

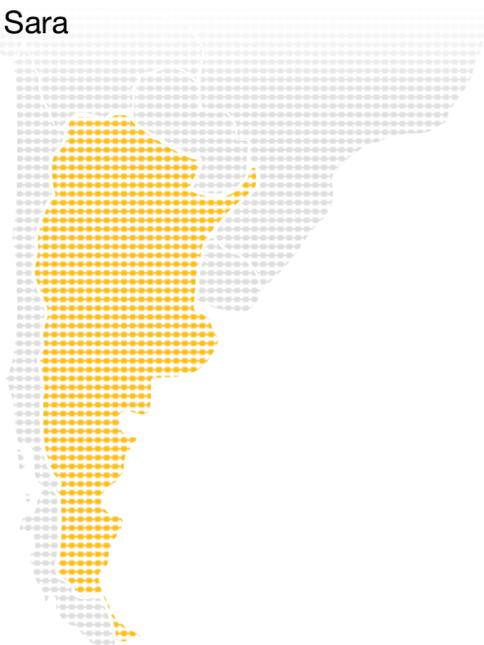
Numéro 7 / Année 2021

Synergies Argentine

Revue du GERFLINT

Espaces littéraires francophones dans les Amériques

Coordonné par María Leonor Sara
et María Julia Zaparart



Synergies Argentine

Numéro 7 / Année 2021

Espaces littéraires francophones
dans les Amériques

Coordonné par María Leonor Sara
et María Julia Zaparart



REVUE DU GERFLINT
2021

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Argentine est une revue française et francophone de recherche en sciences humaines et sociales, particulièrement ouverte à l'ensemble des sciences du langage et de la communication, aux travaux de sociolinguistique, de didactique des langues-cultures et de traduction.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Argentine, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie essentiellement des articles dans cette langue mais sans exclusive et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants: défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Argentine** est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Argentine*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 2260-1651 / ISSN en ligne 2260-4987

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen Normandie, France

Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

Rédactrice en chef

Ana María Gentile, Université Nationale de la Plata, Argentine

Rédactrice en chef adjointe

Beatriz E. Cagnolati, Université Nationale de la Plata, Argentine

Secrétaire de publication

María Leonor Sara, Université Nationale de la Plata, Argentine

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-les-Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

Siège de la rédaction en Argentine :

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Calle 51 e/ 124 y 125

(1925) Ensenada, Buenos Aires, Argentina

Contact : synergies.argentine@gmail.com

Comité scientifique

Irma Biojout de Azar (Université nationale de La Plata, Argentine), Serge Borg (Université de Franche-Comté, France), Jean-Paul Bronckart (Université de Genève, Suisse), Cristina Casadei Pietraróia (Université de São Paulo, Brésil), Patrick Chardenet (Université de Franche-Comté, France), Erich Fisbach (Université d'Angers, France), Estela Klett (Université de Buenos Aires, Argentine), Philippe Lane (Université de Rouen Normandie, France), Claudia Stoian (Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie), Nelson Vallejo-Gómez (Conseil scientifique de l'éducation nationale, Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, France), Anibal Viguera (Université nationale de La Plata, Argentine).

Comité de Lecture pour ce numéro 7

Francisco Aiello (Université nationale de Mar del Plata, Argentine), Laura Masello (Université de la République, Uruguay), Claudia Moronell (Université nationale de La Plata, Argentine), Vicente Torres Mariño (Université des Andes, Colombie), Silvina Vega Zarca (Université nationale de La Plata, Argentine).

Patronages et partenariats

Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (Pôle *Recherche & prospective*), Centre franco-argentin de Hautes études (CFA), Société Argentine des Professeurs de l'Enseignement du Français du Niveau supérieur et universitaire (SAPFESU), Université du Salvador (USAL), Université Nationale de La Plata (UNLP), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (EDS), ProQuest, Zenodo (CERN, OpenAIRE).

Numéro financé par le GERFLINT.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Argentine n° 7 / 2021
<https://gerflint.fr/argentine>



Indexations et références

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
DOAJ
EBSCOHost (Communication Source)
Ent'revues
ISSN Portal / ROAD
JournalSeek
Latindex
LISEO (France Éducation International)
MLA
MIAR
Mir@bel
Open Science Directory
ProQuest Central
Qualis Periódicos (C), Capes
SHERPA-RoMEO
ZDB
Zenodo

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Synergies Argentine n°7 / Année 2021

ISSN 2260-1651 / ISSN en ligne 2260-4987

Espaces littéraires francophones dans les Amériques

Coordonné par María Leonor Sara et María Julia Zapparart



Sommaire



María Leonor Sara, María Julia Zapparart	7
Présentation	
Manuela Nave	11
Fleuves-frontière dans la littérature latino-américaine. Les cas de <i>La Lézarde</i> (É. Glissant), <i>La frontera de cristal</i> (C. Fuentes) et <i>La Mara</i> (R. Ramírez Heredia)	
Cecilia Torres	31
<i>Agapá</i> : la construction d'une collection en espagnol à partir des écrivains francophones	
Jean-François Létourneau	49
La tradition orale et les littératures des Premiers Peuples	
Ana Kancepolsky Teichman, María Paula Salerno	61
Traduire la langue poétique de Natasha Kanapé-Fontaine	
Julie Corsin	75
L'espace littéraire argentin francophone de Silvia Baron Supervielle	
Mohamed El Assal	91
Une lecture écocritique du roman <i>Le Règne du vivant</i> d'Alice Ferney	
Silvina Claudia Ninet	111
Le pouvoir d'une photo	
Susana Lestani, Gabriela Pujol	121
L'analyse multidimensionnelle de textes académiques pour l'enseignement du français à l'université	
Recension	
Lucía Campanella	135
Sur l'art de traduire le multilinguisme entre sud et sud	

Annexes

Profils des contributeurs.....	141
Projet pour le prochain numéro	145
Consignes aux auteurs.....	147
Publications du GERFLINT.....	151



GERFLINT

ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Présentation

María Leonor Sara

Universidad Nacional de La Plata, Argentine

<https://orcid.org/0000-0003-4746-3216>**María Julia Zaparart**

Universidad Nacional de La Plata, Argentine

<https://orcid.org/0000-0002-6181-9111>

Dans ce septième numéro de *Synergies Argentine* relatif aux *espaces littéraires francophones dans les Amériques*, nous avons voulu impulser et rendre visibles des recherches dans un domaine toujours en évolution qui nous permet de découvrir des univers culturels passionnants, tant dans leur dimension esthétique que dans leur portée anthropologique et politique. Ainsi, les articles qui intègrent le dossier thématique visent à renouveler l'étude des littératures francophones des Amériques, en reprenant les notions d'espace, d'histoire ou de langue pour les examiner et les rénover. La traduction et les circuits d'édition et de diffusion locale et internationale de ces littératures font également partie des espaces explorés dans cette édition. Ce numéro comporte en outre un compte rendu d'ouvrage. Les textes réunis ici se partagent entre l'univers des romans, celui de la poésie, celui de la photographie et se réfèrent aussi à l'enseignement du Français sur objectifs universitaires. Le carrefour fondamental reliant le tout : c'est la présence des enjeux identitaires associés aux rapports Histoire-langues-littératures.

Le premier dossier s'ouvre avec l'article de **Manuela Nave**: « Fleuves-frontière dans la littérature latino-américaine. Les cas de *La Lézarde* (É. Glissant), *La frontera de cristal* (C. Fuentes) et *La Mara* (R. Ramírez Heredia) » où l'auteure envisage l'analyse critique de ces trois romans qui pénètrent dans la complexe réalité de frontière du monde latino-américain à travers la figure du fleuve-frontière. *La Lézarde* offre un chemin vers l'altérité à découvrir ; le Río Grande, Río Bravo, une frontière de combats militaires et culturels ; et le Suchiate / Satanachia, la frontière de l'enfer sur la Terre. Tous les trois deviennent des personnages-clés dans ces romans qui reflètent la richesse d'histoires et d'identités qui donnent à l'Amérique du Sud toute son hétérogénéité.

Dans « Agapá : la construction d'une collection en espagnol à partir des écrivains francophones » **Cecilia Torres** propose une réflexion autour de la traduction d'auteurs francophones en Uruguay et les circuits d'édition et de diffusion locale de

ces littératures. Torres examine le catalogue d'Agapá, une collection de la maison d'édition uruguayenne Trilce entièrement consacrée à la traduction d'auteurs francophones, afin d'étudier leurs politiques éditoriales de traduction et la réception de ces œuvres traduites en Uruguay. L'auteure analyse la position périphérique de l'Uruguay dans le marché éditorial et le rôle du français dans ce milieu national, les politiques linguistiques pour la valorisation de la langue, la problématique des variétés linguistiques de l'espagnol dans le domaine de la traduction littéraire et les profils des traducteurs et traductrices pour montrer les obstacles et difficultés que ce type de projets de traduction peut trouver dans le monde de l'édition.

À son tour, dans son article « La tradition orale et les littératures des Premiers Peuples » **Jean-François Létourneau** réfléchit sur les liens entre les traditions orales autochtones et les œuvres littéraires récemment publiées dans le but de reconnaître la valeur littéraire de ces récits oraux qui constituent le fondement des littératures des Premiers Peuples. Pour ce faire, Létourneau se penche sur la présence de trois figures mythologiques dans la tradition orale, reprises dans des ouvrages littéraires d'auteurs contemporains : le corbeau, dont les farces changent le destin de l'humanité ; Sedna, la déesse des animaux marins associée à la survie physique du peuple et Aataenstic, la femme tombée du ciel. Dans ses conclusions, l'auteur appelle la critique littéraire à mieux connaître ces Peuples et leurs cultures pour trouver de nouveaux réflexes de lecture et approches théoriques.

La voix des auteurs autochtones ainsi que la question identitaire qui se déploie dans leurs textes font aussi l'objet de l'article de **María Paula Salerno** et **Ana Kancepolsky Teichman**. Il s'agit pour elles de nous faire découvrir l'art poétique de Natasha Kanapé-Fontaine, artiste originaire de la communauté innue de Pessamit, au Québec. À partir d'une sélection de poèmes de deux recueils de l'auteure, *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) et *Bleuets et abricots* (2016), elles présentent non seulement une analyse qui permet de considérer les enjeux identitaires et posturaux qui s'inscrivent dans les processus de création littéraire, mais aussi de réfléchir sur la traduction de ces poèmes à l'espagnol *rioplatense*. Nous assistons dans cet article à une démarche énonciative et éthique exigeante sur la question de la construction identitaire d'un « je » qui propose un chemin de retour au territoire, à la langue, à la culture et aux traditions ancestrales et qui se construit dans un rapport étroit avec les Autres.

À partir du concept d'espace littéraire développé par Maurice Blanchot, **Julie Corsin** étudie l'œuvre de Silvia Baron Supervielle pour montrer qu'elle se situe dans un entre-deux, une frontière qui lui permet d'explorer des thématiques complexes qui rappellent au lecteur son héritage argentin (exil, langue, enjeux identitaires...) dans une langue française qui a l'effet d'une distance libératrice. Corsin se penche

aussi sur la question de la réception de Supervielle en tant qu'écrivaine translingue et migrante : elle rejette l'étiquette d'auteure française et cherche à s'inscrire dans un espace littéraire double, argentin par la tradition et les influences, français pour la langue.

Pour clore cette première partie, dans « Une lecture écocritique du roman *Le Règne du vivant* d'Alice Ferney », **Mohamed El Assal** embrasse l'approche écopoétique pour analyser le roman de l'écrivaine française. Pour l'étude de la mise en fiction des problèmes environnementaux, l'auteur distingue la perspective écocritique anglo-saxonne qui développe les enjeux éthiques et thématiques de l'écopoétique française qui interroge les aspects formels et spécifiquement littéraires mis en œuvre pour évoquer des questions liées à l'écologie. El Assal analyse la stratégie formelle choisie par Ferney pour explorer le monde naturel et dénoncer l'impact de la crise environnementale : le narrateur, Gérard Asmussen, est un journaliste et caméraman norvégien chargé de filmer le carnage des animaux marins dans une campagne antarctique. Ainsi, le roman est construit à travers les descriptions très lyriques des images captées par sa caméra. Ce dispositif narratif rend possible pour Ferney d'exhiber la cruauté et la barbarie humaines et de faire un appel à la solidarité et la prise de conscience pour préserver la nature.

De son côté, notre dossier ouvert rassemble deux articles enrichissants sur des thématiques aussi diverses qu'intéressantes. Dans « Le pouvoir d'une photo », **Silvina Claudia Ninet** envisage l'analyse de la photo *Le Concert des casseroles. 2001* de Gustavo Castaing. L'auteure décrit le dispositif où la photo a été publiée, la capacité de l'image de persister dans la mémoire collective et la complicité du regard de l'observateur pour conclure, avec Rancière, que la potentialité transformatrice de l'image « réside dans le pouvoir de la reconstruire » (2010 : 96). Dans leur article « L'analyse multidimensionnelle de textes académiques pour l'enseignement du français à l'université », **Susana Lestani** et **Gabriela Pujol** décrivent l'approche choisie à l'Université Nationale du Comahue (Argentine) pour l'enseignement du français sur objectif universitaire (FOU) qui prend compte de la spécificité du discours scientifique-académique. Elles présentent une ligne de recherche de leur équipe de travail basée sur le modèle de l'analyse multidimensionnelle de textes de Ciapuscio et Kugel (2002) qui articule les dimensions orale et écrite pour l'analyse du discours scientifique-académique. Dans le but d'exposer leur démarche, les auteures retracent une série de travaux réalisés qui comprennent l'analyse sémantique et formelle d'un corpus de trois textes sur la pensée de Michel Foucault : un article de manuel scientifique, un article de vulgarisation scientifique et un article scientifique. Lestani et Pujol concluent que l'approche multidimensionnelle est un outil fondamental pour le français sur objectifs universitaires car

elle permet que les étudiants puissent identifier la structure des genres, reconnaître les éléments linguistiques fréquents dans ce type de textes et s'appropriier des stratégies mises en oeuvre par leurs auteurs pour mieux comprendre le discours scientifique.

Les lecteurs trouveront, à la fin du parcours, la recension de **Lucía Campanella** « Sur l'art de traduire le multilinguisme entre sud et sud », qui envisage le mémoire de maîtrise de Cecilia Torres intitulé « Representaciones sociolingüísticas de la traducción al español de *Los poseídos de la luna llena* ». Ce travail vient compléter le panorama offert par ce numéro.

Ce numéro de *Synergies Argentine* témoigne d'un intérêt grandissant pour renouveler l'étude des littératures francophones dans les Amériques et leur accorder une place privilégiée dans les parcours de formation universitaires.



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Fleuves-frontière dans la littérature latino-américaine. Le cas de *La Lézarde* (É. Glissant), *La frontera de Cristal* (C. Fuentes) et *La Mara* (R. Ramírez Heredia)

Manuela Nave

Universidad de Alcalá de Henares, Espagne

manuelanave@virgilio.it

<https://orcid.org/0000-0002-2236-4409>

Reçu le 18-04-2021 / Évalué le 10-06-2021/ Accepté le 09-09-2021

Résumé

L'article que nous proposons veut analyser et comparer le personnage-fleuve de frontière du sous-continent de l'Amérique du sud dans trois œuvres phares de la littérature hispano-américaine et de la Caraïbe française. Édouard Glissant avec *La Lézarde*, Carlos Fuentes et son récit *Río Grande, Río Bravo* dans le recueil *La Frontera de Cristal* et Rafael Ramírez Heredia dans *La Mara* nous transportent et nous font voyager le long de trois fleuves de frontière pour en découvrir leur rôle, leurs actions, les émotions qu'ils suscitent. Chaque fleuve, avec sa géographie et son histoire liées au territoire, représente un personnage-clé des romans, chacun avec sa propre personnalité et ses caractéristiques. Les trois fleuves nous suggèrent trois possibilités de frontière : la Lézarde veut abattre les confins à la recherche de l'identité du peuple des Caraïbes ; le Río Grande, Río Bravo est un espace interstitiel de frontière tourmenté, constamment croisé à la recherche d'une vie meilleure et probablement d'une nouvelle identité ; le fleuve Suchiate-Satanachia de *La Mara* est la frontière de la violence sans limites.

Mots-clés : fleuves, identités, frontières, littérature latino-américaine

Ríos-frontera en la literatura latinoamericana.

El caso de *La Lézarde* (É. Glissant), *La frontera de Cristal* (C. Fuentes) y *La Mara* (R. Ramírez Heredia)

Resumen

El artículo que proponemos quiere analizar y comparar el personaje-río de frontera en el subcontinente americano en tres obras emblemáticas de la literatura hispano-americana y del Caribe francés. Édouard Glissant con *La Lézarde*, Carlos Fuentes y su relato *Río Grande, Río Bravo* en la colección *La frontera de cristal* y Rafael Ramírez Heredia en *La Mara* nos transportan y nos hacen viajar a lo largo de tres ríos de frontera para descubrir su papel, sus acciones, las emociones que provocan. Cada río, con su geografía y su historia ligadas al territorio, representa un personaje clave de las novelas, cada uno con su propia personalidad y sus características. Los tres ríos nos sugieren tres posibilidades de frontera: la Lézarde quiere derribar los confines en su búsqueda de la identidad del pueblo caribeño, el Río Grande, Río Bravo es un espacio intersticial de frontera atormentado, constantemente cruzado

en busca de una vida mejor y seguramente de una nueva identidad, el río Suchiate-Satanachia de *La Mara* es la frontera de la violencia sin límites.

