بناء هذه الجينولوجيا الأدبية الذي ابتكره بيير ميشون لنفسه وإدراج Corps du roi في نقد الكتاب الذي تعود جذوره في فرنسا إلى النقد الانطباعي.

الكلمات المفتاح: بيير ميشون، "Corps du roi"، سير القديسين، النقد الأدبي، جينولوجيا الأدب.

Monénembo ou une autoreprésentation par la fonction conative Monénembo or self-representation through the conative function

Kouadio Yao Dit Ouattara Adaman¹

Abstract:

Winner of several literary distinctions, Tierno Monénembo has not ceased to seduce with the quality of his texts. The author adopts an iconoclastic self-representation style. The romantic nature his texts gives them a fictional background. While his fellow writers favor the first and third person pronouns to fit into their works, he prefers the second person pronoun. The lives of the individuals to whom this pronoun relates resemble, not to be mistaken, to the life of Monénembo himself. That issue makes us think that the Guinean writer uses the “you” to speak of his own being.

Keywords: *Tierno Monénembo, self-representation, novelistic, fictional, pronouns.*

Consciemment ou non, les romanciers se projettent dans leurs œuvres de manière plus ou moins évidente, du point de vue du colonel Fleyer qui appréhende le roman comme un «*genre hybride, groupe qui se compose de souvenirs un peu transposés, où l’auteur s’est effacé ou se fait représenter par un personnage fictif qui lui ressemble plus ou moins*»². L’autobiographie, l’autofiction ou plus généralement l’autoreprésentation sont autant de termes employés pour évoquer le fait qu’un écrivain mette en scène sa propre vie dans son texte selon différents modes. Les expériences de chaque auteur sont inédites, certes, mais les techniques d’écriture se ressemblent. Pourtant, une observation de certains romans de Tierno Monénembo laisse transparaître la figure de l’auteur d’une manière particulière. L’écrivain guinéen s’autoreprésenterait tout en rompant avec la tradition scripturale établie. L’on est tenté de se demander quelle est la poétique d’autoreprésentation de Monénembo. A la lecture de ses textes, nulle part ne figure le pronom de la première ou celui de la troisième personne qui sont, tous deux, généralement la marque de l’autoreprésentation. Mais on remarque une forte présence du pronom de la deuxième personne. Une attention plus affinée permet de rattacher les référents conatifs à Tierno Monénembo lui-même.

1 - Kouadio Yao Dit Ouattara Adaman, Doctorant, Université Félix Houphouët-Boigny d’Abidjan.

1-Présence du “tu”

En règle générale, les autobiographies et autofictions sont faites à la première personne du singulier. Quelquesfois, elles sont à la troisième personne du singulier, surtout lorsqu’il s’agit de biofiction comme c’est le cas avec *Le roi de Kahel*³ où Monénembo crée une fiction en s’inspirant de la vie d’Olivier de Sanderval. Dans ce sillage, lorsque l’auteur fait une autobiographie ou autofiction à la troisième personne, il donne l’impression qu’il raconte la vie d’un tiers. Mais il suffit que le lecteur ait des informations sur la vie réelle de celui qui écrit pour faire le lien entre la biographie présente dans l’œuvre et la vie de l’écrivain. Dans une perspective de brouillage de piste, l’auteur peut convoquer un “je” sans toutefois raconter sa propre vie. Mineke Schipper met en garde en effet: «*Un récit à la première personne ne coïncide pas nécessairement avec la forme autobiographique*»⁴. C’est le cas d’un personnage du roman qui raconte des événements auxquels il a participé. Mais en général, le “je” fait directement référence à l’auteur:

Ses critiques [l’autobiographie] imposent que le personnage-narrateur soit identique à la personne réelle de l’auteur: le sujet écrivant (scripteur/auteur) et l’énonciateur (narrateur/personnage) sont indissociables dans le monde de la fiction. Cette exigence inconditionnelle dans la validation de l’acte autobiographique, sert de contrat de lecture, définit les rôles de l’auteur et du lecteur. Dans ce type canonique où le «je» narratif cache à peine le «je» de l’auteur, le personnage-narrateur comme médium, transpose dans l’écriture les événements marquants de sa vie, refuse de construire des fictions⁵.

Néanmoins, même si l’auteur raconte sa propre vie, il lui arrive de se faire oublier. L’auteur élude le pronom “je”. Il parle d’une autre personne et se fond dans la masse. Dans ce cas, l’auteur opte pour la troisième personne du singulier. Le “il” ou “elle” est utilisé selon que le personnage objet d’écriture autobiographique est de sexe masculin ou féminin.

En pareilles situations, la troisième personne et ses équivalents installent le doute dans l’esprit du lecteur, le piègent à propos de l’existence de l’auteur dans le récit (sa présence) que la narration tend à camoufler. Un peu d’attention pourtant permet de contourner la difficulté lorsqu’on recourt aux échappatoires du récit qui dévoilent le jeu subtil entre deux instances : le narrateur (fictif) et la personne réelle (l’auteur)⁶.

2 - F. FEYLER, «Témoins», *Revue militaire suisse*, n°75, (1930): 158

3 - Tierno MONENEMBO, *Le Roi de Kahel* (Paris: Seuil, 2008).

4 - Mineke SCHIPPER, «Le je africain: pour une typologie des récits à la première personne (fiction et non-fiction)», *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, n°13 (1991): 8.

5 - Damien BEDE, «Modalités de l’écriture autobiographique dans Les jambes du fils de Dieu de B. Dadié», *Revue des Lettres et des Sciences Sociales de l’Université de l’Atlantique-Abidjan*, n°2, (2008): 39-53.

6 - Ibid, 41.