Palabras clave: ríos, identidades, fronteras, literatura latinoamericana

Rivers-frontier in the Latin American literature.

The case of *La Lézarde* (É. Glissant), *La frontera de Cristal* (C. Fuentes) and *La Mara* (R. Ramírez Heredia)

Abstract

The article we propose aims to analyze and compare the borderline character « river » of the South American subcontinent in three leading works of Spanish-American and French Caribbean literatures. Edouard Glissant with *La Lézarde*, Carlos Fuentes with his story *Río Grande, Río Bravo* in the collection *La Frontera de Cristal* and Rafael Ramírez Heredia with *La Mara* transport us and make us travel along three border rivers to discover their role, their actions, their emotions. Each river, with its geography and history linked to the territory, represents a key character of the novels, each one with its own personality and characteristics. The three rivers suggest to us three possible border, the Lézarde that wants to break down the confines towards the search for the identity of the people of the Caribbean, the Río Grande, Río Bravo is an interstitial space of tormented border, constantly crossed in search of a better life and probably a new identity, the Suchiate-Satanachia river of *La Mara* is the frontier of limitless violence.

Keywords: rivers, identities, borders, Latin American literature

Dans le contexte littéraire latino-américain, le thème de la frontière occupe une place de choix. Des frontières aux visages multiples qui brouillent les identités, qui séparent et qui cantonnent mais qui poussent également à dépasser la frontière des limites humaines.

Des événements historiques divers ont mené les habitants de ce sous-continent à avoir de fortes connexions avec cet espace interstitiel en perpétuelle mutation. En effet, la frontière a un rôle protagoniste dans la scène latino-américaine car elle touche au plus vif le quotidien de la plupart des pays de cette région du monde. En Amérique du sud, les fleuves marquent souvent les frontières. En tant que frontière, le fleuve est physiquement une ligne, une rupture, une limite ; il peut représenter un obstacle insurmontable ou bien un seuil, un passage vers une autre vie, malheureusement pas forcément meilleure.

Ainsi, dans beaucoup d'œuvres littéraires latino-américaines, la rivière est présente à plusieurs niveaux : de simple référence géographique à actant principal de la narration. Ce dernier cas fait l'intérêt de notre article qui veut analyser les

formes prises par des fleuves frontaliers dans trois narrations : *La Lézarde* (1958) d'Édouard Glissant, *Río Grande Río Bravo* dans le recueil *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes et *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia. Pour les deux premiers ouvrages, l'omniprésence de cet élément naturel est évidente dès les titres, qui se correspondent avec les noms des fleuves décrits. Dans le cas de *La Mara*, le roman s'ouvre sur une description du fleuve et la narration avance vers une fusion/confusion de ce cours d'eau avec la Mara, le groupe criminel qui contrôle cet espace, au point que ces deux entités deviendront inséparables dans l'esprit du lecteur.

La personnification de ces éléments naturels est un élément partagé par ces romans nous parlant d'horizons divers : l'espace insulaire de La Martinique pour *La Lézarde* (titre homonyme de la rivière de l'île), la frontière entre le Mexique et les États-Unis avec le *Río Grande Río Bravo* (titre homonyme du récit inclus dans le recueil *La frontera de Cristal*) et la frontière entre le Mexique et le Guatemala pour *La Mara* avec le fleuve Suchiate. Ces trois œuvres peuvent offrir un panorama de la réalité de frontière du monde latino-américain qui est une réalité historiquement, socialement, politiquement et économiquement complexe. Chaque roman, à partir de son propre coin géographique, va se répandre au sens figuré sur tout le territoire sud-américain en en représentant la nature des frontières, frontière fluviale le cas échéant.

Les textes analysés sont donc significatifs et importants pour leur époque et contexte régional au point de franchir la frontière temporelle et de l'espace s'élevant à productions internationales car capables de présenter une réalité finalement commune et partagée par plusieurs territoires¹. *La Lézarde* devient porte-parole de la condition de toute la Caraïbe française et non seulement de Martinique, avec son histoire de colonisation féroce et son présent de lutte et recherche de l'indépendance politique, économique et identitaire. *Río Grande Río Bravo* représente la situation de la frontière fluviale peut-être la plus connue au monde, situation de constant danger, incertitude, désespoir et espoir au même temps, frontière de combat physique et psychologique entre ceux qui traversent et ceux qui protègent les confins, aujourd'hui comme dans le passé. C'est une frontière du crime aussi, mais à propos de ce thème en particulier, c'est avec *La Mara* que nous touchons l'aspect vraiment sanglant et macabre d'une frontière. À l'aide, donc, de ces trois écrits, nous avons une vision complète de l'état de frontière en Amérique du sud.

Pour revenir aux fleuves dans les romans, évidemment, leur rôle est différent selon les auteurs: personnage témoin qui accompagne toute l'histoire pour Glissant, personnage clé continuellement traversé et croisé du nord au sud et du sud au nord à la recherche d'une identité et d'une vie meilleure chez Fuentes ou, comme pour

Ramírez Heredia, personnage qui participe en la déterminant à la vie de frontière avec « ses eaux qui s'agitent au passage du train », sa brise qui fait sentir sa présence presque encombrante, vu le nom qu'on lui a attribué: Satanachia *eau de paix et fureur* (Heredia, 2004 : 26 « agua de paz y furia »), le fleuve du diable.

La lézarde : un long et tortueux chemin vers l'indépendance

La Lézarde raconte l'espoir d'une génération de jeunes martiniquais face aux élections de 1945 de mettre fin à la politique écrasante du moment. Dans le groupe des jeunes, Mathieu et Thaël sont les personnages principaux, le premier étant le supporteur le plus convaincu de la révolution, le deuxième étant un compagnon de la montagne chargé de tuer le politique Garin qui représente le vieux système à combattre. C'est Mathieu qui va entraîner Thaël, car il vit isolé sur la montagne et ne sait rien sur les élections. Mathieu lui explique la nécessité du meurtre et Thaël accepte. Le roman retrace les aventures des personnages sur les rives de la Lézarde, qui fonctionne comme un microcosme où d'autres éléments naturels dans l'île, comme le soleil, la terre, la végétation et la mer, contribuent à construire une totalité complexe. Un parcours spatial mais aussi initiatique dans le sens où l'entend Édouard Glissant dans ses essais. En effet, dans sa pensée, il faut s'abandonner à « l'errance » pour entrer en relation avec le monde, avec le « tout-monde », et c'est à travers cette relation que nous construisons notre identité². Telle sera l'aventure de Thaël car c'est en suivant le chemin de La Lézarde qu'il comprendra la nécessité du meurtre et accomplira cet acte avec une volonté mûrie.-

La rivière domine tout le roman, elle est une présence constante tout au long du récit et accompagne tous les personnages et leurs péripéties. Elle occupe aussi l'espace physique de l'île, des fois littéralement car elle déborde pour faire sentir sa présence, mais aussi symboliquement car elle traverse tout le territoire en reliant les montagnes de la Martinique (depuis le sommet du Morne de Lorrain, foyer original caraïbe) avec l'océan Atlantique, ouverture vers l'ailleurs et l'autre.

En effet, non seulement le titre du roman reprend le nom du fleuve mais un chapitre entier lui est consacré, et dans presque tous les autres chapitres il est présent car il devient chemin et parcours à suivre pour les autres personnages : la Lézarde s'impose ainsi comme personnage témoin de l'histoire.

La Lézarde a une trajectoire spatiale qui va donc des montagnes, qui représentent la clôture et le passé colonial avec la souffrance des esclaves qui cherchaient refuge sur les hauteurs, à la plage de l'océan, *ce royaume sans frontières* (Glissant, 1958 : 66) qui représente le trait d'union avec la totalité-monde. Cette trajectoire passe aussi par la ville et les champs de canne à sucre. Tous les espaces de l'île se voient ainsi représentés, car reliés par le fleuve.

Nous découvrons la Lézarde à la page 29 du roman, où le fleuve *criait à la vie* dans un concert de boues et poutres avec une chanson chaotique et sauvage³. Dans les autres romans de notre corpus, nous retrouverons cette même image reliant le fleuve au chant. Ainsi le Río Grande, Río Bravo est la *musique de Dieu* pour les indigènes (Fuentes, 1995 : 85 “*música de Dios*”) et le fleuve Suchiate *chante toujours* même si les *idiots ne l’entendent pas* (Heredia 2004 :120 « el Suchiate siempre suena aunque los tontos no le oigan el canto »). Les fleuves veulent communiquer et leur langage peut être celui de la musique. C’est à l’homme de décrypter le message.

La Lézarde donc hurle à la vie avec les moyens qu’elle possède, des boues et des poutres charriées par ses eaux, offrant une vision de l’existence qui répond au monde-chaos de la pensée glissantienne⁴. Le long du roman, nous retraçons aussi plusieurs occasions de mise en relation du fleuve avec la capacité de communiquer. À la page 229, le fleuve est décrit comme capable de communiquer avec un langage débordant et envahissant.

Encore à la page 244, les mots sont comparés à une rivière qui doit descendre, s’étaler jusqu’à déborder pour apporter les mots à la terre pour laquelle ils deviennent engrais. Cette rivière de mots engendre fécondité et prend et donne force au fur et à mesure que ses eaux s’écoulent.

Les mots sans cesse renouvelés abreuvent la terre de connaissance que, eaux et terre mêlées, la Lézarde conduira jusqu’à la mer. Les flots du fleuve sont sans retour, son itinéraire est éternel et cumule, mots, histoires et connaissances.

Le lecteur va traverser l’île de Martinique en suivant le cours de la Lézarde dont le parcours est décrit à l’aide de deux images. D’un côté, elle est comparée avec les moments d’une journée. À l’aube c’est la naissance du fleuve, midi est le climax du trajet et le coucher du soleil coïncide avec la mort de la rivière qui débouche dans l’océan et qui devient à son tour aube, donc début de quelque chose de plus grand, d’ouvert, dans la recherche de la vérité et de l’identité. De l’autre, le parcours de la rivière est comparé aux étapes de la vie d’une femme. La rivière est personnifiée « dans le grand matin elle est joyeuse et libertine, elle se déshabille et se réchauffe, c’est une fille nue et qui ne se soucie pas des passants sur la rive comme femme mûrie dans le plaisir et la satiété, la Lézarde croupe élargie » ou encore « aux abords de la ville, la Lézarde s’humanise » en devenant la *Lézarde des lessives des femmes* (Glissant, 1958 : 33-34). La Lézarde naît au nord, sur les montagnes, jaillit et commence sa descente de façon vigoureuse qui se manifeste avec *jeunesse bleutée* (Glissant, 1958 : 33), en avançant, la rivière devient plus prudente pour après reprendre force, rattraper toutes ses richesses, offrir la transparence de ses

eaux aux femmes pour laver les linges, rassurer les hommes auprès de la ville et se dépouiller sur son lit de mort de tous les secrets accumulés le long de son parcours. La fin du fleuve en effet n'est pas du tout plaisante. La rivière se jette dans la mer parmi des courants sales et des odeurs désagréables. Si, comme nous avons déjà dit, le fleuve est chemin et parcours pour l'homme qui le suit, il se voit aussi affecté par l'homme. Il en absorbe les aspects négatifs, comme pour le décharger et il les jette sur son delta pour une totale libération. La saleté mentionnée provient du peuple qui doit encore se battre, se connaître et se faire connaître. Un peuple qui doit encore découvrir et mettre en pratique le système de la poétique de la relation et qui est encore en état d'inconscience. La relation entre le fleuve et le peuple est intense. Ils s'influencent mutuellement.

Le fleuve symbolise aussi ce qui devrait être la conduite humaine pour Glissant : grâce à son âme chaotique et sauvage, la rivière pénètre toute l'île, met en relation plusieurs éléments et les archipelise dans un schéma rhizome pour, finalement, s'ouvrir et s'étendre vers l'altérité à partir de son estuaire en chevauchant les vagues de l'océan.

Le parcours vital du fleuve va trouver son pendant dans l'histoire des autres personnages du roman. Mathieu veut un changement dans l'île, Thaël doit l'aider en accomplissant un meurtre et Garin, un homme politique qui représente le système à détruire doit être tué.

Pour trouver Garin, Thaël doit remonter jusqu'à la source, c'est la rivière même qui l'appelle et le conduit d'abord à travers des *chemins obscurs* et puis, à l'aide d'un *murmure*, d'un *chant* (et voilà que le thème de la musique revient), elle lui dévoile la maison de Garin. Thaël continue d'entendre un bruit d'eau qui provient de l'intérieur de la maison et, en plein milieu de la maison, découvre la source, *l'origine emprisonnée de la Lézarde* (Glissant, 1958 : 97).

La maison est comparée à une île avec *sa mer en son mitan* (Glissant, 1958 : 97). La maison avec la source est, donc, la mise en abyme de l'île ; la source dans la maison est glacée et offre fraîcheur, elle est à l'abri du *soleil souverain* et Garin se nourrit de la source car il boit ses eaux. Elle est le commencement de tout et nous retrouvons même une connotation mystico-religieuse car elle est décrite comme *un autel ruisselant [...] gardée par les murs épais, entourée de dallages de marbre, comme une idole accablée d'atours* (Glissant, 1958 : 187).

Caché dans la maison, Thaël écoute la conversation entre Garin et un interlocuteur venu chez lui pour lui demander le libre accès à ces terres pour mener ses affaires. « Je suis libre de libérer une terre, de réquisitionner une autre », lui répond Garin. Symboliquement, Garin est un personnage qui salit les eaux déjà

à partir de la source, il représente le système pourri à démanteler, à supprimer. Il faut éloigner et repousser le gouvernement à travers la figure de Garin qui le représente.

Garin et Thaël vont entreprendre *la course au long de la Lézarde*. Thaël pour tuer Garin une fois arrivés à la mer et Garin pour effectuer des contrôles sur le territoire afin de répondre à la demande d'aide de l'homme d'affaires. Ils partent ensemble comme dans un voyage surréel, d'autant plus que Thaël déclare son intention à Garin, donc on ne comprend pas pourquoi Garin accepte que Thaël le suive. Ils ont le même but, parcourir toute la Lézarde jusqu'à la plage, mais pour deux raisons différentes. À un moment donné de l'histoire, Thaël aura l'occasion de tuer Garin. Quand ils se trouvent face à face des deux côtés de la rivière qui les sépare, mais il ne le fait pas : il ne veut pas franchir la frontière des eaux pour atteindre Garin, il veut le faire en toute liberté à la mer.

C'est un voyage depuis la source, jusqu'à la plage, depuis la source mêlée au mal vers la mer et la délivrance du mal. Pendant ce voyage, tout acquiert un sens car tout est relié : *nœuds des chemins, parcourant le pays, liant le passé et l'avenir, et l'homme à la femme qu'il a nommé dans son cœur, la rivière à la mer !* la Nature, le temps, l'être humain, tout est en relation.

Garin et Thaël suivent leurs destins en suivant la rivière et ils s'approchent un peu l'un de l'autre, la rivière lavant les erreurs de Garin pendant les pauses le long du parcours. Dans les nuits, la Lézarde continue de briller, éternelle, et quand les deux hommes parlent du meurtre que Thaël veut réaliser contre Garin, elle semble disparaître comme si elle ne voulait pas être impliquée, elle court vite sans arrêt, mais elle reste présente sous forme d'*eau douce* que l'on peut écouter ou même *ruban de feu d'un incendie fallacieux*.

À mi-chemin, la Lézarde devient plus lente tout en gardant la même puissance. Simultanément, Thaël avance dans son parcours intérieur et entre en association extrêmement étroite avec le fleuve, *il dérive sur la Lézarde, il ressent l'étreinte des terres*, il se laisse emporter sous le pouls du courant. L'eau devient sève qui entre en lui. Les deux personnages se retrouvent alors sur un pont qui est celui de la frontière d'Ouest de l'île. À droite et à gauche, s'ouvrent les plaines à cannes à sucre sentant la mort et la sueur. Les eaux de la Lézarde commencent à monter et deviennent sinistres. Garin essaie de tenter Thaël en lui offrant de l'argent tiré des futures affaires, mais Thaël refuse. Il est maintenant en symbiose avec la Lézarde, avec la terre, et un tourbillon et cri d'eau se produisent pour indiquer à Thaël la voie de l'avancement et du franchissement de cette première grande boucle de la rivière.

Les personnages, Thaël, Garin et la Lézarde elle-même entrent alors dans la deuxième boucle qui se trouve plus près de la ville et, pour cette raison, la rivière est moins féconde, *plus simple*. En effet, la ville est le lieu du conflit qui se prépare qui se prépare, mais elle est encore immobile, inerte, impassible. Dans un premier temps, il semble que la Lézarde veuille emprisonner la cité comme dans un cercle (Glissant, 1958 : 33) mais, finalement elle dénoue le nœud pour courir vers son delta. Cela veut être juste une étreinte de protection de la ville lieu de combat et d'engagement, pour après se livrer au reste du trajet.

Le lien entre la ville et la mer est encore une fois la Lézarde. *La mer c'est l'avenir. C'est toujours ouvert, on vient, on part. La ville c'est ce qui reste* (Glissant, 1958 : 135). La Lézarde, en essayant de tout relier et emmener à la mer, cherche à donner une chance d'être à la ville en la mettant en relation avec toute l'île d'abord et avec la mer après.

Enfin, à la page cent cinquante, nous arrivons, avec Garin, Thaël et la Lézarde, au delta du fleuve, là où elle cesse d'être rivière dans l'odeur fétide pour devenir mer, océan. Nous avons ici un *fleuve agonisant, pétri et avalé*. Et c'est dans la mer que le meurtre aura lieu. Les deux hommes franchissent la frontière du fleuve sur le petit bateau à rames Garin provoque Thaël en lui disant que la terre n'appartiendra jamais aux Martiniquais, mais elle restera aux gens de sa classe politique. Thaël se jette alors contre lui causant le renversement du bateau. Les deux hommes tombent dans l'eau. Thaël reviendra à l'abri auprès de la Lézarde sans secourir Garin qui disparaîtra dans l'océan.

Après l'acte meurtrier, Thaël refera le parcours de la Lézarde à l'envers mais, cette fois-ci, il sentira le besoin de prendre ses distances de la rivière qui prend des connotations négatives et devient trop envahissante pour l'âme de Thaël et pour les terres qu'elle noie. Le jeune veut s'isoler, revenir vers la montagne, car le fleuve est témoin de trop de remords et il le fera avec Valérie, sa copine. Pendant ce voyage, à un moment donné, la Lézarde fait peur à Valérie, l'eau étant d'un noir effrayant, sans doute un présage de mort car Valérie mourra à cause des chiens de Thaël à la fin de leur voyage de retour.

Pendant cet itinéraire à l'inverse, Thaël repense à son premier voyage, depuis la source jusqu'à la mer, il a pu tout connaître, la terre, le pays. Il a dû découvrir la source avant de commettre le crime, la source qui est origine, qui engendre fécondité et prend et donne force au fur et à mesure que ses eaux s'écoulent ; il a appris à habiter le monde et la Lézarde reste un repère jusqu'à la fin quand, Valérie morte, la pensée de Thaël court à nouveau vers la rivière. Pour affronter le deuil, il veut la remonter encore une fois jusqu'à la source qui lui donnera la force de

laisser mourir dans ses eaux les chiens responsables de la mort de sa copine. Puis il prendra soin de retirer leurs corps de la source afin qu'ils ne la pourrissent pas car il faut la préserver.

La Lézarde est donc polyvalente, elle agit et se métamorphose en fonction de la personne qui la suit, de ce qu'elle connaît d'elle, de son passé et de son futur. Dans un contexte de lutte pour l'indépendance, elle représente la destinée pour le reste des personnages, les emmenant vers la mer et les ouvrant à la Relation. Elle est douée de capacités surnaturelles en tant que témoin, voyante et source de connaissance, de force, d'énergie. Imbue de caractéristiques humaines de participation à la vie, elle est ambassadrice de la poétique de la relation, moyen de transport de la connaissance, de la connexion, de la créolisation, vers la mer, vers le monde ; elle est frontière à franchir pour arriver à la connaissance et au rétablissement de l'identité perdue.

Malgré son nom connotant l'idée de séparation et de rupture, ce qu'un fleuve ou une frontière font naturellement, la Lézarde a pour mission de dépasser toute séparation en mettant en relation sans cesse, sans haltes, le spirituel, l'humain et le monde naturel.

Un autre rôle, non moins important, serait celui de garante de la mémoire du passé, condition incontournable dans la reconstruction identitaire.

Río Grande, Río Bravo : frontière en verre ou frontière miroir ?

El Río Grande Río Bravo est le fleuve qui marque la frontière entre les États-Unis et le Mexique, frontière tristement connue, souvent à la une de la presse avec des nouvelles de souffrance, violence et mort.

Personnage-clé dans le récit homonyme faisant partie du recueil *La frontera de Cristal* de Carlos Fuentes, c'est déjà à partir du nom du fleuve que le dualisme et le conflit de frontière et d'identité s'ouvrent. En effet, le fleuve est appelé Río Grande par les Nord-Américains et Río Bravo par les Sud-Américains.

L'antagonisme continue avec les attributions que l'on lui fait. Pour les États-Unis c'est une frontière source de problèmes, à surveiller constamment à l'aide de tous les moyens et ressources possibles même si cela produit des milliers de morts, prestataire d'immigration criminelle en oubliant que les immigrés sont souvent demandés en territoire états-unien comme main-d'œuvre à exploiter. Pour le Mexique, c'est la frontière au-delà de laquelle une autre vie peut être possible. C'est la frontière à franchir à tout prix, c'est une blessure qui ne cesse pas de saigner car les terres de frontières aujourd'hui des États-Unis, auparavant étaient

au Mexique et les conditions socio-économiques mexicaines actuelles sont négatives à cause aussi de cette relation bilatérale inique. En outre, il s'agit d'une frontière unilatérale car le flux migratoire se réalise depuis le Mexique vers les États-Unis et non vice-versa.

C'est une frontière physique à traverser et, dans la plupart des cas, il faut le faire dans l'illégalité. Après ce premier grand obstacle, les transfrontaliers devront affronter un deuxième gros défi, la frontière personnelle, leurs limites culturelles, personnels, linguistiques à adapter sur le nouveau territoire pour poursuivre leur but de changement de vie et trouver un équilibre pour leur propre identité.

La narration commence par ce qui semblerait être une dédicace au fleuve. L'auteur en souligne l'impétuosité, la force, l'énergie depuis son berceau. Le long de son chemin, le fleuve nourrit, féconde la terre et en tire protection *les épines des cactus t'ont toujours protégé* (Fuentes, 1995 : 82 « Siempre te defendieron de los intrusos las espinas del palo verde »). Le fleuve trouve aussi la bénédiction de Dieu qui, à un moment donné de son trajet, l'accompagne par la main jusqu'au désert où le fleuve ne meurt pas grâce aux montagnes Guadalupe qui lui offrent un itinéraire alternatif vers la mer qui l'attend pour le noyer.

Comme pour la Lézarde, il y a une mer qui attend son fleuve mais, dans le cas de Fuentes, la mer n'assume pas le rôle de continuation vers le reste du monde, mais c'est plutôt la fin pour un fleuve qui, en dépit de sa puissance et dynamique en symbiose réciproque avec la nature, est aussi chemin d'exil, de sang, de mort (Fuentes, 1995 : 83).

Ce début de conte est une description introductive du vigoureux et effrayant personnage-fleuve qui sera présent dans les autres neuf parties du conte, chacune dédiée à une histoire de frontière d'un personnage spécifique.

Les neuf narrations du conte nous font chevaucher la frontière riveraine. Quelques fois nous nous situons du côté états-unien, des fois du côté mexicain, d'autres encore nous sommes en plein milieu de la frontière ou nous la traversons sans arrêt physiquement et psychologiquement. Encore, nous chevauchons la frontière dans le temps. Il y a des va-et-vient entre le présent du conte et le passé historique de la période de la colonisation. Invasion expansionniste à l'époque, invasion actuelle pour gagner un futur. Le fleuve a toujours été témoin, limite, aide, repère, boussole, croisé d'un côté à l'autre plusieurs fois même par jour, lieu de mort, lieu de conflit, lieu propice pour une végétation florissante mais détruit par l'homme. Lieu de mélange humain et culturel complexe, lieu de l'impossible légitimation et reconnaissance de la culture et de l'identité étrangère.

Le premier conte est l'histoire de Benito Ayala qui, dans sa condition de migrant, nous offre une perspective du fleuve comme frontière qui sépare la peur mexicaine et la haine nord-américaine. Derrière lui, à partir de son arrière-grand-père, il y a une histoire familiale de migrants légaux ou illégaux appelés *espalda mojada* (les dos mouillés) justement parce que pour passer le fleuve sans permis il fallait nager.

L'histoire s'ouvre sur la frontière mexicaine avec une scène de migrants qui, les bras levés en croix, les poings fermés, avancent silencieusement pour offrir leur main-d'œuvre. Benito sait que chacun traverse avec un sac invisible de souvenirs strictement personnel. L'histoire continue avec des flash-back sur les aïeux de Benito, chacun ayant été un transfrontalier légal ou illégal et se termine par une digression historique qui donne l'occasion à l'auteur de célébrer le fleuve en tant que repère pendant des milliers d'années pour les indigènes qui en suivaient le cours à la recherche de nouveaux territoires de chasse et d'autres richesses et ressources. Les eaux souterraines sont la musique de Dieu parce qu'elles font pousser le maïs, tout était en relation vers la fécondité, mais après ce sera l'époque de l'homme blanc, des armes, de la colonisation et d'un fleuve qui deviendra de feu, lieu de guerre et frontière séparatrice, lieu d'incompréhension entre les langues, lieu de l'impossibilité de liberté de passage.

Dan Polonsky est le protagoniste de la deuxième histoire. Lui-même immigré depuis l'Europe, il ne sent pas sa condition de migrant, au contraire, il se sent bien intégré et il hait littéralement les *latinos*. Il travaille comme policier de frontière pour les repousser de tous ses moyens et chaque nuit est pour lui un défi sur la frontière du Río Grande Río Bravo.

La conclusion est à nouveau une digression historique contre la colonisation qui a rendu le territoire du fleuve un lieu où l'homme n'a jamais été ou il a cessé d'être (Fuentes, 1995 : 87 « el hombre nunca fue o casi dejó de ser »). On pourrait peut-être parler de non-lieu pour l'homme qui n'a jamais existé parce que tout le passé a été effacé avec une extrême violence ou qui a cessé d'être pour la même violence atroce et envahissante, physique et psychologique.

Dans la troisième histoire, le fleuve est traversé tous les jours par Margarita Barroso, une Mexicaine qui vit du côté des États-Unis, mais travaille dans une *maquiladora*⁵ au Mexique. Pour Margarita, le Río Grande Río Bravo est une plaie. Tous les jours elle doit faire la queue pour traverser la frontière, aller-retour. Elle aime son travail, mais elle déteste être sur le côté mexicain. Dans le cas de la maquiladora, la frontière riveraine prend une connotation négative. Cet espace frontalier est sans espoir, sans humanité, sans identité. Dans cette situation accablante de désolation et de désespérance elle y perd son identité. La conclusion du récit, qui est un nouveau

flash-back dans la période de la colonisation, voit un fleuve boussole qui offre son aide aux *conquistadores* pour retrouver leur campement. Ils divulguent la nouvelle de richesse au-delà du fleuve et la phrase finale voue le Río à être frontière de regards, frontière donc vécue de façon subjective en fonction de la personne qui la contemple ou traverse : Río Grande, Río Bravo, frontière de regards depuis cette époque-là (Fuentes, 1995 : 89 « río grande, río bravo, frontera de mirajes desde entonces »).

Dans la quatrième histoire le fleuve ne comparait qu'à la fin, pendant l'habituelle digression historique qui décrit le Río Grande Río Bravo comme terre de l'inconnu qui sera piétinée par les bottes de Juan de Oñate, *le conquistador* qui contribuera à répandre du sang sur la frontière du fleuve au nom de la conquête.

Le personnage de Polonsky revient dans la cinquième histoire avec deux autres qui s'appellent Eloíno et Mario. Mario travaille avec Polonsky comme garde-frontière mais Mario est né en Amérique du nord dans une famille mexicaine, donc son collègue le déteste à cause de ses origines. Le travail sur la frontière met Mario tous les jours face à son problème d'identité. Il voudrait que le fleuve soit une limite insurmontable pour les immigrés pour ne pas avoir à les repousser, à arrêter ceux qu'il ressent comme compatriotes à la recherche d'une opportunité que l'autre rive leur fait croire possible. C'est le cas d'Eloíno, un jeune adolescent qui dans l'intention de passer le fleuve tombe sur Mario. Ils ne savent pas trop quoi faire, Eloíno veut traverser, Mario voudrait le laisser passer mais son rôle le lui empêcherait. Alors un subterfuge mutuellement accepté s'impose pour résoudre le nœud, les deux se croient liés, Mario étant le parrain d'Eloíno. C'est Eloíno qui se présente comme son filleul et Mario décide de jouer son même jeu. Dans le flash-back à la fin de cette narration, nous nous retrouvons sur la frontière à l'époque des XVII^e-XVIII^e siècles pour la grande révolution de 1680 et en suite, sous le contrôle de Bernardo de Gálvez. C'est le moment où les indigènes sont armés par les Espagnols et mis les uns contre les autres. L'histoire se répète : depuis la colonisation jusqu'à nos jours, la frontière ne fait aucune distinction et met en relation de conflit même les compatriotes qui partagent difficultés et conditions d'indigence équivalentes.

Juan Zamora est un médecin mexicain qui a étudié aux États-Unis grâce à une subvention provenant de don Leonardo Barroso, son parrain, mais la fin de ses études, il décide de rentrer pour exercer la profession au Mexique. Barroso est un Mexicain qui a choisi le crime à cheval sur la frontière qui devient sa maison. Il en tire profit des deux côtés à son plaisir.

Dans ce sixième conte, pendant l'un des nombreux conflits de frontière, il réussit à refranchir les confins pour soigner les Mexicains blessés, craignant qu'ils soient restés sans soins car en territoire nord-américain. Cette situation est tout de suite comparée aux guerres de frontière des XVIII^e et XIX^e siècles. Le lieu de l'affrontement reste le même.

Le protagoniste du septième conte s'appelle José Francisco. Il se déclare *chicano*⁶. Il personnifie l'équilibre d'une identité mexicaine vivant aux États-Unis, d'une identité forte refusant d'être assimilée. Il est conscient de son histoire qui demeure la même autant de deux côtés du fleuve qu'ailleurs. Il traverse constamment le fleuve en moto en transportant des manuscrits mexicains aux États-Unis et des manuscrits états-uniens au Mexique. Pour ce *passer* d'un autre genre, le fleuve doit devenir un espace de passage des connaissances et de relation. Un espace interstitiel de formation et croissance d'un *nous des deux côtés de la frontière* (Fuentes, 1995 : 95).

Gonzalo Romero, dans la huitième narration, est, lui, un passeur dans le sens traditionnel du terme. Comme José Francisco, il croit à l'importance de sa mission, mais il sera tué pendant l'incursion d'une des nombreuses bandes qui agitent la scène de la frontière et qui détestent les latinos : les skinheads. Une réflexion conclut le conte : la frontière du fleuve ne cessera jamais de l'être. Ses eaux continueront de s'écouler, d'être traversées, d'être décor et témoin de guerres, de conflits. Il faudrait accepter cette condition frontalière pour permettre une acceptation réciproque des deux cultures principales d'une rive à l'autre.

La neuvième et dernière narration revient sur le personnage de Leonardo Barroso, personnage présenté déjà dans d'autres contes du recueil et nous nous situons à nouveau pendant le conflit de frontière du sixième conte. Barroso est un homme qui a construit sa fortune dans l'illégalité sur le territoire de frontière et qui y trouve la mort, tué par un tueur à gage d'une organisation criminelle rivale car Leonardo avait trop osé dans des affaires de drogue. C'est Juan Zamora qui essaiera de le secourir, mais sans succès. Le sixième et le neuvième conte s'entremêlent donc dans l'espace-temps, en outre en guise de conclusion, ce dernier récit fait un tour d'horizon sur les différents personnages. L'auteur les encourage à poursuivre leurs missions (José Francisco par exemple qui continue dans son activité de transmission de connaissances et culture entre les deux rives), leurs désirs (Juan Zamora par exemple qui veut rester au Mexique et faire entendre la voix mexicaine), leurs projets (Eloíno qui reste aux États-Unis et trouve son chemin de vie).

Comme la Lézarde, le Río Grande-Río Bravo est lui aussi un témoin et un déclencheur des événements qui se produisent sur ses rives. Mais les réalités culturelles

et socio-économiques différentes qui existent dans les deux espaces qu'il sépare le chargent de connotations presque opposées selon le côté d'où l'on observe, car, comme le dit le proverbe espagnol *todo es según el color del cristal con que se mira*⁷.

En tant qu'élément identificateur du territoire et repère spatial incontournable, le Río Grande-Río Bravo devient également détenteur et préservateur de la mémoire historique. Les flash-back qui ferment chaque récit sont la manifestation narrative de cet autre rôle essentiel du personnage-fleuve.

La Mara: au cœur des ténèbres latino-américaines

Le fleuve Suchiate se trouve à la frontière entre le Guatemala et le Mexique, l'une des frontières de l'Amérique du sud parmi les plus violentes. La férocité ici est, c'est le cas de le dire, « sans limites ». Le mal est tellement enraciné que dans le roman on parle d'un lieu où Dieu n'est pas le maître (Heredia, 2004 : 13), où même l'eau bénie ne peut rien contre la chaleur du fleuve (Heredia, 2004 : 36), d'un lieu qui est principe et fin du temps et dont la seule lumière est le fleuve qui reflète dans ses eaux le mal des visages des membres de la Mara (Heredia, 2004 : 27)⁸. Ce fleuve qui est le seul qui puisse comprendre la condition de sa frontière reçoit dans ce roman le surnom de Satanachia. D'après des livres ésotériques du XVI^e siècle, Satanachia est un démon terrifiant, à la tête d'autres 40 diables. Ici il agit et participe comme surveillant de la porte sur l'enfer, de la frontière de l'enfer.