Chez Monénembo, la réalité est tout autre. Alors que les auteurs choisissent le “je” ou le “il” pour déployer leur biographie, Monénembo opte pour le “tu”. Chez lui, ce n’est pas l’auteur qui raconte sa vie, d’où le “je” ou un narrateur caché qui expose la vie de l’auteur à travers l’évolution diégétique donnant le “il”. C’est plutôt un personnage qui se fait raconter sa propre vie par un autre. Avec Monénembo, le locuteur A raconte à l’interlocuteur B la vie de ce dernier. Dans *Pelourinho*⁷, Ignacio et Leda racontent à Escritore/Africano la vie de ce dernier. Ils multiplient l’emploi du pronom “tu”. Le roman s’ouvre sur cet énoncé d’Ignacio: « *Maintenant que tu es mort, Escritore, il ne me reste plus qu’à mesurer le coût de mon étourderie* »⁸. Lorsqu’elle entre en jeu, Leda commence ses propos par apostropher Africano. « *Tu étais là, au milieu, à contre-courant de la foule qui déferlait de l’église São Francisco pour se préparer à la Benção, sublime et imperturbable* »⁹. Pareillement, *Les coqs cubains chantent à minuit*¹⁰ offre une biographie à la deuxième personne du singulier. En effet, El Palenque reçoit l’histoire de sa vie par le truchement d’Innocencio. Ce dernier la lui relate à partir des notes de Poète/Mambí. « *Le moment est venu de parler, El Palenque. [...] Depuis que tu es parti, je me suis souvent amusé à t’imaginer dans les lumières de Paris [...]* »¹¹. Dans *Peuls*¹² aussi, le Sérère raconte au Peul, l’histoire des Peuls. Il le fait à la demande du Peul soucieux d’obtenir l’histoire de son peuple. Le Sérère de jouer sur l’alliance à plaisanterie avec les Peuls pour titiller son demandeur. « *Mais tu dois mériter que j’ouvre ma bouche, espèce de pleure-misère! Du tabac, de la kola! Donne-moi aussi un taureau de sept ans et je te dirai qui tu es!* »¹³.

Contrairement aux autres autobiographes qui ne mettent pas en scène un auditoire, Monénembo présente un interlocuteur demandant que l’on lui raconte son histoire. Mais, il n’est plus là lorsque son histoire est narrée. En fait, Monénembo fait usage de prosopopées. Dans *Pelourinho*, Escritore/Africano est mort. Le protagoniste de *Les coqs cubains chantent à minuit*, El Palenque, se trouve à Paris d’où il reçoit la lettre faisant office de sa biographie. *Peuls* met en scène un Peul qui sollicite un Sérère. Mais il ne répond à aucune des propositions du Sérère. Cela donne l’impression d’une absence de celui-ci. De quoi supposer un cas de prosopopée à cet endroit.

Mais le fait que des individus cherchent à renouer avec leur passé est une marque distinctive de Monénembo. D’ordinaire, c’est l’intéressé lui-même qui déroule sa biographie pour une raison ou une autre. Ce faisant, il s’appuie sur sa mémoire. Les souvenirs qu’il a d’une chose ou de différents événements survenus dans sa vie sont mises à l’écrit: « *Le souvenir prend alors*

7 - Tierno MONENEMBO, *Pelourinho* (Paris: Seuil, 1995).

8 - Ibid, 11.

9 - Ibid, 33.

10 - Tierno MONENEMBO, *Les coqs cubains chantent à minuit* (Paris ; Seuil, 2015).

11 - Ibid, 13.

12 - Tierno MONENEMBO, *Peuls* (Paris : Seuil, 2004).

13 - Ibid, 19.

une importance particulière dans l'organisation, la mise en ordre du récit. Par rétrospection, la narration permet l'exposition du moi personnel et d'aller le plus loin possible dans le dévoilement de la personnalité.»¹⁴

Les individus demandant leur histoire poussent les narrateurs à une biographie identitaire. Ces derniers s'attellent alors à raconter ce qu'ils savent de la vie de leur interlocuteur. Hubier estime qu'il s'agit d'un racolage des fragments de la vie de l'individu dont la biographie est présentée: «*On ne doit pas perdre en vue que l'autobiographie est avant tout une reconstitution [,] une mise en ordre du passé.»¹⁵*

A ce stade de l'analyse, il apparaît que Monénembo rend compte de la vie de tierces personnes à travers le pronom personnel de la deuxième personne. En revanche, avec un zeste d'attention, on remarque que l'auteur met, en réalité, des coups de projecteur sur sa propre vie. Alors, on fait face à une autobiographie, ou autofiction, selon la démarche employée par l'écrivain.

2-Rattachement du “tu” à Monénembo

Dans une œuvre, l'auteur peut décider de présenter sa propre personne ou un tiers. Cela se fait par le biais d'éléments relevant de la vie réelle de la personne objet de la description. A travers ses textes, Tierno Monénembo fait, en partie, son autobiographie. On est plus en droit de parler d'autofiction. En effet, si l'autobiographie est plus généralisant, l'autofiction est restrictive, car d'une part, elle ne convoque que quelques bribes de la vie de l'auteur dans la fiction, et d'autre part, elle rompt avec les formes canoniques de l'écriture. Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme «*un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»¹⁶.*

Elisabeth W. Bruss va plus loin en considérant l'autobiographie comme un genre littéraire. Dans cette position, l'autobiographie ne se limite plus à la mise à l'écrit de la vie de l'auteur. Elle embrasse l'environnement global de l'auteur. Le milieu dans lequel vit ou a vécu l'auteur, sa personnalité et même les méthodes employées pour l'élaboration du texte. Bruss laisse savoir que: «*La valeur de l'autobiographie en tant que genre littéraire est le reflet des institutions conventionnelles qui concernent le contexte, l'identité de l'auteur, et la technique – toutes conditions soumises au changement.»¹⁷*

Dans la même veine, en évoquant *Les jambes du fils de Dieu*, Damien Bédé indique que Dadié fait un témoignage sur la société de son temps à travers la présentation de la vie coloniale à laquelle l'œuvre se rapporte. D'une part «*les*

14 - Damien BEDE, «Modalités de l'écriture», 47.