L'œuvre qui nous occupe ne prend pas comme titre le nom de ce fleuve mais de l'organisation criminelle qui contrôle ses rives. Cependant, à mesure que la narration progresse, il devient de plus en plus évident que la Mara et le Suchiate sont les deux faces d'une même réalité ténébreuse. À plusieurs reprises et par des procédés divers, l'auteur va tisser des relations entre ses deux éléments au point qu'ils vont se fondre et se confondre dans l'esprit du lecteur.

Ainsi par exemple, dans la première page du roman, on voit les eaux du fleuve agitées par le passage d'un train, le même que les tatoués⁹ de la Mara attendent pour l'attaquer et que les migrants illégaux utilisent pour passer la frontière et arriver le plus loin possible dans le territoire mexicain. Ce train de l'enfer ne s'arrête jamais quoiqu'il arrive. Il éparpille mort et souffrance sur son passage : celle des migrants qui tombent des voitures ou qui sont attaqués par les tatoués. À un autre moment de l'histoire, pendant son rite d'initiation pour devenir membre de la Mara où il doit supporter de fortes claques pendant 13 secondes, un jeune remémore treize aspects importants de sa vie. Le fleuve en est un¹⁰.

Le Suchiate-Satanachia est donc en relation avec tous les éléments et les personnages de l'histoire, mais il s'identifie d'une manière presque métaphysique avec le personnage de Ximenu. Figure démoniaque et maléfique du lieu, il a un bureau où il accueille les voyageurs qui veulent savoir s'ils peuvent affronter le déplacement, si lui et le fleuve les acceptent ou pas ou se voyant alors obligés à attendre sur la frontière. Comme nous le voyions pour le personnage de Garin dans la Lézarde, c'est dans son bureau que le fleuve a son origine, il a le contrôle sur lui et c'est Ximenu qui lui a attribué le surnom de Satanachia. Ximenu est décrit comme un représentant du mal sur la terre, un personnage aux pouvoirs surnaturels qui le mettent en connexion avec ce lieu de frontière. Il sent le fleuve, il sent ceux de la Mara agir, il sait tout ce qui arrive dans son territoire parce que c'est sa terre, à lui d'abord et puis au fleuve.

Pendant le roman l'existence du fleuve sera constante comme le mal qui habite les lieux. Un mal qui ne voit jamais sa fin comme les eaux infinies en termes de mouvement et de renouvellement.

Comme nous l'avons déjà vu pour la Lézarde et le Río Grande, le Suchiate-Satanachia est souvent l'architecte des événements, des fois il est cité comme repère géographique dans la description d'un lieu de sa frontière et il reste toujours témoin car tout se passe autour de lui. Il est ainsi le lieu d'accomplissement de rites de bénédiction de Ximenu. C'est le cas du couple blasphématoire entre le curé de la frontière et la gérante du prostibule de la région. Ximenu, le diable fait personne, ne peut qu'encourager ce couple et il bénit avec un rite qui commence dans son cabinet mais qui prévoit la traversée du fleuve deux fois, aller - retour dans la frontière Guatemala-Mexique. La dame est au septième ciel pendant les passages du fleuve, l'homme d'église prie en silence comme repent et effrayé même s'il n'a rien à craindre car Ximenu a approuvé et le fleuve aussi par conséquent.

Le Satanachia préside aussi le meurtre d'une jeune femme commis par un membre de la Mara : la jeune fille vit avec le père qui, ce soir-là est au travail, il conduit un des radeaux qui permettent de traverser le fleuve. Le Suchiate semble être complice de ce meurtre, non seulement en maintenant le père loin de chez lui, mais aussi en possédant surnaturellement le tueur, dont on dit qu'il demande à la fille s'ils sont seuls à la maison avec la lenteur d'une vague du fleuve¹¹. Le père passera toute sa vie à la recherche de la vérité. Il organisera, sans le vouloir au départ, une secte vouée au culte de sa fille qui sera appelée la jeune fille du fleuve¹².

Le pouvoir de la *niña* va aller jusqu'à la réalisation de guérisons miraculeuses mais cette situation embête la Mara, responsable de sa mort, et par conséquent la

police, contrôlée par la Mara. L'organisation criminelle décide alors de mettre fin à ce groupe en organisant une rafle. Le père de la jeune fille, Añorve, réussira à s'enfuir en plongeant dans le fleuve qu'il connaît bien grâce à son travail tandis que les autres adeptes mourront tous. Le fleuve n'épargne aucun témoin, sauf Añorve, le condamnant à vivre dans le désespoir et dans l'impossibilité d'atteindre la vérité. Il est significatif que le nom du fleuve de la page 100 à la page 102, juste avant l'attaque, soit Suchiate et non Satanachia. Il semble un fleuve différent, en relation avec la nature (*le fleuve danse avec la brise*) (Heredia, 2004 : 100 « el río baila con la brisa »), un fleuve qui encourage, soutient, conseille Añorve pour qu'il poursuive son but. Mais, après l'attaque, il regagne sa nature négative et devient la frontière d'Añorve d'où il ne pourra s'enfuir qu'en mourant.

Le fleuve représenté dans ce roman présente donc une double personnalité, rendue évidente dès sa double dénomination : Suchiate-Satanachia. Mais c'est son côté maléfique et ténébreux qui s'impose à l'esprit du lecteur. Le roman se ferme sur une impression oppressante de désespoir et d'impasse, laissant les personnages impuissants face à la violence sans limites de cette réalité de frontière.

Conclusions

Les trois fleuves de frontière se présentent différents l'un de l'autre, chacun reflétant leur territoire.

La Lézarde, rivière qui s'écoule en accompagnant les actions des personnages pour les aider à comprendre, à atteindre la connaissance de la relation dans le Tout-monde. Fleuve plein, vigoureux, rempli de richesses et conscience, montre le chemin vers l'océan, vers l'altérité à découvrir. Fleuve qui s'érige en frontière de toute la Caraïbe et non seulement de Martinique et qui mène l'homme de la main la franchir, la dépasser, pour qu'il s'éloigne pour embrasser le reste du monde. Frontière que plus que séparer veut donc unir l'humanité en relation active et, étant conservatrice de la mémoire de son territoire, veut fournir au peuple caribéen les premiers éléments pour la reconstruction de son identité avant qu'il n'affronte les autres cultures. Le fleuve est personnifié, communique, interagit avec la nature et avec l'homme, devient protagoniste absolu du roman et clé pour ouvrir les portes/frontières des autres archipels vers la créolisation, c'est-à-dire vers le contact entre toutes les autres cultures.

Le Río Grande, Río Bravo, fleuve grand du côté nord-américain, grande et longue frontière à protéger ; fleuve courageux sur la rive mexicaine car frontière de milliers d'essais téméraires de franchissement en conditions d'extrême péril

pour les Américains du sud. Frontière de combats militaires et d'affrontements culturels depuis toujours qui ne trouvent pas de résolution dans une quelconque forme d'intégration ou de conciliation. Le fleuve est croisé et recroisé sans fin et sans paix. C'est la frontière de la mélancolie d'après Reindert Dhondt pour un passé désormais perdu, mythifié et idéalisé, c'est la frontière du réel aux plusieurs thèmes sociaux d'après Steven Boldy (2000) avec la migration de maintes générations, les maquiladoras, les crimes de frontière, le racisme, les migrants illégaux et sans papiers qui veulent passer à tout prix. Grâce aux personnages du passé colonisateur et du présent des narrations qui peuplent les rives du fleuve, l'auteur nous peint une frontière aux différentes facettes vues à travers un verre ou un miroir qui reflète en plusieurs directions : vers le passé, vers le présent, vers l'âme des personnages et qui reflète aussi de façon spéculaire les contradictions des deux bords : richesse et pauvreté, travail et chômage, réalité et illusion. Tous ces éléments convergent sur la frontière du Río Grande, Río Bravo chargée, par conséquent, d'une richesse infinie d'histoire/s et d'identité/s qui s'entremêlent ou se dissolvent en fonction de l'action que la frontière exerce à leur égard.

Le Suchiate/Satanachia, un double nom, une double connotation pour ce fleuve de frontière qui prévaudra comme Satanachia tout en respectant l'esprit malin des confins qu'il baigne. La frontière l'a avalé sans possibilité de retour, il s'est laissé transporter vers la violence, attiré par Ximenu, alors que normalement c'est au fleuve de transporter. Claudia María Sosa Cárdenas, dans *Aproximaciones a la obra de Rafael Ramírez Heredia*, voit cette frontière comme le premier pas vers la dernière frontière de la mort car elle est imprégnée de pauvreté, désespoir, corruption, misère, violence atroce, déjà au-delà en effet de toute frontière terrestre et humaine. Satanachia semble être la frontière de l'enfer sur la terre, dans ce coin oublié de Dieu comme nous avons déjà dit et qui est prélude à la mort. José Manuel Camacho Delgado dans *El infierno sobre ríes. La violencia que no cesa en La Mara* décrit cette frontière comme sorte de microcosme, les eaux du fleuve au centre du plateau où les acteurs de la cruauté agissent librement. Dans cet espace de frontière, férocité et mort sont partout, la Mara ce sont des criminels qui attaquent sauvagement et donnent la mort, le train qui traverse ce territoire répand souffrances et mort le long de son trajet, le fleuve assiste et souvent se rend complice.

Nous avons ainsi proposé trois fleuves, trois personnalités, trois frontières qui représentent l'hétérogénéité de l'Amérique du sud et les situations de conflit physique et spirituel aux confins de ce sous-continent.

Bibliographie

- Araya Araya, K. 2009. *Discurso social en la Frontera de Cristal: una novela en nueve cuentos, de Carlos Fuentes: entre la pérdida, el apego y el olvido*. Literatura mexicana vol. 20, n° 2.
- Barahona, N. A., Sanabria, C. 2008. "Migrantes finiseculares, identidades postnacionales: La frontera de cristal de Carlos Fuentes". *Filología y lingüística*, XXXIV (1), p. 9-35.
- Boldy, S. 2000. "Lo real fronterizo en La frontera de cristal de Carlos Fuentes". *América: Cahiers du CRICCAL* n° 25.
- Delgado, C. J. M. 2016. El infierno sobre rieles. La violencia que no cesa en La Mara de Rafael Ramírez Heredia. *Anuario de estudios americanos* 73, 2. Sevilla (España) juillet-décembre, 2016, p. 539-572.
- Corio, A. 2013. *Una libertà che viaggia lungo il fiume*. Il Manifesto 6 mars 2013.
- Dhondt, R. 2010. "La melancolía como mal de la frontera y estereotipo nacional en La frontera de cristal de Carlos Fuentes". *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 39.
- Fuentes, C. 2016 *La frontera de cristal*. México: Debolsillo.
- Furlong, R. 2006. *Técnica descriptiva en la Mara de Rafael Ramírez Heredia*. Razón y Palabra, n° 68.
- Gaigani, J. 2009. *La Mara la historia interminable: La migración centroamericana en el relato neopolicial de Rafael Ramírez Heredia*.
- Glissant, É. 1958. *La Lézarde*. Saint-Amand : Éditions du Seuil.
- Heredia, R. R. 2004. *La mara*. México: Alfaguara.
- Herra-Monge, Mayra Juillet 2011. *La frontera de Cristal un texto fronterizo*.
- Kunz, M. 2008. *La frontera sur del sueño americano: La Mara de Rafael Ramírez Heredia*.
- Mercier, C. 2012. "Esbozo de una poética del paisaje en la obra novelesca de Édouard Glissant". *Anales de filología francesa*, n° 20, p. 173-185.
- Pech de Lacluse, C. mai 2018. *Imaginaires du lieu dans La Lézarde d'Édouard Glissant*. Séminaire de Romuald Fonkoua - Mesures du monde. Poétique d'Édouard Glissant, Université Paris-Sorbonne, Paris IV.
- Pra, D. R. 2012. *Une Lézarde révolutionnaire dans l'histoire martiniquaise : la littérature engagée d'Édouard Glissant. La mémoire collective d'un peuple passe par l'écriture de son passé. Quelles en sont les étapes et les difficultés*. Paroles gelées, vol. 27, issue 1.
- Santos, G. M. 2015. El sujeto fronterizo en La frontera de cristal de Carlos Fuente. *Hispanic Culture review* vol. XVII.
- Sosa Cárdenas, C. M. juin 2006. "Aproximaciones a la obra de Rafael Ramírez Heredia". *Casa del Tiempo* vol.V III época III número 8 .

Notes

1. La Lézarde a gagné le Prix Théophraste Renaudot en 1958, La Mara a gagné le prix du « Círculo de Críticos de Arte de la República de Chile » pour le meilleur livre étranger de l'année 2004 et l'auteur Carlos Fuentes a reçu plusieurs honneurs pendant toute sa vie jusqu'à être pris en considération aussi pour le prix Nobel de la littérature par la critique littéraire.
2. Pour un approfondissement, voir *La philosophie de la relation* d'Édouard Glissant, Gallimard 2009.
3. Pour un approfondissement, voir *La poétique de la relation* d'Édouard Glissant, Gallimard 1990 et *Introduction à une poétique du divers* d'Édouard Glissant, Gallimard 1996.
4. Pour un approfondissement visiter le site officiel d'Édouard Glissant <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>
5. La maquiladora est une usine ou zone d'usines de frontière contrôlée par les compagnies industrielles étrangères qui profitent de la main d'œuvre à bas prix et des lois de la région favorables à l'exportation étant zone franche.

6. Le *chicano* est le mexicain émigré aux États-Unis.
7. Tout dépend de la couleur du cristal à travers lequel on regarde.
8. La Mara Salvatrucha 13, MS13, est une organisation internationale criminelle et extrêmement violente qui a ses origines à Los Angeles. Le numéro 13 est probablement le numéro du quartier californien où tout a commencé. Les sud-américains, surtout les centro-américains, migrants qui n'ont pas trouvé leur place et leur intégration aux États-Unis, ont nourri la haine et se sont organisés en bandes et répandus du nord au sud de tout le continent américain. Ils sont très enracinés et forts grâce à la large partie de policiers qu'ils arrivent à corrompre. Eux, c'est la loi dans les territoires qu'ils contrôlent. Ils ont beaucoup de tatouages dont quelques-uns indiquent aussi les personnes tuées.
9. Les tatoués, *los tatuados*, références aux membres de la Mara.
10. Cette situation ressemble à ce que l'on dit sur les secondes qui précèdent la mort de quelqu'un qui est conscient du péril imminent. En fait, entrer dans la Mara est un peu comme mourir. Mourir en tant que personne, comme identité qui sera anéantie pour acquérir l'identité de la Mara et mourir à cause d'une erreur au dépit des autres membres est toujours une possibilité.
11. (Heredia, 2004 : 64) « la misma habitación en que se encuentran Jo y ella.....es propiedad de la niña Anamar la que ha cantado sola en las noches en que el río anda pegado a la luna pidiendo ser reflejo en el alma de ese mismo hombre que como ola del río déjà ir con lentitud la pregunta de si están solos moviendo después la mano para tocarle a ella el rostro ».
12. «la niña del río».



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Agapá : la construction d'une collection en espagnol à partir des écrivains francophones

Cecilia Torres

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República, Uruguay
ctorresrippa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7657-6952>

Reçu le 25-04-2021 / Évalué le 28-06-2021 / Accepté le 21-09-2021

Résumé

Cet article verse sur les caractéristiques et la structure interne de la collection *Agapá* (1989-2015), de la maison d'édition uruguayenne Trilce (1985-2015), consacrée à la parution en espagnol d'ouvrages des écrivains du monde francophone. Cette collection, encadrée dans une ligne éditoriale de promotion de la culture et de préservation de la bibliodiversité, propose au lecteur local une approche aux ouvrages contemporains en français à travers des versions en espagnol réalisées par des traducteurs uruguayens. Ainsi, dans ce travail, nous présentons une première analyse du catalogue d'*Agapá* afin d'aborder le profil des auteurs et des traducteurs qui participent de la collection, pour étudier quelle perspective de la francophonie y est présentée.

Mots-clés : sociologie de la traduction, ligne éditoriale, polysystème littéraire

Agapá: la construcción de una colección en español a partir de autores francófonos

Resumen

En este artículo presentaré las características y la estructura interna de la colección *Agapá* (1989-2015), de la editorial uruguayana Trilce (1985-2015), destinada a la publicación en español de obras de autores del mundo francófono. Esta colección, que se enmarca en una política editorial de promoción cultural y de la preservación de la bibliodiversidad, se propone un acercamiento a las obras contemporáneas en francés al lector local a través de versiones en español a cargo de traductores locales. Así, resulta de interés presentar un primer análisis del catálogo de *Agapá* para abordar el perfil de los autores seleccionados y de los traductores que participaron de la propuesta, con la finalidad de estudiar qué perspectiva de la francofonía se presenta.