15 - Sébastien HUBIER, *Littérature intime, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Paris: Armand Colin, 2003), 61.

16 - Philippe LEJEUNE, «Le pacte autobiographique», *Poétique*, N°14 (1973): 138

17 - Elisabeth W. BRUSS, «L'autobiographie considérée comme acte de littérature», *Poétique*, n°17, (1974): 24.

faits ont été vécues par l'adolescent Dadié, et d'autre part, le discours du récit s'étend aussi au contexte historique.»¹⁸

De son côté, Doubrovski, concepteur de l'autofiction, en dit ceci: «L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte»¹⁹. Pour lui, l'autobiographie fait appel au sérieux, aux normes dans la description de sa vie. Alors que l'autofiction est le libre cours donné à la muse pendant la retranscription de sa vie.

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau²⁰.

Gasparini fait savoir que Doubrovsky a théorisé le concept d'autofiction en réaction contre l'autobiographie canonique définie par Lejeune. La note paratextuelle à la quatrième de couverture est une demande de la part de son éditeur.

Cependant, comme Barthes, ce critique avait l'ambition de devenir écrivain, c'est-à-dire romancier. Le héros et narrateur de ses «romans» s'appelle «Serge Doubrovsky» et relate des épisodes de la vie du véritable Serge Doubrovsky. Mais il ne voulait pas présenter *Fils* comme une autobiographie, car il n'aurait eu aucune chance de le publier. Il racontera par la suite (dans *Un amour de soi*) ses difficultés à trouver un éditeur pour ce «roman» de 3 000 pages qui s'intitulait *Le monstre*. Galilée, la maison d'édition qui finit par l'accepter, lui fit modifier le titre et réduire le volume, puis demanda à Doubrovsky de rédiger la prière d'insérer, c'est à-dire le texte de quatrième de couverture qui présente le livre et donne envie de le lire²¹.

Mais que ce soit l'autobiographie ou l'autofiction, la matière demeure la même. L'auteur a le choix entre présenter sa propre conception des choses, les faits l'ayant marqué, ou encore, il peut fusionner les deux modalités. C'est cela que Ridehalgh explique en ces termes:

Sur le plan esthétique l'autobiographe, que son œuvre soit fictif (sic) ou non, a le choix entre trois stratégies fondamentales:

18 - Damien BEDE, «Modalités de l'écriture», 40.

19 - Serge DOUBROVSKY, *Autobiographiques de Corneille à Sartre* (Paris : Presses universitaires de France, 1988), 77.

20 - Serge DOUBROVSKY, *Fils*, (Paris: Galilée, 1977.), quatrième de couverture.

21 - Philippe GASPARINI, «Autofiction vs autobiographie», *Tangence*, («Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines») n° 97 (2011): 13.

celle qui consiste à étudier le développement psychologique d'une personnalité; celle qui consiste à raconter les événements historiques ou des développements sociaux du point de vue d'un observateur central; ou bien, il est possible de combiner les deux stratégies²².

En ce qui concerne Monénembo, tout commence par son nom d'artiste. A l'état civil Tierno Saïdou Diallo, il se fait appeler Tierno Monénembo. En fait, très tôt, le père et la mère de Monénembo se sont séparés. Le petit Saïdou a alors été placé sous la garde de sa grand-mère appelée Néné. Visiblement, celle-ci a su lui donner toute l'affection qu'il recherchait au point de voir en elle une mère. C'est en l'honneur donc de cette dame, qui a su lui apporter affection et éducation, qu'il formera le nom Monénembo qu'il prendra pour nom de plume.

Très jeune, il devait subir les conséquences du divorce de ses parents, qui l'obligea à vivre auprès de sa grand-mère paternelle qu'il avait coutume d'appeler «Néné Mbo». Selon Tierno Monénembo lui-même, c'est à partir de cet appellatif familial qu'il a créé son nom de plume: «Monénembo», qui veut dire «fils de Néné»²³.

L'affection maternelle que Néné Mbo a donnée au petit garçon ne résulte d'aucun effort. En effet, l'instinct maternel est en elle. La composition de son nom le démontre. Durant nos travaux, nous avons interrogé un certain nombre de Peuls sur la signification de Néné Mbo. Les réponses ont convergé dans le sens où Néné est une déformation du nom «Nin-nin» [nɛnɛ] qui signifie maman, mère. Donc, «maman Mbo» n'a pas été qu'une grand-mère. Elle était aussi une mère pour Monénembo. Et il lui en sait gré.

Par cette grande marque de reconnaissance à l'endroit de sa «grand-mère chérie», Monénembo se décrit comme une personne noble de caractère. Il le fait davantage à travers l'onomastique dans Peuls. «*Tierno Cîta, le seigneur des lieux*»²⁴, «*Tierno Balêdio: surnom que les Peuls avaient donné à Noïrot. Littéralement: monseigneur le Noir*»²⁵. Il y a dans ces deux groupes de mots (Tierno Cîta = le seigneur des lieux, Tierno Balêdio = monseigneur le Noir) une constante: Tierno. Dans chacune des deux définitions, «seigneur» revient. Nous pouvons affirmer que Tierno signifie «(mon) seigneur». Ainsi, Tieno Monénembo signifie «Seigneur Monénembo».

Par ailleurs, dans *Pelourinho* et *Les coqs cubains chantent à minuit*, Monénembo comble ses interrogations d'enfance à travers, respectivement, les personnages de Escriitore/Africano et El Palenque/Tierno Alfredo Diallovogui.

22 - RIDEHALGH Anna, «Fonction de l'autobiographie fictive dans Mademba de Khadi Fall», *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, n°13 (1991): 146.

23 - GBANOU, Sélom Komlan, «Tierno Monénembo: la lettre et l'exil», *Tangence*, n°71 (hiver 2003): 44.