Palabras clave: sociología de la traducción, política editorial, polisistema literario

Agapá: The creation of a book collection of the works of francophone authors in Spanish

Abstract

This article seeks to present the characteristics and the internal structure of the *Agapá* collection (1989-2015) published by Trilce (1985-2015), a Uruguayan publishing house. The collection, where the literary works of authors from the francophone world are published in Spanish under an editorial policy geared towards cultural promotion and the preservation of bibliodiversity, aims to bring contemporary francophone titles closer to the Uruguayan reader by offering locally translated versions. Therefore, it is relevant to carry out an exploratory analysis of *Agapá*'s catalogue in order to discover the profile of the selected authors and the translators who took part in this initiative, with the purpose of studying which perspective of the French-speaking world is presented.

Keywords: descriptive translation studies, editorial policy, literary polysystem

Introduction

Dans un marché éditorial assez petit comme l'Uruguayen – au moins par rapport aux centres d'édition hispanophones, tels que l'Espagnol, le Mexicain et l'Argentin – (Cerlalc, 2020 : 19-20), l'existence d'une collection de 65 ouvrages traduits du français vers l'espagnol pour le marché local attire l'attention. Ainsi, la collection *Agapá* de la maison d'édition uruguayenne Trilce est devenue l'objet d'étude que nous avons pris pour la rédaction du mémoire de master *Representaciones socio-lingüísticas de la traducción al español de Los poseídos de la luna llena*¹. Dans ce cas-là, la cible du travail de recherche était la traduction d'un roman de l'écrivain haïtien Jean-Claude Figolé faite par Laura Masello. L'analyse du contexte de parution de cet ouvrage en espagnol m'a menée à la découverte d'une collection consacrée à la traduction des écrivains du monde français et francophone qui, entre 1989 et 2015, a publié 65 ouvrages pour le marché local. Bien que la maison d'édition Trilce ait une grande reconnaissance sur le marché local, la mise en œuvre d'un tel effort de traduction n'avait pas encore été repérée dans le domaine des études de traduction et des politiques de l'édition. Cet article présente les principales caractéristiques de cette collection.

En ce sens, nous partons de l'hypothèse selon laquelle les espaces de littérature en français dans les Amériques présentent des liens avec des espaces d'expression littéraire des autres langues du continent. C'est-à-dire qu'à travers la traduction pour les marchés d'autres langues, ces espaces en français s'étendent et, simultanément, cette expansion est assurée grâce à la présence d'une tradition

d'enseignement du français comme langue seconde ou étrangère, comme c'est le cas de l'Uruguay ; et grâce aux aides à la traduction proposées par l'État français.

Il est important de réfléchir, premièrement, aux pas qui ont amené la maison d'édition Trilce à publier des ouvrages traduits du français. Deuxièmement, il faut analyser la composition et la structure d'un catalogue à partir de ces ouvrages pour constater la volonté de présenter « ce lieu spécifique de l'imaginaire : la littérature contemporaine d'expression française² » (Lefort, 1991 : 7). Dans le but de reconstruire les critères qui ont conduit à la sélection des ouvrages, nous analyserons ensuite la présence d'une variété notoire de genres et d'écrivains chez *Agapá*, ainsi que l'organisation des travaux de traduction afin de leur donner une voix en espagnol. Finalement, nous aborderons la terminologie utilisée de la part de la maison d'édition pour faire allusion aux ouvrages qui composent *Agapá* : édition des traductions du français, littérature contemporaine d'expression française, écrivains français et francophones (ceux-ci perçus comme des écrivains d'autres pays ayant choisi le français pour écrire).

Profil de la maison d'édition Trilce

L'Uruguay, pays peuplé par 3.500.000 habitants depuis les années 60, constitue un petit marché éditorial dans le domaine du monde de l'édition en espagnol³ et, de ce fait, ne fonctionne pas comme centre de traduction vers cette langue. Si l'on pense à la réalité actuelle de la langue espagnole comme entité supranationale (Narvaja de Arnoux, 2007 : 2), et aux conséquences de cela dans le domaine de l'édition et de la traduction, un premier aperçu indique que les grandes maisons d'édition internationales se sont installées dans le pays depuis les années 2000 (Harari, 2000) et que cela a entraîné l'achat ou la disparition de plusieurs maisons d'édition locales. Par ailleurs, il faut tenir compte que la parution de livres consacrés à un marché si petit coûte cher, et que les ouvrages publiés et importés par les grandes maisons d'édition ont un volume de circulation majeur que ceux publiés par les petites maisons d'édition. Voilà pourquoi le cas de Trilce et sa collection *Agapá* constituent un jalon marquant dans l'écosystème du livre Uruguayen.

Avant d'aborder le cas spécifique de Trilce, il faut caractériser les études sur la traduction et sur les maisons d'édition en Uruguay. Vu qu'il s'agit d'un pays périphérique par rapport aux grands centres de traduction en espagnol (Espagne, Mexique, Argentine), les efforts pour aborder ce sujet se présentent à partir du XXI^e siècle, sous l'impulsion d'intérêts de recherche personnels pour l'étude des traductions dans leurs liens avec d'autres disciplines (notamment, les belles lettres et la linguistique). Plus récemment, des études des traducteurs révisant leur propre

métier ont été publiées (Vegh, 2012 ; Hareau et Sclavo, 2018 ; Masello, 2020). En ce qui concerne les études sur les maisons d'édition en Uruguay, à part leurs liens avec l'histoire de la littérature uruguayenne, les analyses sont rares. Le livre de Torres Torres (2012) sur les maisons d'édition Arca et Alfa se centre sur les apports de celles-ci à la construction du canon littéraire uruguayen et au développement d'une communauté de lecteurs intéressés par les écrivains uruguayens et latino-américains, en coïncidence avec un boom littéraire dans le continent. Par conséquent, il reste à faire une approche des traductions (pas seulement littéraires) dans les maisons d'édition locales.

Pour commencer, il faut souligner la singularité de Trilce en tant que maison d'édition. Fondée en Uruguay en 1985, elle est l'une des conséquences du *desexilio* (dans le sens donné au mot par Mario Benedetti), c'est-à-dire, du retour des Uruguayens exilés pendant la dictature subie par le pays entre 1973 et 1985. Avant de rentrer au pays, Pablo Harari et Annie Morvan, qui se trouvaient à Paris à l'époque, avaient conçu l'idée de fonder une maison d'édition indépendante en Uruguay. Ayant travaillé tous deux dans le milieu éditorial en France (Harari, comme distributeur de livres ; Morvan, comme éditrice et traductrice de l'espagnol vers le français), ce savoir-faire a servi pour le développement de Trilce, laquelle se présentait comme une maison d'édition dont la politique éditoriale était régie par la vocation culturelle, spécifiquement, par l'ouverture sur d'autres régions du monde.

Dans ce cas-ci, l'accent était mis sur la traduction d'ouvrages du français, notamment, grâce à la connaissance des éditeurs des maisons d'édition françaises. Néanmoins, il faut aussi souligner le rôle que le français, en tant que langue étrangère, joue dans le milieu national. En effet, l'apprentissage du français a toujours été présent dans le système éducatif public uruguayen, bien que le poids de cette langue par rapport aux autres langues ait changé ces 25 ans. Si l'on revient en arrière, on peut constater l'installation du Lycée Français de Montevideo, Jules Supervielle, en 1897, sous le nom de Collège Carnot. Il s'agit du plus ancien Lycée Français du continent américain toujours en fonctionnement. Dans ce sens, la fondation de l'Alliance Française de Montevideo en 1924 est un autre signe de l'installation précoce des associations consacrées à l'enseignement de la langue et la diffusion de sa culture. De nos jours, l'acceptation de l'Uruguay comme premier pays non francophone dans l'Organisation Internationale de la Francophonie en 2012 continue à prouver la solidité des liens culturels construits avec l'espace français et francophone depuis l'Uruguay.

Même s'il s'agit d'une maison d'édition indépendante (dont les capitaux étaient complètement nationaux), il est important de préciser que, pour le marché uruguayen, Trilce ne pourrait pas être considérée comme une *petite* maison d'édition, adjectif que l'on associe souvent à l'idée des maisons d'édition indépendantes. Dans les années 90, elle formait, avec Ediciones de la Banda Oriental et Fin de Siglo, le groupe des maisons d'édition locales les plus solides et actives dans le monde de l'édition. Depuis les années 2000, les maisons d'édition uruguayennes ont subi la pression des grands capitaux internationaux dans le domaine du livre.

Liée à son engagement avec la diffusion des œuvres selon un critère culturel et non pas économique, Trilce s'est très vite consacrée à la défense de la bibliodiversité, soit la diversité culturelle dans le domaine du livre (Galliand, 2011 : 3). Elle a, par conséquent, fait partie de l'Alliance internationale des éditeurs indépendants et a coédité plusieurs ouvrages traduits du français avec d'autres maisons d'édition indépendantes du monde hispanophone (membres aussi de l'AEI⁴), telles que Beatriz Viterbo et De la flor (deux maisons d'édition argentines), Era (Mexique), Lom (Chili), Txalaparta (Espagne), parmi d'autres. Le but explicite de cette coopération était le renforcement des structures de collaboration des maisons d'édition locales en tant qu'outil de soutien de la bibliodiversité (Symmes, 2016 : 18-25), étant donné que les principaux groupes d'édition entament des liens idéologiques solides qui les empêchent de développer une liberté d'expression *totale* (Colleu, 2008 : 41). Par ailleurs, cette bibliodiversité cherche à promouvoir la parution d'ouvrages faisant écho de la pluralité culturelle et idéologique. C'est pour cela que cette notion ne suppose pas toujours une abondance excessive d'œuvres parues, contrairement aux diktats du marché gouverné par les grands groupes d'édition.

De cette manière, des ouvrages comme *La mesera era nueva* (2006) et *Geopolítica de la cultura* (2002) ont paru en collaboration avec d'autres maisons d'édition latino-américaines. Dans le premier cas, il s'agit d'une traduction de Laura Masello pour Trilce de la nouvelle de Dominique Fabre *La serveuse était nouvelle* (Fayard, 2005). Ainsi, un an après la parution en France, l'ouvrage est traduit en Uruguay et publié en Argentine (par Beatriz Viterbo), Chili (par Lom) et Uruguay (par Trilce). Dans le deuxième cas, en 2002, une collection d'articles d'Armand Mattelart traduits par Gilles Multigner a paru au Chili (Lom) et en Uruguay (Trilce). Dans les deux cas, l'édition et les versions en espagnol ont été financées par le Programme d'aide à la publication à travers le Ministère des Affaires étrangères de France et l'Ambassade de France à Montevideo.

Nous pouvons constater que, dans la politique éditoriale de Trilce, même si les livres traduits (du français vers l'espagnol) n'étaient pas le centre de l'activité économique et de publication de Trilce (65 sur plus de 900 entre 1985 et 2015⁵), la

traduction jouait un rôle important dans la conformation de son catalogue car elle représentait l'expression de sa politique éditoriale. Celle-ci avait été conçue pour diffuser des idées contribuant au débat du monde contemporain et pour présenter au lecteur local des œuvres d'expression française. Par ailleurs, non seulement elle a été la maison d'édition en tête de cette démarche novatrice pour le marché local, mais elle a aussi été parmi les premières maisons locales à publier des livres au format numérique sur le web, sans charge pour les lecteurs.

La collection *Agapá*

Pour les maisons d'édition, la traduction de livres est au présent, comme dans le passé, l'une des ressources pour la réalisation du catalogue (Casanova, 2002 : 7-20), surtout pour celles qui commencent à s'établir dans le milieu éditorial. Ainsi, les Éditions du Seuil ont profité de la traduction des auteurs *d'ailleurs* qui écrivent dans d'autres langues que le français (Serry, 2002 : 70-79.) pour conformer la collection « Cadre vert », dans laquelle on trouve, par exemple, des ouvrages de Gabriel García Márquez et de José Saramago. Et, de nos jours, parmi les maisons d'édition indépendantes de l'Argentine (Venturini, 2017 : 13-201), la parution des ouvrages traduits constitue un pilier pour le développement d'un catalogue de qualité (étant donné que les œuvres traduites ont déjà été publiées dans leur langue d'origine, ce qui suppose un critère de sélection appliqué précédemment). Cela peut se réaliser notamment à travers l'aide des fonds de traduction des différents pays, résultat des politiques linguistiques pour la valorisation de la langue et la culture du pays dans le domaine international.

En ce qui concerne les langues, leur rôle dans le système international des traductions (Heilbron, 1999 : 429-444) détermine partiellement les espaces de diffusion auxquels les ouvrages pourront accéder. Il est important, aussi, en partant d'un regard sur le polysystème littéraire international (Even-Zohar, 1990 : 9-26), de souligner l'importance de la parution d'un livre dans une maison d'édition consacrée : ceci collabore, parmi d'autres facteurs (tels que les prix littéraires, la renommée de l'auteur et les autres langues dans lesquelles l'ouvrage ait été traduit) à la potentielle commercialisation du livre ailleurs.

Les livres parus dans la collection *Agapá* ont été publiés avec le soutien aux traductions du français vers d'autres langues du Ministère de la Culture de France et du Ministère des Affaires étrangères, à travers l'Ambassade de France à Montevideo. Ces aides continuent à exister de nos jours, grâce au Centre national du livre. Ainsi, la maison d'édition qui produit la traduction entre en contact avec la maison d'édition française possédant les droits de l'ouvrage en français, pour négocier la

parution du livre, assurant un minimum d'exemplaires : entre 200 et 500, selon le genre. Les subventions pour la parution comprennent l'achat des droits et le coût de la traduction. En ce qui concerne les droits, généralement, ceux-ci sont limités à une région : par exemple, pour *Señor Sueño* (1991)⁶ traduction de Beatriz Vegh de *Monsieur Songe* (1985) de Robert Pinget, Trilce a les droits de distribution en Amérique Latine.

Néanmoins, les traductions faites dans ce contexte ont la possibilité d'être vendues pour d'autres marchés hispanophones, ce qui pose la question toujours problématique en espagnol de la variété linguistique vers laquelle on traduit. Dans le cas de Trilce, et selon des entretiens menés lors de ma recherche dans le cadre de la rédaction de la mémoire du master en 2019, le coéditeur, Pablo Harari (2019), a expliqué que les traductions ont toujours été pensées pour le marché local, ce qui a effacé la possibilité de chercher une traduction plus *neutre* (Villalba, 2015 : 370-376) pour une postérieure distribution éventuelle sur d'autres marchés hispanophones.

La composition du catalogue

En ce qui concerne la composition de la collection, on constate premièrement, qu'elle suit les règles générales de Trilce par rapport aux genres des livres publiés : on trouve des œuvres littéraires et des livres de vulgarisation scientifique, notamment, dans le domaine des sciences sociales, tandis qu'un seul livre, portant sur la maladie du HIV, *VIH : transmisión madre-hijo* (2001) constitue l'exception.

Dans le domaine des œuvres littéraires, la prose est privilégiée : il y a 4 recueils de récits brefs et 12 romans publiés entre 1991 et 2002. Bien que ce ne soit pas le premier ouvrage publié, c'est avec *Señor Sueño* (1991) que l'on présente la collection. Pour cette raison, on peut conclure que le travail de traduction et les rapports avec les maisons d'édition françaises avaient commencé avant, en 1989, avec la traduction de quelques numéros des *Cahiers d'actualité internationale* de la Documentation Française, mais sans concevoir une collection spécifique pour les œuvres traduites du français. C'est après la consolidation d'*Agapá* que l'on a inclus ces numéros dans le catalogue.

Seulement 2 livres de poésie ont paru, en 1992 (*Poemas* de André Breton, traduit par Armando Rojas) et en 2015 (*Puños al rojo vivo* de James Noël, traduit par Laura Masello), celui-ci étant le dernier ouvrage de la collection, la maison d'édition ayant fermé ses portes cette année-là. Cela nous montre que la traduction de poésie non seulement n'était pas la priorité de la collection (et de la maison d'édition en général, même en espagnol, à en juger par la composition de son catalogue), mais

aussi que la publication de ce genre de littérature n'est pas concentrée sur une période spécifique, à la différence des autres genres.

Cette réalité contraste avec la publication de onze pièces de théâtre. La plupart des ouvrages (36) appartiennent à la catégorie des sciences sociales et humaines, parmi lesquelles, à part l'exception présentée auparavant, on trouve 14 publications des *Cuadernos de actualidad internacional*, en coédition avec la Documentation Française. Dans cette section de la collection, 17 numéros ont été publiés entre 1989 (c'est-à-dire, l'année du début d'*Agapá*) et 1998, parmi lesquels on compte trois numéros doubles.

Il faut aussi présenter la série *Teatro francés contemporáneo*, qui compte avec 8 publications entre 1997 et 2010, la plupart d'entre elles contenant au moins deux pièces (sauf les deux derniers numéros), accompagnées de préfaces signées par des personnalités du monde du théâtre, comme c'est le cas de Françoise Thanas (traductrice spécialisée en théâtre, qui a écrit la préface des numéros 2 et 3, sans être l'auteure des traductions). Par ailleurs, ni le numéro 6 ni le 7 ne présentent des pièces de théâtre : le numéro 6 est organisé autour de deux sections : un livre d'exercices pour acteurs (de Patrick Pezin) et d'Eugenio Barba. Le numéro 7 est composé d'une série d'entretiens de Fabienne Pascaud à Ariane Mnouchkine sur son œuvre et l'histoire du théâtre en France.