24 - Tierno MONENEMBO, *Peuls* (Paris: Seuil, 2004), 136.

25 - Ibid, 180.

Dans l'interview accordée à la revue *Sépia*, l'auteur a confié s'être toujours demandé pourquoi seuls les Noirs américains descendants d'esclaves venaient en Afrique chercher leurs racines. Jamais, les résidents africains n'effectuent le voyage outre Atlantique pour retrouver ces «*cousins*»²⁶ desquels ils ont été séparés à la faveur de la traite négrière. Au sein de ces deux romans donc, les différents protagonistes disent être venus pour retrouver les leurs. Dans *Pelourinho*, Africano se rend à Salvador de Bahia au Brésil pour rechercher des cousins éloignés, les frères Baeta. El Palenque (*Les coqs cubains...*), lui, se rend à Cuba pour récolter des informations sur sa mère présumée morte. D'ailleurs, le nom d'El Palenque, Tierno Alfredo Diallovogui, ressemble à celui de Monénembo qui est Tierno Saïdou Diallo. Alors, si l'identité de l'auteur est cachée dans *Pelourinho*, dans *Les coqs cubains...*, le rapprochement est plus facile à faire. En effet, autant Monénembo est Guinéen, autant le père d'El Palenque est de nationalité guinéenne. Tout comme les parents de Monénembo qui se sont séparés pendant l'enfance de celui-ci, ceux d'El Palenque se sont quittés lorsqu'il était au berceau. Le père de Monénembo l'a gardé avant de le confier à Néné Mbo. El Palenque, identiquement, a grandi avec son père, sa mère étant retournée à Cuba. Mais suite à l'arrestation de son géniteur accusé par le nouveau régime d'espionnage pour le compte du défunt président, El Palenque fut confié à sa «*grand-mère*»²⁷.

De la même manière que, dans l'interview accordée à la revue *Sépia*, Monénembo dit avoir effectué un remarquable cursus académique sanctionné par un Doctorat en biochimie, de cette même manière le personnage d'Ignacio affirme qu'El Palenque a eu une «*scolarité presque parfaite*»²⁸. Autant Monénembo a confié s'être exilé de la Guinée avec des millions de compatriotes en raison du climat politique délétère, autant El Palenque est parti de la Guinée avec des «*hordes d'affamés*»²⁹ pour échouer à Paris. Guinéen, Monénembo vit à Paris après des séjours à Dakar et Abidjan. El Palenque, pareillement, est Guinéen mais réside à Paris. *Le nec plus ultra*, aussi bien dans *Pelourinho* que *Les coqs cubains chantent à minuit*, le protagoniste est un mulâtre. Peul, Monénembo a un teint beaucoup plus clair que celui du Nègre lambda. Dans ce dernier roman, on dit à El Palenque: «*Vous faites penser à tous ces mulatos plus lait que café qui pullulent du côté de Trinidad*»³⁰. Plus loin, Ignacio renchérit: «*Ta taille élancée, ton teint de mulâtre, tes dents blanches, très blanches, régulières et serrées ne pouvaient que t'attirer les faveurs des Havanaises*»³¹.

Ces textes précités ont servi à montrer que Monénembo se projette dans ses textes. La vie de l'auteur est grandement décrite dans l'œuvre littéraire. Mais Monénembo adopte une démarche particulière en se présentant dans ses

26 - Tierno MONENEMBO, *Pelourinho* (Paris: Seuil, 1995), 32.

27 - MONENEMBO, Tierno, *Les coqs cubains chantent à minuit* (Paris: Seuil, 2015), 161.

28 - Ibid, 161.

29 - Ibid, 161.

30 - Tierno MONENEMBO, *Pelourinho*, 81.

31 - Ibid, 187.

œuvres. D'une part, il privilégie l'autofiction identitaire, et d'autre part, il parle de lui-même à la deuxième personne.

L'autoreprésentation chez Monénembo est identitaire et non empirique. La différence est que la première présente l'auteur tel qu'il est dans la vie réelle. Notamment sa personnalité, son signalement, sa psychologie. Elle se rapporte aux éléments statiques de la vie de l'auteur. *A contrario*, l'autoreprésentation empirique montre l'auteur dans une progression de sa vie à travers des agissements et des événements effectivement survenus dans le courant de sa vie. Celle-ci présente l'auteur aux prises avec les réalités de la vie. Il mène alors des actions aux fins de surmonter les difficultés se présentant à lui. Ce type d'autobiographie reprend donc les expériences réelles de l'auteur. Chez Monénembo, un tel genre de biographie n'existe pas, du moins dans les œuvres composant le corpus de cette étude. Dans la biographie ordinaire, il est question de mouvement à la faveur des événements de la vie de l'auteur. Bédé parle de «*parcours*»³². Pourtant chez Monénembo, ce n'est pas seulement la mobilité, mais aussi et surtout l'être. Les auteurs, en général, privilégient le faire. Monénembo, lui, fait la part belle à l'être. Quelques éléments permettent de repérer ses actions. C'est le cas de son nomadisme entre la Guinée, la France et l'Amérique du Sud. Dans *Les coqs cubains chantent à minuit*, El Palenque qui a grandi auprès de son père en Guinée poursuit ses études à Paris. Et finalement, il se rend à la Havane pour se recueillir sur la tombe de sa mère donnée pour morte.

Dans *Pelourinho*, les appellations *Escritore* et *Africano* dans *Pelourinho* correspondent, parfaitement, à Monénembo. Dans la mesure où cette œuvre est la cinquième œuvre de Monénembo après *Les Crapauds-brousse*³³, *Les Écailles du ciel*³⁴ distingué Grand prix littéraire d'Afrique noire, *Un rêve utile*³⁵ et *Un attiéké pour Elgass*³⁶, il est un écrivain confirmé lors de la production de ce texte. Monénembo est un auteur guinéen. La Guinée est située en Afrique de l'Ouest. Cette position du pays de Monénembo lui donne légitimement le nom commun d'Africain, Africano en portugais. Mais certainement pour des besoins fictionnels, l'Africain dont il est question dans l'œuvre n'est pas Guinéen, mais Dahoméen (Bénois).

Dans le cas du nom fictif (c'est-à-dire différent de celui de l'auteur) donné à un personnage qui raconte sa vie, il arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur: soit par recoupement avec d'autres textes, soit même en se fondant sur des informations extérieures, soit même à la lecture du récit dont l'aspect de fiction sonne faux³⁷.

32 - Damien BEDE, «Modalités de l'écriture», 42.

33 - MONENEMBO, Tierno, *Les Crapauds-brousse* (Paris: Seuil, 1979).

34 - Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel* (Paris: Seuil, 1986).

35 - Tierno MONENEMBO, *Un rêve utile* (Paris: Seuil, 1991).

36 - Tierno MONENEMBO, *Un attiéké pour Elgass* (Paris: Seuil, 1993).

37 - Philippe LEJEUNE, «Le pacte autobiographie», 146.

Toutefois, El Palenque dans *Les coqs cubains chantent à minuit* est de père guinéen et de mère cubaine. D'ailleurs, dans cette œuvre, la tentative de brouillage n'est pas si prononcée que cela paraisse. Le nom du protagoniste ressemble fortement à celui de Monénembo. Alors que son nom à l'état civil est Tierno Saïdou Diallo, celui du personnage est «*Tierno Alfredo Diallovogui*». Mieux, à la page 161, la mini biographie d'El Palenque ressemble à s'y méprendre à celle de Monénembo. Aussi bien l'auteur comme le personnage, chacun a été mis sous la garde de son père. Et finalement la grand-mère paternelle recueille l'enfant. Néné Mbo pour l'auteur et Diami pour le personnage.

Cette manière de mener l'autobiographie et l'autofiction à travers la biographie partielle répond au besoin de précision et de concision que veut apporter un auteur sur sa vie. Il va à l'essentiel de ce qui doit être su de sa personne: «*En règle générale, les autobiographies ne cherchent pas à relater leur vie in extenso mais à cerner leur existence dans ce qu'elle a de plus profond: sa genèse*»³⁸. Tout en préférant l'autofiction identitaire à l'autofiction empirique, Monénembo choisit de privilégier une présentation à la deuxième personne du singulier.

En définitive, Tierno Monénembo apporte un nouvel élan dans la convocation d'un auteur dans sa propre œuvre. Il marque une rupture avec les modèles autobiographiques. Avec lui, les pronoms "je" et "il/elle" sont érudés dans l'autoreprésentation de l'auteur. Le "tu" est le pont-levis entre l'œuvre et la réalité. Par son biais, l'écrivain se projette dans le texte. Mais avec un style d'écriture un peu léger, ce qui devrait être désigné par l'autobiographie adopte l'appellation d'autofiction. Toutefois, vu que Monénembo ne clame pas officiellement se projeter dans ses textes et que les personnages sont purement fictifs bien que donnant l'illusion d'être réels par les points qu'ils ont en commun avec l'écrivain, cette autofiction devient une biofiction, «*c'est-à-dire [l'écriture] de fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel) [...]*»³⁹. Au-delà de la simple théorie d'écriture, si le "tu" peut être "moi", on est en droit de penser à une certaine invite de Tierno Monénembo à réfléchir sur la question de l'autre.

BIBLIOGRAPHIE

- BEDE, Damien. «Modalités de l'écriture autobiographique dans *Les jambes du fils de Dieu* de B. Dadié», *Revue des Lettres et des Sciences Sociales de l'Université de l'Atlantique-Abidjan*, n°2 (2008): 39-53.

- BRUSS, Elisabeth W.. «L'autobiographie considérée comme acte de littérature», *Poétique*, n°17, (1974): 14-26.

- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris: Presses universitaires de France, 1988.

38 - Loïc MARCON, *L'autobiographie. Anthologie* (Paris : Flammarion, 2001), 40.

39 - GEFEN, Alexandre, «Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine», dans *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Bruno Blanckeman, Marc Dambret et Aline Maura-Brunel (dir) (Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004), 305.

- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FEYLER, F., «Témoins», *Revue militaire suisse*, n°75 (1930): 517-528.
- GASPARINI, Philippe, «Autofiction vs autobiographie», *Tangence*, n° 97, («Enjeux critiques des écritures (auto) biographiques contemporaines ») (2011): 11-24.
- GBANOU, Sélom Komlan. «Tierno Monénembo: la lettre et l'exil», *Tangence*, n°71 (hiver 2003): 41-61.
- GEFEN, Alexandre. «Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine» Dans *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Maura-Brunel (dir), 305-319, Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2004.
- HUBIER, Sébastien. *Littérature intime, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. «Le pacte autobiographie», *Poétique*, N°14 (1973):137-162.
- MARCON, Loïc. *L'autobiographie. Anthologie*. Paris: Flammarion, 2001.
- MONENEMBO, Tierno. *Les Crapauds-brousse*. Paris: Seuil, 1979.
- MONENEMBO, Tierno. *Les écailles du ciel*. Paris: Seuil, 1986.
- MONENEMBO, Tierno. *Un rêve utile*. Paris: Seuil, 1991.
- MONENEMBO, Tierno. *Un attiéké pour Elgass*. Paris: Seuil, 1993.
- MONENEMBO, Tierno, *Pelourinho*. Paris: Seuil, 1995.
- MONENEMBO, Tierno. *Peuls*. Paris: Seuil, 2004.
- MONENEMBO, Tierno. *Le Roi de Kahel*. Paris: Seuil, 2008.
- MONENEMBO, Tierno. *Les coqs cubains chantent à minuit*. Paris: Seuil, 2015.
- RIDEHALGH Anna. «Fonction de l'autobiographie fictive dans Mademba de Khadi Fall», *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, n°13 (1991): 145-157.
- SCHIPPER Mineke, «Le je africain: pour une typologie des récits à la première personne (fiction et non-fiction)», *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, n°13 (1991): 7-22.