Les trois autres pièces de théâtre, ne faisant pas partie de cette série, ont été publiées entre 1991 et 1994, avant le commencement de la parution des ouvrages dans la série. Comme on a déjà expliqué, dans la composition de la collection on trouve premièrement des expériences de traduction qui ont été suivies par la consolidation des séries et de la collection elle-même, ce qui peut être compris comme le résultat d'une nouvelle expérience de publication des œuvres traduites et des rapports établis avec les maisons d'édition françaises. Pour autant dire, *Agapá* et les séries qu'elle comporte ont été conçues à partir des politiques éditoriales de traduction de Trilce, mais leur parution a dû être organisée dans le catalogue au fur et à mesure que les accords de traduction avec les maisons d'édition françaises se déroulaient et que les traductions se succédaient.

Cette explication coïncide avec les étapes de publication des différents genres, bien qu'ils s'enchevêtrent :

- le premier numéro de la série des *Cuadernos de actualidad internacional* fut publié en 1989, et le dernier date de 1998 ;
- les recueils de récits brefs ont été publiés entre 1991 et 1995 ;
- les romans ont été publiés entre 1992 et 2002 ;
- les livres de poésie ont paru en 1992 et 2015 ;

- les pièces de théâtre hors la série *Teatro francés contemporáneo* ont été publiées entre 1991 et 1994, tandis que celles qui la composent ont paru entre 1997 et 2010 ;
- les ouvrages de sciences sociales et humaines ont été publiés entre 1995 et 2012.

La liste ci-dessus nous permet de penser à une collection en sciences sociales principalement, étant donné que les premiers et les derniers ouvrages (sauf *Puños al rojo vivo*, le livre de poésie) font partie de cette catégorie. Par ailleurs, l'époque de traduction des récits brefs et des romans est concentrée au début, tandis que plus tard on constate la parution majoritaire de pièces de théâtre (concentrées dans la *Série de théâtre français contemporain*) et de livres de vulgarisation scientifique.

En ce qui concerne le flux des parutions, la période comprise entre 1991 et 2002 a été la plus productive (arrivant jusqu'à entre 5 et 7 livres par an, sur un total de 35 livres parus par an chez Trilce), et à partir de 2003 un ou deux livres ont été publiés par an, et même, en 2009, 2013 et 2014, aucun livre n'a été publié : ce n'est ni plus ni moins qu'une des conséquences d'une maison d'édition qui arrivait à sa fin.

Les écrivains

Lorsqu'on fait une révision des auteurs publiés dans la collection, on devine l'intention de Trilce de présenter au lecteur en espagnol des écrivains francophones contemporains. Ainsi, seulement quatre écrivains consacrés à cette époque-là font partie de la liste : Samuel Beckett, avec *Días felices/Oh les beaux jours*, traduit par Beatriz Vegh⁷ en 1991 ; André Breton, avec *Poemas*, traduit par Armando Rojas en 1992 ; Molière, avec *George Dandin*, traduit par Alicia Migdal en 1992 et Jules Supervielle, avec *El ladrón de niños*, traduit par Laura Masello en 1993. Bien que dans le monde francophone celui-ci soit moins connu par les lecteurs, Supervielle, en tant que l'un des trois écrivains franco-uruguayens, est conçu comme une figure assez populaire parmi les lecteurs d'écrivains français en Uruguay, et le Lycée Français à Montevideo porte son nom.

Au-delà de la vocation de Trilce de faire connaître les écrivains francophones contemporains en Uruguay, un autre facteur explique le manque de classiques francophones dans cette liste : étant donné les liens culturels établis avec la culture d'expression française, on peut conclure que différentes traductions en espagnol d'ouvrages canoniques en langue française circulaient déjà sur le marché et faisaient même partie des programmes d'enseignement de la littérature au lycée. Par ailleurs, l'existence des traductions déjà parues ailleurs et importées dans le

pays rendait inutile l'entreprise de (re)traduction et (re)édition. Voilà pourquoi la plupart des écrivains traduits chez *Agapá* appartiennent à la seconde moitié du XX^e siècle. Parmi ceux-ci, on peut citer, en 1995, la présence des premières traductions en espagnol de deux écrivains consacrés à présent dans le monde hispanophone : dans le domaine des sciences sociales, Alain Badiou (*Filosofía y psicoanálisis*, traduit par Ana Guarnerio), dans le domaine littéraire, Jean-Marie Gustave Le Clézio (*Viajes del otro lado*, traduit par Beatriz Vegh).

Un bref aperçu des auteurs dont les ouvrages font partie d'*Agapá* nous permet de constater que, lorsqu'ils ont été traduits par Trilce, ils n'étaient pas encore des écrivains reconnus dans l'Hexagone —et même pas ailleurs— bien qu'ils aient été publiés dans des maisons d'édition consacrées en France. Premièrement, comme l'exprime Pascale Casanova (2002), le fait d'écrire et de faire paraître les ouvrages dans des maisons d'édition connues dans le domaine international donne aux écrivains la possibilité d'être remarqués et traduits, de dépasser les frontières nationales et celles des langues. Deuxièmement, cette sélection d'écrivains montre la vocation de bibliodiversité de Trilce : le but était non seulement de présenter des écrivains contemporains, mais aussi, des écrivains peu connus à l'époque dans le pays, en vue de collaborer, par le moyen de la traduction, à la diffusion d'idées dans un pays qui reprenait la démocratie après 12 ans de dictature. Il faut souligner, pour soutenir cette hypothèse, que la plupart des écrivains n'ont vu qu'un seul de leurs ouvrages paraître dans cette collection, à l'exception de Bernard-Marie Koltès, dont on trouve deux pièces de théâtre : *En la soledad de los campos de algodón*, traduit en 1994 par Margarita Musto, et *La vuelta al desierto*, traduit en 1999 par Beatriz Vegh (paru dans le deuxième numéro de la *Série de théâtre français contemporain*).

En ce qui concerne les pays d'origine des écrivains, la plupart d'entre eux sont français (et hommes), sauf Samuel Beckett (irlandais), Armand Mattelart (belge), Robert Pinget et Paul Zumthor (suisses), René de Ceccatty et Fawzi Mellah (tunisiens), Jean-Claude Figolé et James Noël (haïtiens), Dominique Godfard (marocaine), et Jules Supervielle (né en Uruguay), c'est-à-dire 10 écrivains non français sur un total de 50. De cette manière, on constate la présence d'une majorité d'écrivains venus de l'espace européen qui composent la représentation des écrivains francophones hors l'Europe, De Ceccatty, Figolé, Godfard, Noël, Mellah et Supervielle (installé à Paris pendant presque 50 ans) étant les vraies exceptions. Cette majorité d'écrivains français contraste avec l'intention de Trilce de faire connaître au lecteur des écrivains francophones, formulée sur le site web de Trilce et lors de la présentation de la collection dans le prologue de *Señor Sueño* (Lefort, 1991 : 7).

Cette liste peut attirer l'attention du lecteur par rapport aux critères de sélection qui ont mené les éditeurs à mettre dans la même collection des auteurs si différents. Néanmoins, il faut tenir compte que l'un des principaux critères de sélection était le fait de présenter des écrivains contemporains, non connus par le lecteur, ce qui explique qu'aujourd'hui (plus de trente ans après le premier livre paru) quelques-uns d'entre eux sont des écrivains consacrés (comme c'est le cas de Le Clézio, Prix Nobel en 2008) et d'autres qui restent moins connus à présent.

Parallèlement, et comme nous l'avons déjà expliqué, la sélection d'écrivains est limitée par le fait que les aides à la traduction envisagent seulement les ouvrages parus en France en français (et aussi, dans les langues régionales) par des maisons d'édition françaises. Ainsi, le faible pourcentage d'écrivains en français venus hors l'Hexagone peut être expliqué par cette exigence. En même temps, cette réalité constatée confirme les propos de Casanova (2002) : pour les écrivains périphériques, être publiés dans les maisons d'édition des métropoles suppose une nouvelle possibilité : celle d'un chemin qui s'ouvre vers la traduction et la consécration internationale.

Les traducteurs

Quant aux traducteurs, à la différence des écrivains, on compte une majorité de femmes (17 sur un total de 25), étant la plupart d'entre eux uruguayens. Liés au monde francophone (on constate la présence de plusieurs professeurs de français travaillant à l'époque à l'enseignement secondaire et à l'université), on doit souligner la présence de l'écrivaine et traductrice (de l'anglais et du français vers l'espagnol) Idea Vilariño, qui en 1996 a traduit *Transatlántico* de Christine Laurent, et de l'écrivaine et traductrice Alicia Migdal, qui a traduit deux pièces de théâtre (*George Dandin*, de Molière, en 1992, et *Inventarios* de Philippe Minyana en 1998), ainsi que de Laura Masello et de Beatriz Vegh, traductrices et professeures de français qui ont aussi réfléchi sur le métier du traducteur⁸.

Les ouvrages à traduire étaient sélectionnés par un comité de lecture dont faisaient partie quelques-uns des traducteurs, comme Beatriz Vegh, un membre de l'Ambassade de France – Daniel Lefort, qui a aussi traduit un livre en 1993 avec Maï Lefort : *Las vainillas* de George Limbour – et les éditeurs de Trilce. Parfois, les traducteurs eux-mêmes proposaient des ouvrages à traduire, comme c'est le cas de *La mesera era nueva*. Une fois la traduction finie, celle-ci était révisée par les éditeurs qui, étant eux-mêmes francophones, contrastaient le texte en français avec la traduction en espagnol et proposaient des modifications pour la version finale, s'il s'avérait nécessaire. Quelques accords étaient proposés avant

le commencement de la traduction, principalement, celui de ne pas traduire dans un espagnol *neutre*, étant donné que les livres seraient distribués principalement en Uruguay.

Les mêmes traducteurs ont été chargés de s'occuper de plusieurs ouvrages tout au long des années, si l'on tient compte des dates de parution des livres. La commande supposait un contrat de traduction, demandé par l'État français afin de subventionner l'achat des droits d'auteur aux maisons d'édition françaises. De cette manière, il ne s'agissait pas des traducteurs employés directement par Trilce, qui ne comptait pas, dans sa structure organisationnelle, de traducteurs, ce qui explique le grand nombre de traducteurs qui ont participé à la collection, ainsi que la présence de figures de la culture uruguayenne non consacrées spécifiquement à la traduction, telles que l'actrice et metteuse en scène Margarita Musto. Les traducteurs les plus actifs (tels que Laura Masello et Beatriz Vegh) ont été chargés de traduire différents genres, mais la plupart des traducteurs se sont consacrés aux traductions d'un genre spécifique, comme Roger Mirza (théâtre), Margarita Musto (théâtre), Ana Guarnerio (essais de sciences sociales), Analía Martínez (essais de sciences sociales) et Mariana Vlahussich (romans), parmi d'autres.

Un regard sur les mondes francophones ?

Le français et l'espagnol partagent le statut de langues coloniales, raison pour laquelle elles existent dans différents continents et en contact avec des langues différentes. Elles partagent, aussi, une structure linguistique avec des dialectes différents non seulement au niveau national, mais aussi régional. C'est pourquoi cette coexistence, à l'échelle internationale, peut être source de complications. Ainsi, les modèles du français et de l'espagnol que l'on apprend en tant que langues étrangères restent souvent ceux de la métropole, et l'on connaît peu les dialectes de ces langues appartenant aux anciennes colonies.

De même, lorsqu'on lit un texte littéraire français ou espagnol, le modèle de langue souvent présenté est celui de la métropole, ce qui renforce les arguments en faveur de l'enseignement de ces dialectes et non pas des autres. Et cela est dû au fait que les marchés de l'édition dans les deux langues sont régis par les maisons d'édition françaises et espagnoles, notamment, par les principaux groupes d'édition, qui dominent la scène littéraire. Bien que Trilce reste une maison d'édition indépendante, et qu'elle ait collaboré étroitement avec d'autres maisons d'édition similaires dans le domaine hispanophone, lorsqu'on cherche à approcher la littérature en français, il est difficile d'éviter la centralisation du marché éditorial hexagonal : être publié en France reste souvent la possibilité de consécration pour

l'écrivain et, de plus, c'est l'État français, et non pas les autres, qui a les réseaux les plus développés pour soutenir les traductions des textes français à l'étranger.

Si l'on a eu une collection d'ouvrages français traduits en espagnol en Uruguay, c'est grâce aux politiques linguistiques de l'État français pour soutenir la présence de cette langue à l'étranger (Varela, 2006). Ces politiques linguistiques datent du XIX^e siècle et ont stimulé, parmi d'autres, l'installation du Lycée Français et de l'Alliance Française en Uruguay. De nos jours, celles-ci cherchent à soutenir le rôle de la langue française dans le système linguistique international à travers la traduction du et vers le français. Celui-ci permet non seulement la diffusion de la culture et de la langue, mais il rend au français le statut de *langue passerelle* (Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, 2018 : 1-9), grâce à laquelle on peut prendre connaissance des écrivains qui s'expriment dans d'autres langues par le moyen des traductions françaises qui, diffusées ailleurs, entraînent des traductions dans une troisième langue. Ceci n'est pas le cas des ouvrages traduits chez *Agapá*, étant donné que le but de la collection était celui de donner accès aux perspectives du monde des écrivains francophones.

Le regard sur lequel se pose la perspective de Trilce par rapport à la littérature en français peut être analysé à partir des expressions utilisées pour y faire allusion : dans la présentation de la maison d'édition (sur le site web), on parle de la traduction d'ouvrages, particulièrement du français. Donc, le terme francophonie n'est pas présent : l'accent est mis sur la langue de laquelle on traduit et non pas sur la question du statut de français ou non-français (mais qui écrit en français) des écrivains. Cependant, dans le prologue de *Señor Sueño*, Daniel Lefort, à l'époque conseiller culturel de l'Ambassade de France à Montevideo et membre du comité de lecture qui proposait des ouvrages potentiels à traduire, parle de *littérature contemporaine d'expression française*, des écrivains français et des écrivains d'autres pays qui ont choisi la langue française pour leur création littéraire. Finalement, il parle des écrivains français ou francophones de nos temps (1991 : 7) :

Un chemin ouvert vers Agapá

Ediciones Trilce inaugure avec ce volume une collection qui nous introduit dans un lieu spécifique de l'imaginaire : la littérature contemporaine d'expression française.

Pourquoi Agapá ? Parce que c'est le nom que Robert Pinget donne à cet espace de fantaisie où son roman était situé ; parce que cette collection va privilégier non seulement le regard des écrivains français sur le monde – soit-il réel, rêvé

ou mythique —, mais aussi la voix des écrivains d'autres pays qui aient choisi la langue française pour leur création littéraire.

On attend que le lecteur ouvre chaque livre de la collection de la même manière qu'on ouvre une fenêtre. La traduction en castillan lui donnera accès aux paysages du monde reflétés par les écrivains français ou francophones de nos temps. De cette manière, on invite le lecteur à travers la collection Agapá à l'agape : que sa lecture soit un banquet festif pour l'esprit, une orgie perpétuelle comme celle que Mario Vargas Llosa a trouvé dans l'œuvre de Gustave Flaubert.

Daniel Lefort*

*Conseiller culturel de l'Ambassade de France à Montevideo⁹

Il est intéressant de constater que la distinction entre écrivains français et écrivains francophones est liée, dans ce cas, aux différents imaginaires et aux différents paysages que les ouvrages peuvent présenter. C'est-à-dire que l'on attend un traitement différent des sujets et un regard différencié selon la provenance de l'écrivain. L'opposition n'est pas centrée sur l'usage de la langue, mais sur ce que l'on va lire en tant qu'écrivains en dehors de l'Hexagone dialoguant avec d'autres langues et d'autres cultures, à part la culture française. Mais, cette interprétation doit être recensée : dans un polysystème littéraire si complexe comme le français (vu son passé de langue coloniale), la notion de francophonie reste contestée.

Pourtant, il faut souligner que, bien que l'on utilise le terme, la notion de francophonie (en minuscule) pour faire référence aux espaces et à l'ensemble des personnes parlant français — c'est-à-dire, à la communauté linguistique — garde une connotation impériale (Archard, 1982 : 419-422) et a été conçue à partir d'une perspective française (Riffard, 2006 : 1-10), comme outil de commerce et de développement qui tend à effacer les possibilités des langues locales de se développer et devenir des langues de l'administration, de la culture¹⁰ et de l'enseignement. En ce qui concerne la littérature, d'autres expressions ont été proposées pour faire allusion aux ouvrages des écrivains qui cherchent le français pour s'exprimer ; que l'on parle des littératures du Sud, de la littérature d'expression française ou des littératures émergentes, la dénomination de cette réalité littéraire suppose un enjeu pour lequel la bonne réponse n'a pas encore été trouvée.

Presque vingt ans après le prologue d'Agapá, le manifeste *Pour une « littérature-monde »* (Barbery et al., 2007), signé par plus de quarante écrivains d'expression française, a mis l'accent sur les problèmes de l'association entre

littérature française et écrivain français, et littérature francophone et écrivain français/écrivain hors de France :

Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français (Barbery et al., 2007, premier paragraphe).