Titre: Monénembo ou une autoreprésentation par la fonction conative

Résumé: Lauréat de plusieurs distinctions littéraires, Tierno Monénembo n'a pas fini de séduire par la qualité de ses textes. L'auteur adopte un style d'autoreprésentation iconoclaste. D'une part, le caractère romanesque de ses textes leur confère un fond fictionnel. D'autre part, alors que ses pairs écrivains privilégient les pronoms de la première et troisième personne pour s'inscrire dans leurs œuvres, lui, préfère le pronom de la deuxième personne. La vie des

individus auxquels se rapportent ce pronom ressemble, à s'y méprendre, à celle de Monénembo. De quoi penser que l'écrivain guinéen utilise le "tu" pour parler de son propre être.

Mots clés: Tierno Monénembo – autoreprésentation – romanesque – fictionnel – pronoms.

العنوان: مونينيمبو أو التمثيل الذاتي عبر الوظيفة الإيحائية

ملخص: لم يتوقف تيرونو مونيمبو، الحائز على العديد من الجوائز الأدبية، عن إغواء القراء بجودة نصوصه. يتبنى الكاتب أسلوب التمثيل الذاتي المتمرد. من جهة، تمنح الطبيعة الروائية نصوصه خلفية تخيلية. ومن جهة أخرى، بينما يفضل زملاؤه الكتاب استعمال ضمير المتكلم وضمير الغائب المفرد لإدراج أنفسهم في أعمالهم، فإنه يفضل ضمير المخاطب المفرد (أنت). إن حياة الأفراد الذين يتعلق بهم هذا الضمير تشبه، على سبيل الخطأ، حياة مونينيمبو نفسه. تجعلنا هذه النتيجة نعتقد أن الكاتب الغيني يستخدم "أنت" للتحدث عن ذاته.

الكلمات المفتاح: تيرونو مونيمبو، التمثيل الذاتي، الروائي، التخيلي، الضمائر.

لفلسطين حقيقية. في حين ينطلق مقال كل من عبد القادر سبيل وإسماعيل فويني حول السيرة الذاتية والمنعطف التاريخي في الأدب المقاوم لنساء المغرب“ من الفرضية القائلة بأن الأدب المغربي المقاوم، خلال سنوات الرصاص، سعى إلى إعادة كتابة الذات الأثنوية التي تم التلاعب بها، قصد الإبانة عن أهمية هذا الوضع وما يترتب عنه من نتائج؛ وتكمن أهم ضرورة في إعادة كتابة التاريخ الذي حررته الكاتبات الواعيات سياسيا. وتختار مقالة محمد بنعزير“ المتخيل والهوية وشعرية الانفجار في أعمال خير الدين“، على دينامية المتخيل عبر المنظورين الشعري والأنثروبولوجي. بينما يقف تحليل عبد الخالق الضراوي، في مقاله“ كتابة إدمون عمران المالح؛ نص عند التقاء الأجناس“، على الثورة التي ميزت أسلوب الكاتب المغربي الفرانكفوني الذي جعل من تلاقح الأجناس الأدبية صيغة تجريبية للتفكير في الذات بكيفية مختلفة وأصيلة. في حين يعود مراد الخطيبي، في مقالته“ الخصائص السير ذاتية في الذاكرة المشوشة للخطيبي“ إلى واحدة من السير الذاتية المبكرة والراسمة للملاح الأدب الذاتي، متوقفا عند أهم خصائص السيرة الذاتية لدى الخطيبي بوصفها محكيا سير ذاتيا. مقالة فاطمة الزهراء الجمري“ الحب والفانتازيا لآسية جبار؛ محفل السيرة الذاتية والتاريخ واللغة“، تقرأ من جديد أشهر روايات آسيا جبار، بحثا عن العناصر الأوطوبوغرافية في صلتها بالواقع التاريخي وخصائص اللغة الأم.

وتحاجج مقالة برايان جيمس بار، حق المترجم في التمثيل الذاتي، بالتساؤل عن الأسباب التي أدت إلى تأخر صدور تراجم حياة المترجمين الروس في الحقبة السوفياتية. وفي مقال موسوم بـ“ معرفة كتابة الحياة والطب السردي: إنشاء الذات العابرة للحدود“ يعالج ألفريد هورنينغ مسألة كتابة الحياة انطلاقا من قصص مرضى السرطان. ومن خلال محكي السفر، تعالج أنا فرنانديز، في“ جرح ساند؛ الكتابة عن الذات أثناء السفر“، محكيا سفريا للأدبية جورج ساند باعتبارها نموذجاً لسفر النساء وكتابتهن، خلال القرن 19. ويحاول دومنكو كامبريا في مقاله“ الجهد البيوغرافي لدى روجيه لا بورت“ إقناع قارئه، بأن السيرة الذاتية تمثل الكتابة التي تحدث خلال حياة الكاتب، وهي الحقيقة الوحيدة التي تستحق أن تسرد. أما مقالة خالد لحو“ القضايا الرئيسية في السيرة الذاتية الأدبية لصمويل تايلور كوليريدج“، فتتوخى مراجعة مفهوم السيرة، من الزاوية الأكاديمية، ومعالجة بعض جوانبها السردية. وتسير مقالة ماري كلود هوبير“ تخيل لويز بورجوا“، في نفس الاتجاه مستهدفة تحليل عمليات التخيل التي قامت بها الفنانة لويز بورجوا، بالرغم من اشتغالها على جزء مهم من سيرتها الذاتية، الأمر يتعلق بسيرة تخيلية عن حياة هذه الفنانة المشهورة. وفي مقالة ميشال فاسكينز سوريانو“ جسد الملك لبيير ميشون: سير القديسين الوثنية“ يتم التذكير بأول كاتب كان له الفضل في جعل المقالة الأدبية جنسا فريدا من نوعه (رولان بارت)، ليعالج مؤلف“ جسد الملك“ مسلطا الضوء على السمات الخارقة للطبيعة التي تبرز في سير القديسين. ومن مزايا هذا الجنس إعادة إنشاء حياة داخلية لم نشهدا مطلقا. ومن أجل أن ندرك سحر هذا التمثيل الذاتي، يدعونا كاوديو ياودي واطارا آدامان في مقاله“ مونينيمبو أو التمثيل الذاتي عبر الوظيفة الإيحائية“ إلى تتبع تحليله لأسلوب مونينيمبو في كتاباته الذاتية ذات السمات التخيلية حيث يتحول ضمير المخاطب المفرد إلى معادل لضمير المتكلم المفرد.

تقديم

يشهد القرن الواحد والعشرون عناية كبيرة بتلوينات أجناسية بيوغرافية عديدة؛ لهذا فإن البحوث الأكاديمية والنقدية تركز على هذه التلوينات من حيث وصفها وتحليلها وتأويلها. ويميل هذا العدد، من مجلة سرود، إلى الانشغال بهذه الظواهر النصية والتخييلية أملا في عرضها على الجمهور الخاص والعام، والتحسيس بقضاياها وإشكالاتها المتعددة.

نقصد بالتخييلات البيوغرافية، بيوغرافيات الكتاب ذات الطبيعة المتخيلة لشخصيات واقعية، بينما نعني بالبيوغرافيات التخييلية، بيوغرافيات الكتاب ذات الطبيعة المتخيلة لشخصيات غير واقعية. وتختلف السجلات النصية التي تحتضن النوعين معاً؛ من روايات بيوغرافية أو تخييلات ذاتية بوصفها تنوعاً للروايات التي تخضع لقواعد البيوغرافيا، أي محكمات حياتية لشخصيات تخيلية أخذت صيغة قيود الجنس البيوغرافي وفق منظور بارودي. وقد تكاثرت البيوغرافيات التخييلية والتخييلات البيوغرافية في الأدب الكوني، لدرجة صار محيراً أمرها: فهل هي سابقة على الرواية أو ثمرة تحولات كبيرة تشهد صيغ التخييل في قرننا هذا؟ وهل يمكن عدها نموذجاً مطابقاً لهوية الكاتب؟ يتعلق الأمر بما يسمى "افتراضات المؤلف" (حسب جنيت) وقد أخذت مناحي لعبية أو هزلية أو جادة.

ويحفل هذا العدد من مجلة سرود، بالتنوع من حيث المتون المدروسة والمعالجات المعتمدة والتأويلات المتبناة. كما يروم تغطية عدد كبير من المتون العربية والعالمية، لعله يجيب عن بعض أسئلة القارئ وانشغالاته، ويسهم داخل المحافل الأكاديمية (جامعات ومؤسسات علمية). بمزيد من الانكباب على قضايا مشابهة أو مجاورة؛ قصد استكشاف ما تزخر به المدونات التخييلية من جدة وتميز وتحول.

يتكون هذا العدد، من خمس عشرة مقالة تعالج جانبا من الجوانب الأساسية من محور هذا العدد. ونظرا لتعدد زوايا النظر وبؤرة الموضوع؛ فقد يكون من الصعب تصنيفها تصنيفاً قاعدياً مقبولاً؛ لهذا أرتأينا أن نعرض لأهم قضاياها ومضامينها تبعاً للترتيب الذي جاءت عليه.

يفتح سعيد الغانمي بمقالة "الخصائص الصنفية للسرد التاريخي"، في محاولة للإحاطة بظروف تكونه في الثقافة العربية، وامتطرقاً إلى تاريخية كتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي، التي كتبت منذ وقت مبكر، وعُرفت باسم "ترجمة النفس". أما جالكين جوندو فتطرق إلى "بعض السير الذاتية الفلسطينية أو فلسطين هي وحدها الحقيقة"، تدافع فيه عن النظر إلى السير الذاتية/الشهادات بوصفها شرطاً للوجود وتجسيدياً

”سرود“، مجلة النقد الأدبي، تنشر مقالات باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية، وتخضع للتحكيم التَّخَصُّصِي المتعارف عليه في الدَّوريات الأكاديمية. تنشر الدراسات النقدية الأصيلة المهمة بمجال من مجالات النقد الأدبي، تنظيراً وتطبيقاً. مع التزام أن يكون البحثُ جديداً، لم يتم نشره في أي منشور ورقيّ أو إلكتروني؛ وموثقاً توثيقاً علمياً، وخاضعاً للمنهجية العلمية المتعارف عليها في كتابة المقالات.

– إعداد ملخص بأهم القضايا والمحاور التي تعالجها الدراسة (200 كلمة)، والكلمات المفتاح (باللغة العربية ولغة أجنبية، فرنسية أو إنجليزية). وكذا سيرة موجزة للكاتب تشير إلى اسمه الكامل وتخصصه وعمله وبلده، وآخر إنتاجه العلمي (100 كلمة).

– كل دراسة تتبع نظام العناوين الفرعية.