Cette considération par rapport au terme n'ôte pas sa valeur à la collection *Agapá*, mais cherche à mettre en relief les difficultés et les contradictions existantes dans le monde de l'édition. Au-delà de la déclaration proposée dans le manifeste, du point de vue éditorial, la parution de littérature en français reste concentrée dans un pays, la France, Paris étant le centre de cette industrie, où elle reste la plus puissante des industries culturelles. Et cela malgré les efforts des maisons d'édition en français hors l'Hexagone pour renforcer des liens dans les principes de la bibliodiversité, afin d'assurer la parution d'ouvrages qui peut-être n'attireraient pas l'intérêt dans l'Hexagone.

Depuis la fin de Trilce, aucune maison d'édition locale n'a repris cette politique de traduction, depuis n'importe quelle langue. Une recherche en cours sur les maisons d'édition plus récentes dans le milieu éditorial local (beaucoup d'elles, conformant le Colectivo Sancocho) montre une composition différente de celles-ci par rapport aux maisons d'édition précédentes, ainsi que des buts et des politiques éditoriales diverses : la plupart d'entre elles sont centrées sur la parution d'ouvrages d'écrivains uruguayens. Plusieurs d'entre elles comptent aussi dans leurs catalogues sur l'autopublications. Bien qu'il existe des ouvrages traduits dans ces maisons d'édition, la traduction n'est pas considérée comme étant centrale dans leurs projets. Par ailleurs, les maisons d'édition contemporaines de Trilce (Alter, Ediciones de la Banda Oriental, Fin de Siglo, parmi d'autres), même si elles ont publié quelques traductions (souvent issues de l'anglais et du portugais), ne se sont pas consacrées à la traduction non plus, étant donné que leurs projets avaient des buts différents. En outre, pour bénéficier des bourses de traduction qui rendent possible une collection comme *Agapá*, il est convenable d'avoir un contact direct et de connaître le milieu éditorial étranger (comme c'est le cas de Harari avec les maisons d'édition françaises), avec le soutien de l'Ambassade locale.

La collection *Agapá* reste, à partir des renseignements recoltés dans notre démarche, la seule dans son genre parmi les maisons d'édition uruguayennes. Non seulement elle avait le but de publier des traductions d'ouvrages de l'espace

francophone exprimé dans la politique éditoriale de Trilce, mais elle a réussi à faire paraître des auteurs contemporains. Dans ce domaine, la série *Teatro francés contemporáneo* peut être vue comme un projet intéressant, étant donné que la parution de pièces de théâtre traduites pour être représentés n'est pas la norme. Néanmoins, l'effort de publier les traductions des essais des sciences sociales qui venaient d'être parus dans le monde francophone doit être aussi considéré comme une contribution au polysystème littéraire et à la culture d'un pays qui sortait d'une dictature.

Par ailleurs, il faut souligner que tout cela avait été conçu en envisageant un lecteur uruguayen, étant donné que plusieurs traductions étudiées permettent de reconnaître une variété linguistique locale, conclusion à laquelle on arrive grâce à la présence de mots et de structures syntactiques de l'espagnol de l'Uruguay dans les ouvrages littéraires. Bien que les traductions des essais des sciences sociales ne présentent pas, généralement, les mêmes caractéristiques, la cause est à chercher dans la nature des textes, et non pas dans le souhait de les commercialiser premièrement hors frontières.

À présent, quoique quelques politiques pour le développement de l'industrie du livre uruguayenne aient été mises en place par l'État uruguayen (Cerlalc, 2020 : 42), elles se centrent sur l'extraduction des écrivains parus dans des maisons d'édition locales et sur la diffusion de leurs livres à l'étranger. Étant donné la perte du français et de son statut de langue d'enseignement obligatoire dans l'enseignement public dans le passé récent (les années 90, ce qui coïncide avec les politiques linguistiques régionales de cette époque-là) au profit de l'anglais, nous pouvons établir un lien entre ce fait et le manque de continuité des traductions menées par des maisons d'édition locales, comme Trilce l'avait fait auparavant. Dans l'entre-temps, puisque les aides de l'État français à la traduction des ouvrages en cette langue continuent à exister, il ne faut qu'une maison d'édition locale audacieuse pour prendre le relais d'*Agapá*...

Bibliographie

- Achard, P. 1982. « En finir avec la francophonie ». *Tiers-Monde*, 23, n° 90, p. 419-422.
- Barbery, M. et al. 2007. « Pour une littérature-monde en français ». *Le Monde*, vol. 16.
- Boizette, P. 2020. « Faire dialoguer (en ligne) les langues minorées, L'exemple d'une collaboration intergénérationnelle en Afrique de l'Est ». *Biodiversity*, n° 7, p. 78-95.
- Casanova, P. 2002. « Consécration et accumulation du capital littéraire. La traduction comme échange inégal ». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 144, p. 7-20.
- Cerlalc, 2020. *Políticas y estrategias de internacionalización editorial en América Latina*. Bogotá : Cerlalc-Unesco.

- Colleu, G. 2008. *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Buenos Aires : La marca editora. Version en espagnol de Víctor Goldstein.
- Even-Zohar, I. 1990. « Introduction to Polysystem Studies ». *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, n° 11:1, p. 9-26.
- Galliand, É. 2011. « Éditorial ». *Bibliodiversity*, n° 1, p. 2-5.
- Harari, P. 2000. « La edición independiente en América Latina: un factor cultural en peligro » In *Actas del Primer encuentro de editores independientes de América Latina. La edición independiente en América Latina: riesgos y desafíos en el contexto de la concentración del sector y de la mundialización cultural*, p. 12-25. [En ligne] : <https://docplayer.es/11128671-l-er-encuentro-de-editores-independientes-de-america-latina.html> [Consulté le 12 février 2021].
- Harari, P. 2019. Entretien inédit.
- Hareau, E., Sclavo, L. 2018. *El traductor, artifice reflexivo*. Montevideo: Tradinco.
- Heilbron, J. 1999. « Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World-System ». *European Journal of Social Theory*, n° 2, p. 429-444.
- Lefort, D. (1991 « Un camino abierto hacia Agapá », prologue du Pinget., R., *Señor Sueño*. Montevideo: Trilce, p. 7.
- Masello, L. 2020. « Cuerpo saqueado, cuerpo devastado ». In: *Estudios de lenguas: lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria*. Vol. 2. Montevideo : Universidad de la República.
- Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères 2018. « Une ambition pour la langue française et le plurilinguisme ». 1-9. [En ligne] : https://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/pdf/une_ambition_pour_la_langue_francaise_et_le_plurilinguisme_cle816221.pdf [consulté le 15 janvier 2021].
- Narvaja de Arnoux, E. 2007. « Ámbitos para el español: recorridos desde una perspectiva glotopolítica ». [En ligne] : <https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Arnoux%20Elvira%20-%20Ambitos%20para%20el%20espanol.%20Recorridos%20desde%20una%20perspectiva%20glotopolitica.pdf> [consulté le 20 avril 2021].
- Riffard, C. 2006. « Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques ». *Lianes*, n° 2, 1-10.
- Serry, H. 2002. « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, p. 70-79.
- Symmes, C. 2016. « Quand éditer, c'est agir ». *Bibliodiversity*, n° 4, p. 18-25.
- Torres Torres, A. 2012. *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Montevideo : Yaugurú.
- Varela, L. 2006. *La politique linguistique extérieure de la France et ses effets en Argentine. Contribution à une théorie de la politique linguistique*. Thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Vegh, B. 2012. « Ejercicios de estilo y traducción : Idea Vilariño/Raymond Queneau ». *Revista de la Biblioteca Nacional*, 6-7. p. 223-237.
- Venturini, S. 2017. « La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes en Argentina ». *Literatura: teoría, historia, crítica*, n° 19, 2, p. 183-201.
- Villalba, G. 2015. « Autor/traductor, original/traducción: sobre la exclusión del voseo en la traducción editorial argentina ». *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Formación e Investigación en Lenguas y Traducción* del Instituto de Enseñanza Superior en lenguas Vivas Juan Ramón Fernández. Buenos Aires: IES en Lenguas Vivas, p. 370-376.

Notes

1. Dirigée par Roberto Bein dans le cadre de la Maîtrise en Sciences Humaines, option Langage, Culture et Société de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de l'Universidad de la República (Montevideo, Uruguay).
2. Néanmoins, le pays présente un taux de parution des nouveaux livres assez haut par rapport à sa population : par an, on compte 9,3 nouveaux livres sur 10.000 habitants, occupant la deuxième place, après l'Espagne, mais avant les grands producteurs de livres latino-américains, tels que le Mexique et l'Argentine.
3. Cela fait épreuve de la production littéraire et intellectuelle de l'Uruguay.
4. Alliance internationale des éditeurs indépendants.
5. Le catalogue complet peut être consulté sur le site web de Trilce : <http://www.trilce.com.uy/>.
6. Étant donné que cet article est centré sur l'analyse des traductions et non pas des ouvrages originels, nous nommerons premièrement le titre en espagnol, avec une postérieure allusion au titre en français.
7. Il s'agit d'une édition bilingue (ayant pour but donner au lecteur la possibilité de découvrir par lui-même les caractéristiques de la pièce en français), ce qui n'est pas usuel chez *Agapá*. Cette traduction a été conçue pour une représentation de la Comedia Nacional uruguayenne.
8. Les articles de Vegh (2012) et Masello (2020) peuvent servir d'exemple de l'activité de retour académique sur le métier du traducteur exercé par elles-mêmes.
9. La traduction en français m'appartient. Voici le texte original en espagnol (1991 : 7) :

Un camino abierto hacia Agapá

Ediciones Trilce inaugura con este volumen una colección que nos introduce en un lugar específico del imaginario: la literatura contemporánea de habla francesa.

¿Por qué Agapá? Porque es el nombre que da Robert Pinget al lugar de fantasía donde él ubica su novela; porque la colección privilegiará tanto la mirada de los escritores franceses sobre el mundo —ya sea real, soñado o mítico— como la voz de los escritores de otros países que han elegido el idioma francés para su creación literaria.

Se espera que el lector abra cada libro de la colección como se abre una ventana. La traducción al castellano le permitirá el acceso a los paisajes del mundo reflejados por los escritores franceses u francófonos de nuestros tiempos. Así, se invita a lector a través de la colección Agapá, al ágape: que su lectura sea un banquete festivo para el espíritu, una orgía perpetua como la que Mario Vargas Llosa encontró en la obra de Gustave Flaubert.

Daniel Lefort*

*Consejero cultural de la Embajada francesa en Montevideo.

10. Néanmoins, à présent, différents projets et démarches pour la parution des livres écrits dans des langues minorées sont menées dans les pays francophones (Boizette, 2020 : 78-95).



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

La tradition orale et les littératures des Premiers Peuples

Jean-François Létourneau

Cégep de Sherbrooke, Canada

Jean-francois.letourneau@cegepsherbrooke.qc.ca

<https://orcid.org/0000-0002-3756-9909>

Reçu le 26-04-2021 / Évalué le 23-06-2021/ Accepté le 20-09-2021

Résumé

L'article propose de réfléchir aux liens entre la tradition orale, les langues autochtones et les œuvres littéraires des Premiers Peuples publiées dans les langues coloniales que sont l'anglais et le français. L'influence de l'oralité est manifeste sur les productions littéraires contemporaines et pour la critique, il importe de mieux saisir comment les récits oraux qui fondent les littératures des Premiers Peuples inscrivent ces dernières dans un continuum historique vieux de plusieurs millénaires.

Mots-clés : Littératures des Premiers Peuples, langues autochtones, tradition orale, réception critique, oralité

Tradición oral y Literatura indígena

Resumen

Este artículo propone reflexionar sobre los vínculos entre la tradición oral, las lenguas autóctonas y las obras literarias de los Primeros Pueblos publicadas en las lenguas coloniales que son el inglés y el francés. La influencia de la oralidad se manifiesta en las producciones literarias contemporáneas y para la crítica resulta importante establecer cómo los relatos orales que fundan las literaturas de los Primeros Pueblos inscriben a estas últimas en un continuo histórico que remonta a varios milenios.

Palabras clave: Literaturas de los Primeros Pueblos, lenguas autóctonas, tradición oral, recepción crítica, oralidad

Oral tradition and Indigenous literature

Abstract

The article proposes to reflect on the connections between Oral Tradition, Indigenous languages, and literary works by Indigenous Peoples published in the colonial languages of English and French. The influence of orality is evident

in contemporary Indigenous literature, and it is necessary that literary criticism develop an understanding of how Oral Tradition—the foundation of literature by Indigenous Peoples—positions these works on a historical continuum that dates back several millennia.

Keywords: Indigenous literature, Indigenous languages, Oral Tradition, literary criticism

Introduction

Aux États-Unis et au Canada anglais, les littératures des Premiers Peuples retiennent l'attention depuis les années 1970, alors que certains critiques ont parlé de « renaissance indienne » pour décrire les romans de Scott Momaday, James Welch ou encore Louise Erdrich. Or, du côté francophone, l'intérêt pour les œuvres littéraires autochtones est passablement récent. Les publications d'An Antane Kapesh dans les années 1970, celles d'Éléonore Sioui ou de Charles Cocoo dans la décennie 1980 ainsi que les premiers recueils de poésie de Jean Sioui et de Rita Mestokosho au milieu des années 1990 ont lentement préparé le terrain pour la réception plus importante qui se manifeste dans la francophonie américaine depuis les années 2010. Cet écart entre les univers autochtones anglophones et francophones explique peut-être pourquoi on qualifie souvent les littératures des Premiers Peuples « d'émergentes ». Qu'en est-il réellement ? L'impression de nouveauté ne serait-elle pas plutôt attribuable à la réception réservée à ces livres ?

Plusieurs penseurs des Premiers Peuples - pensons à Guy Sioui-Durand, Thomas King, Jo-Ann Episkew, Leanne Betasamosake Simpson ou encore à Tomson Highway - sont d'avis que les productions littéraires autochtones contemporaines constituent le prolongement de la tradition orale et n'effacent cette dernière d'aucune façon. Au contraire, les deux co-existent et interagissent. En ce sens, les littératures des Premiers Peuples prendraient place dans un continuum culturel vieux de plusieurs millénaires et actualiseraient des formes narratives anciennes et méconnues.

Dans cet article, je me propose de réfléchir aux liens existants entre les traditions orales autochtones et les œuvres littéraires publiées au cours des dernières décennies afin de montrer comment les récits oraux transmis de génération en génération constituent à plusieurs égards le fondement des littératures des Premiers Peuples. Bien que le présent dossier soit consacré à l'espace littéraire francophone, je commenterai également des textes publiés en anglais au Canada et traduits en français au Québec. Les littératures des Premiers Peuples ont le grand mérite d'avoir décloisonné les milieux littéraires anglophone et francophone.

En effet, qu'ils écrivent en anglais ou en français, des langues coloniales rappellent-le, la plupart des écrivains autochtones travaillent à partir de l'univers culturel et linguistique propre à leur nation respective. Par conséquent, même si les œuvres paraissent en anglais, en français ou sont traduites d'une langue à l'autre, elles s'intègrent au corpus des littératures des Premiers Peuples. En ce sens, établir une possible singularité de l'espace francophone m'apparaît secondaire, particulièrement dans la perspective de dégager des liens entre les traditions orales et la littérature écrite des Premiers Peuples.

Oralité et écriture

Dans le dossier publié par la revue *Inter Art Actuel*, le sociologue de l'art autochtone d'origine wendate Guy Sioui-Durand montre comment la tradition orale marque les pratiques artistiques contemporaines. Il présente notamment le travail de Joséphine Bacon, la poète innue qui s'inspire des récits des anciens pour écrire des poèmes en innu-aimun et en français chantant le mode de vie ancestral des siens. La démarche d'art naturel de Domingo Cisneros, Tepahuane du Mexique installé au Québec depuis les années 1970, est également documentée. D'ailleurs, cet artiste a publié un essai, *La guerre des fleurs - Codex ferus* (2016), écrit en espagnol, traduit en français et publié chez un éditeur québécois, ce qui constitue un autre exemple du décloisonnement linguistique propre aux littératures des Premiers Peuples. Enfin, Sioui-Durand signale dans le dossier l'omniprésence de l'oralité dans les manifestations artistiques actuelles, que ce soit le hip-hop ou l'art-performance. Ce que l'on retient de ces pages? Les cultures des Premiers Peuples sont bien vivantes : elles demeurent enracinées dans leur cosmologie d'origine tout en prenant part aux scènes artistiques contemporaines anglophones et francophones qu'elles transforment et influencent. Il en va de même pour les littératures autochtones.

Dans la préface de l'anthologie *From oral to written* (2017) qu'il consacre aux écrits des Premiers Peuples parus au Canada entre 1980 et 2010, l'écrivain d'origine crie Tomson Highway avance l'idée que les langues autochtones ont une ascendance profonde sur les productions littéraires même lorsque celles-ci sont écrites dans les langues coloniales que sont l'anglais et le français. Selon Highway, les écrivains qui ne parlent plus la langue de leur nation demeurent malgré tout habités par l'univers linguistique des leurs : « Heureusement, pour les écrivains autochtones qui ne connaissent pas le bonheur de parler leur langue, il existe ce que l'on appelle la mémoire ancestrale¹ » (Highway, 2017: XXII). La mémoire ancestrale évoquée par Highway fonderait en quelque sorte les littératures des Premiers Peuples. Elle s'incarnerait notamment dans le rapport riche et fécond qui met en tension les langues autochtones et européennes.