– يرسل البحث بالبريد الإلكتروني على عنوان:

soroudmaroc@gmail.com

الأعداد السابقة:

سرود 1 – ربيع 2018: السرديات المعاصرة

سرود 2 – ربيع 2019: ثقافة نص الرحلة

سرود 3 – شتاء 2019: المقصدية في العلوم الإنسانية

سرود 4 – ربيع 2020: سرد الأهواء

سرود 5 – شتاء 2020: تمثيلات التنكر

سرود 6 – ربيع 2022: البيوغرافيا التخيلية واللاتخيلية

الأعداد المقبلة:

النقد الأيكولوجي

الرحلات النسائية: تجارب في الخيال الثقافي

السرد غير الطبيعي

البحث العلمي في الآداب واللغات والإنسانيات

المحتويات

تقديم

- 5 سعيد الغانمي: خيالية السرد التاريخي
- 7 جاكلين جوندو: بعض السير الذاتية الفلسطينية أو فلسطين هي وحدها الحقيقية
- عبد القادر سبيل وإسماعيل فويني: السيرة الذاتية والمنعطف التاريخي في الأدب المقاوم
- 27 لنساء المغرب
- 39 محمد بنعزیز: المتخيل والهوية وشعرية الانفجار في أعمال خير الدين
- 49 عبد الخالق الضراوي: كتابة إدموند عمران المالح؛ نص عند التقاء الأجناس
- 61 مراد خطيبي: الخصائص السير ذاتية في "الذاكرة الموشومة للخطيبي"
- 71 فاطمة الزهراء الجمري: "الحب والفانتازيا" لآسية جبار؛ محفل السيرة الذاتية
- 89 بين التاريخ واللغة
- برايان جيمس بار: بيوغرافيا المترجم وسياسات التمثيل، روسيا السوفيتية نموذجاً
- 103 ترجمة هناء غاني
- 129 ألفريد هورنينغ: معرفة كتابة الحياة والطب السردية: إنشاء الذات العابرة للحدود
- 145 آنا فرناندينز: جورج ساند؛ الكتابة عن الذات أثناء السفر
- 171 دومينكو كامبريا: الجهد البيوغرافي لدى روجيه لا بورت
- 185 خالد لخلو: القضايا الرئيسية في السيرة الذاتية الأدبية لصمويل تايلور كوليردج
- 195 ماري كلود هوير: تخييل لويز بورجوا
- 213 ميشال فاسكينز سوريانو: "جسد الملك" لبيير ميشون: سير القديسين الوثنية
- 227 كاوديوياو دي واطارا أدامان: مونينيمبو أو التمثيل الذاتي عبر الوظيفة الإيحائية

مجلة سرود، مجلة النقد الأدبي، محكمة، بإشراف مختبر السرديات بالدار البيضاء.
كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسك الدار البيضاء - المغرب
تصدر عن منشورات القلم المغربي. تنشر دراسات
باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية والإسبانية، وتبوع
التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدورات العالمية الأكاديمية.

رئيس التحرير: شعيب حليفي
سكرتير التحرير: بوشعيب الساوري
هيئة التحرير:

عبد الفتاح الحجومي، السرديات والنقد الأدبي - معهد تنسيق التعريب بالرباط.
إدريس قصوري، الرواية وتحليل الخطابات - جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء.
الميلود عثمان، السرديات والنقد الأدبي - المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء.
عائشة العطي، الأدب الإسباني والترجمة - جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء.
شهلا العجيلي، السرديات والأدب المقارن - الجامعة الأمريكية في مادبا بالأردن.
أحمد جيلالي، النقد الأدبي الحديث - جامعة الحسن الأول بسطات.
حسن المودن، النقد الأدبي الحديث - المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، جامعة القاضي عياض. براكش.
جمال بندحمان، النقد الأدبي الحديث - المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء.
نيئا مورغان، الدراسات الثقافية الأمريكية - جامعة كينيديو - جورجيا، الولايات المتحدة الأمريكية.
سمير الأزهر، الأدب الإنجليزي والترجمة - جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء.

مساعده هيئة التحرير: إبراهيم أزوغ، سالم الفائدة،
الحسين السيمور، محمد محي الدين.

الهيئة العلمية الاستشارية

عبد القادر سبيل (جامعة الحسن الأول سطات)
أحمد بوحسن (جامعة محمد الخامس الرباط)
تشي شيوه بي (جامعة شمالي غربي الصين للمعلمين)
حميد لخماني (جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس)
كانز الو فرنانديز باربلا (جامعة أوتونوما بمدريد)
عبد الواحد أكميز (جامعة محمد الخامس الرباط)
كريستيان عاشور شوي (جامعة سيرجي بوانتاس فرنسا)
عبد الله علوي المدغري (جامعة محمد الخامس الرباط)
نيبيس بارادبلا ألونسو (جامعة أوتونوما بمدريد)
مراد بلس (المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس)
كارميلو بيريس بيلتران (جامعة غرناطة)
دان باراكا (جامعة كينيديو جورجيا)
جاكولين جوندو (جامعة ميراي تولوز)
محمد عيد (جامعة الدوحة قطر)

يتجدد ثلث هيئة التحرير والفريق المساعد كل ثلاث سنوات
أعضاء هيئة التحرير والفريق المساعد لا ينشرون في المجلة
المساهمون في إخراج هذا العدد: حنان السديدي،
المبارك الغروسي، نبيلة بحيح، محمد دردار،
سعيد منتاق، الرداد الركيك، خديجة موزون،
سميرة دويدر، إبراهيم الحافي، كريم بجيت،
نعيمة منور، السعدية الذهبي، محمد الشحات،
عبد المنعم الشنتوف، سميرة سبتي.

المستشار القانوني: الأستاذ جلال الطاهر، المحامي بهيئة الدار البيضاء
التصميمات الفنية: الفنان التشكيلي ب. خلدون
الناشر: القلم المغربي الدار البيضاء
سرود، العدد 6 - 2022 - 244 صفحة
ملف الصحافة: عدد 06/2018 ص
رقم الإيداع القانوني: 2018 PE 0027
الرقم الدولي الموحد للدوريات (ردمد): 2605 - 6771
بريد المراسلة الإلكتروني: soroudmaroc@gmail.com
الموقع الإلكتروني: www.soroud.ma



طبع بدعم من وزارة الثقافة

العنوان: 18, Rue 14, Riad El Ali - Casablanca 20550 Maroc

الثن: 75 درهما / 10 €

فوت



soroud



Prix : 75 Dhs