Le texte de présentation d'une autre anthologie, *Mots de neige, de sable et d'océan*² (2008), souligne que les langues autochtones perpétuent la croyance qui fait de l'île de la Grande Tortue - le continent américain - le jardin donné à l'humanité en cadeau (Highway, 2008 : 9). Autrement dit, alors que les langues européennes ont perdu le contact avec le « paradis terrestre » en raison du péché attribué à Ève, les langues autochtones et le système de valeurs qu'elles fondent ne reconnaissent pas une telle rupture :

Si l'on accepte que les langues du monde [...] ont toutes été forgées par leur cosmologie [...], il y a des langues au sein desquelles existe cette histoire fascinante d'un certain jardin : le jardin de beauté, le jardin de joie. Mais, à cause d'un acte de plaisir commis par une femme - la consommation du fruit de cet arbre qui était là, debout, au milieu du jardin -, l'humanité en fut expulsée. Et plus jamais ces gens n'eurent la permission d'y retourner. C'est à ce moment que leurs langues [...] furent arrachées de la nature et perdirent contact avec le pouvoir de cette dernière. [...] Par contre, cette histoire n'existe pas dans la mythologie [...] des Autochtones de par le monde. [...] Je ne connais pas, bien sûr, toutes les langues autochtones qui existent, mais, en Amérique du Nord - ça je le sais -, la divinité qui existe au cœur de nos langues n'est pas masculine, elle est féminine. De surcroît, cette déesse n'a jamais expulsé ses enfants de "son" jardin. Donc, pour nous, la terre est toujours un jardin de beauté, de joie et de plaisir. (Highway, 2008 : 9).

De tels propos doivent être pris en compte par les instances de réception critique lorsqu'elles abordent les littératures des Premiers Peuples. Ces dernières, bien que publiées en langues coloniales, ne recouvrent pas les anciens récits en langues autochtones ; elles se développent plutôt à leur contact et actualisent des visions du monde qui remontent aux premières formes de peuplements humains des Amériques.

Thomas King, dans son essai *Histoire(s) et vérité(s) : récits autochtones* (2015), exprime sensiblement les mêmes idées que Highway quant au lien entre la Terre-Mère (le jardin), les langues autochtones et la littérature contemporaine (King, 2015 : 46-54). Il rappelle que la nature, « [c]'est le territoire de la littérature orale autochtone. Et c'est aussi le territoire de la littérature écrite autochtone contemporaine. La différence est la suivante : plutôt que d'attendre que vous veniez à nous, comme nous le faisons autrefois, la littérature écrite nous a permis d'aller vers vous » (King, 2015 : 161). Pour connaître les récits oraux des Premiers Peuples, les sociétés occidentales ont profité de la médiation des anthropologues, ethnologues, linguistes, qui ont mis en lumière une part importante du patrimoine immatériel de l'humanité. Or, les récits étaient alors reçus comme des témoignages

culturels, mais jamais en tant qu'œuvres littéraires à part entière. Pourtant, selon l'anthropologue québécois Rémi Savard, ces discours étaient « plus que de simples récits oraux pour une humanité en attente d'écriture, [il s'agissait de] performances émaillées de dialogues, de chants, de rebondissements imprévisibles et de pirouettes sémantiques les plus inattendues [...] [qui traduisaient] la volonté d'existence de ces peuples » (Savard, 2006 : 18). Pour les lecteurs critiques des littératures des Premiers Peuples, il importe donc de reconnaître la valeur littéraire de ces récits oraux en les mettant en parallèle avec les productions littéraires actuelles. Ce faisant, on en vient à souligner le fait que les liens entre la parole et le territoire importeraient davantage que le médium, oral ou écrit, ou encore la langue de publication qui permet aux récits d'être transmis. King suggère également de réfléchir aux différences entre oralité et écriture à l'aune de la réception réservée aux littératures des Premiers Peuples. Ce serait les instances institutionnelles - de tradition occidentale - qui délimiteraient des frontières fixes entre les récits oraux et la littérature écrite actuelle. Pour les conteurs, romanciers, poètes des Premiers Peuples, raconter ou écrire tiendrait d'une seule et même action, soit la prise de parole afin de transmettre des visions du monde portées par des éthiques et des esthétiques propres aux différentes cultures autochtones.

En ce sens, King rapporte les paroles de la conteuse Jeannette Armstrong : « Mon langage me permet de comprendre que je ne suis pas celle qui parle. On me parle, et les mots proviennent d'une multitude de bouches et de langues de la nation Okanagan et du territoire autour d'elle. » (King, 2015 : 20). On se rend compte ici que raconter, narrer une histoire, se rapproche beaucoup plus de la notion d'écoute que de l'action de dire, de parler. Que l'on raconte ou écrive en anglais ou en français importe donc moins que les langues qui nourrissent l'imaginaire du conteur ou de l'écrivain. L'ego ne rentre pas en ligne de compte : celle ou celui qui raconte se fait tout simplement transmetteur. Cette modestie, cet effacement du soi derrière la parole naturelle et collective, caractérise encore aujourd'hui une part importante du corpus littéraire des Premiers Peuples. Par exemple, on retrouve cette posture dans la poésie de Rita Mestokosho : « Être moi-même avec l'écriture, c'est passer au travers des gens en leur montrant un signe de respect ». (Mestokosho, 2008 : 59). L'humilité par rapport au vivant se veut la base de l'écoute, de la poésie inspirée par la tradition orale : « Mais c'est uniquement sous un feu de rocher / À l'abri d'un hiver froid et solitaire / Que j'ai entendu les battements de la terre / Et c'est là que j'ai appris à écouter » (Mestokosho, 2010 : 62). Le même état d'esprit, la même disposition à l'égard de l'écoute des voix du territoire, soit la nature et la parole des ancêtres, se lit chez Joséphine Bacon : « Les ancêtres m'ont dit : Ton âme a rêvé bien avant toi / Ton cœur a entendu la terre ».

(Bacon, 2009 : 34). Et ce que la terre dit, ce que le territoire révèle, l'innu-aimun, la langue maternelle de Mestokosho et de Bacon, la garde en mémoire : « Dans mon cœur et dans mon âme vit une langue intime, proche de la terre, l'innu-aimun ». Écrire dans une langue, la langue française, est aussi une nécessité. Si faire parler la Terre à travers la poésie de l'homme pour faire renaître une conscience qui a déjà existé, je le vois comme une mission d'écrire en français. (Mestokosho, 2010 : 90). Les liens entre oralité, langue maternelle, écriture et langue coloniale ne peuvent être établis plus clairement; ils font ressortir une posture d'écriture qui ne renvoie pas à la figure prétentieuse du « créateur », mais plutôt à la discrétion du conteur, à la modestie de celui qui sait écouter, car tout ce à quoi il aspire est la transmission de la parole pour le bien-être du plus grand nombre : « Accompagne-moi pour faire marcher la parole, / la parole voyage là où nous sommes, / suivons les pistes des ancêtres pour ne pas nous égarer, / parlons-nous³ » (Bacon, 2009 : 8). Les poèmes de Bacon et de Mestokosho s'adressent évidemment aux leurs, les Innus; mais s'ils sont écrits en français, c'est parce qu'ils évoquent des réalités valables, inspirées d'une « conscience » ancienne mais toujours pertinente aujourd'hui, pour l'ensemble des populations francophones qui vivent sur le territoire américain. Et si l'on considère les succès critiques et commerciaux que les œuvres de Bacon et de Mestokosho rencontrent en Europe, on pourrait carrément parler de francophonie internationale.

Ces dynamiques entre langues des Premiers Peuples et coloniales nous amènent à deux concepts autochtones liés à la fonction narrative, soit le récit ancien, qui remonte à des temps immémoriaux, et une histoire récente dont les gens ont été témoins. Les Inuits y font référence par les termes *unikkausiq* et *unikkaatuaq* (Duvicq, 2019 : 4). Les Innus utilisent les termes *atanukan* et *tipatshimun*, qui ressemblent aux substantifs employés par les Attikamekw : *atisokana* et *tipatcimowina*. Enfin, du côté des Nêhiyawak (Cris des Plaines), ils ont recours aux expressions *âtayôhkêwin* et *âcimowina*. Jo-Ann Episkenew, une écrivaine métisse, explique

que les aînés enseignent que les âtayôhkêwin (récits sacrés) n'ont pas qu'un sens spirituel, mais sont en eux-mêmes des esprits [...] qui pénètrent à l'intérieur de celui qui écoute et le transforme. Elle croit également que les histoires de tous les jours, âcimowina, celles qui sont le fondement même de la littérature autochtone contemporaine, bien qu'elles n'aient pas de caractère sacré, se révèlent néanmoins des esprits. Ces histoires de tous les jours ont, elles aussi, un pouvoir de transformation, mais elles doivent d'abord engager le public avant qu'un tel changement puisse se produire. (Episkenew, 2018 : 188).

Encore une fois, on revient aux phénomènes liés à la réception critique des littératures des Premiers Peuples. Les récits sacrés de la tradition orale se voulaient

transformateurs pour les gens d'une même communauté, qui partageaient une langue commune. Aujourd'hui, la littérature écrite et publiée dans les langues coloniales permet, tout en gardant vivantes les visions du monde fondées par les langues autochtones ainsi que les formes narratives empruntées à l'oralité, de toucher un plus large public, incluant les lecteurs de la société dominante. Une intelligence collective, une compréhension commune des enjeux liés au territoire émane alors des textes si la critique est à même de prendre en compte les rapports entre les langues autochtones, la tradition orale et la littérature. Dans la préface de son recueil *Mon couteau croche*, le poète wendat Jean Sioui écrit : « Le mot wendat pour nommer l'acte d'écrire est yehiatonk. Il signifie « laisser des traces ». Ma poésie n'a pas la dimension sacrée des contes et des mythes de la tradition orale mais elle en est une continuation. En lisant ce livre, vous entrerez chez moi. » (Sioui, 2015 : 9-10). Et entrer dans l'univers des écrivains des Premiers Peuples, c'est bien souvent se retrouver dans une cosmologie méconnue aux lecteurs occidentaux, mais qui éclairent à sa façon les réalités du 21^e siècle. Voyons maintenant trois exemples de figures mythologiques issues des récits oraux qui s'actualisent dans les œuvres littéraires afin d'aborder des enjeux bien de notre temps.

Corbeau : le ratoureux

Le corpus oral fondé sur la figure mythique du corbeau se retrouve partout sur le continent nord-américain, des Inuits aux Hopis en passant par les Haidas et Anishnaabe. Cet oiseau est considéré comme un *Trickster* dans les traditions orales autochtones, terme que je traduis en français par « ratoureux », c'est-à-dire un joueur de tour qui par ses farces change le destin de l'humanité.

Dans son roman *Le chant de Corbeau*, Lee Maracle rend le Corbeau responsable de l'épidémie de grippe qui s'abat sur une communauté fictive de la côte ouest canadienne :

Le changement, c'est quelque chose de sérieux - quelque chose de déchirant. Avec les humains, il ne faut surtout pas y aller de main morte. Les grandes tempêtes façonnent la terre, font éclore la vie, débarrassent le monde de tout ce qui est vieux pour faire place au neuf. Les humains appellent cela des catastrophes. Ce sont juste des naissances! protesta Corbeau dans un croisement (Maracle, 2018 : 16).

Le roman de Maracle s'inscrit dans le prolongement de la tradition orale des Stó : lō, la nation à laquelle appartient la romancière, et s'inspire du trait culturel « de parler aux arbres, aux plantes, aux poissons et aux autres animaux, et plus

particulièrement à Corbeau et à Cèdre » (Maracle, 2018 : 8). D'ailleurs, la figure de « Cèdre » tente tout au long du roman de modérer les ardeurs de Corbeau afin que les êtres humains ne souffrent pas trop de l'épidémie de grippe.

Le roman plonge le lecteur dans une vision du monde qui remonte aux mythes fondateurs des Stó : lō, à cette époque lointaine où les animaux, les arbres, les rivières et les humains parlaient tous le même langage. Ce faisant, les relations entre Cèdre, Corbeau et les membres de la communauté nous font réfléchir aux réactions de ces derniers lorsqu'ils se retrouvent confrontés à une épidémie. Certaines familles se serrent les coudes, d'autres tournent le dos aux réseaux de solidarité, d'autres encore n'agissent pas et se contentent de blâmer le village « blanc » voisin. Difficile de ne pas reconnaître l'actualité de l'œuvre, de ne pas saluer la finesse du regard que la romancière porte sur les comportements humains, alors que nous vivons une pandémie qui n'en finit plus. *Le chant de Corbeau* ne pourrait en ce sens être un meilleur exemple de la pertinence de la tradition orale des Premiers Peuples, actualisée par la littérature, pour aborder les enjeux du 21^e siècle.

Sedna : la déesse inuite

Tanya Tagaq, une artiste Inuk reconnue à l'international pour son travail avant-gardiste qui marie chants de gorge traditionnels inuits et musique pop, a publié un premier roman déroutant : *Croc fendu*. Le personnage principal et la narratrice est une jeune adolescente qui vit à Igloolik, un village situé dans l'Arctique canadien. Son quotidien est fait d'amitié, de mauvais coups, de violences de toutes sortes qui vont de l'alcoolisme à l'inceste en passant par la toxicomanie. Mais au-delà des problèmes sociaux d'un peuple dont la réalité est trop souvent abordée par cette seule perspective, le roman met de l'avant des scènes qui peuvent être déstabilisantes pour un lecteur occidental. Ainsi, la narratrice, après avoir découvert qu'elle est capable d'entrer en contact avec le monde des esprits, a une relation sexuelle avec un Homme-Renard, est enfantée par les aurores boréales, met au monde des jumeaux, un garçon et une fille, qui menacent l'avenir de la communauté (Létourneau, 2021). Un lecteur non averti des réalités inuites se croirait en plein réalisme magique et on pourrait difficilement lui en vouloir d'avoir recours à ce cadre théorique pour mieux comprendre l'œuvre. Or, l'aspect « magique » du roman propose plutôt une plongée dans la culture inuite et la mythologie qui la fonde. Ce serait donc problématique que la réception critique ne soit pas en mesure de relever ces fondements culturels de l'œuvre et l'inscrive dans une forme littéraire plus ou moins représentative du véritable projet de la romancière.

Ainsi, Tagaq met elle aussi en scène dans le roman la figure du Corbeau; encore une fois, l'oiseau noir a des visées troublantes pour la communauté. La romancière fait également référence à Sedna, la déesse des animaux marins - phoques, bélugas, morses, narvals, etc. - essentiels à la survie des Inuits. Sedna devient à un moment du récit la confidente de la narratrice et soulage cette dernière de ses tourments. Si la déesse est généralement associée à la survie physique du peuple, chasseur et nomade, elle devient dans le livre de Tagaq une figure amicale synonyme de réconfort.

La présence de Sedna se manifeste également dans le recueil de nouvelles de Norma Dunning, *Annie Muktuk*; cette fois-ci, la déesse offre un appui spirituel aux humains. Le texte intitulé « Kakoot », du nom du personnage principal, met en scène un vieil Inuk en train de mourir dans une maison de retraite dans une ville du sud du Canada, loin de ses êtres chers et de son Arctique natal. Sedna lui apparaît alors et l'accompagne dans son passage vers la mort : elle l'aide à rejoindre la toundra afin qu'il puisse mourir là où il est né et que son esprit retrouve les membres de sa famille. Le recueil, très actuel dans sa forme et le fond, représente un autre exemple de comment la tradition orale autochtone vient enrichir une œuvre littéraire contemporaine en proposant un regard culturel différent sur la mort et le deuil, expérience universelle ultime.

Aataentsic : la femme tombée du ciel

Aataentsic représente une figure mythique incontournable dans la cosmologie de plusieurs Premiers Peuples d'Amérique du Nord, notamment les nations iroquoiennes. L'historien wendat Georges Sioui relate l'histoire de cette femme dans son essai *Pour une autohistoire amérindienne*. En tombant du ciel où elle vivait, Aataentsic est sauvée par des outardes qui la déposent sur le dos d'une tortue dans un monde en plein déluge. La femme se serait noyée sans l'aide des animaux qui viennent à son secours et l'aident à refaire le monde à partir de la carapace de la tortue, d'où le nom donné au continent américain : l'Île de la Grande Tortue. Aataentsic a par la suite des jumeaux, Yoskaha, la figure bienveillante, et Tawiskaron, le fauteur de troubles, qui assurent l'équilibre du monde. Notons qu'il ne s'agit pas ici de l'opposition chrétienne du bien et du mal. Au contraire, la malfeasance de Tawiskaron est aussi nécessaire que les bonnes actions de Yoskaha pour la suite du monde : « En réalité, un monde immoral serait celui où n'existeraient ni la mort, ni la douleur, ni la difficulté, car ces trois dernières sont source de compassion, de laquelle proviennent toutes les vertus sociales, c'est-à-dire la société elle-même » (Sioui, 1994 : 33-38). Éléonore Sioui, la première femme autochtone à avoir publié un recueil de poésie en français

(*Andatha [1984]*), véhicule une vision du monde analogue à celle de son fils Georges alors qu'elle consacre la première partie de son livre à la figure de Yoskaha. Cette section, intitulée « Haronhiayé Yéintchon Yoskaha / Yoskaha demeure partout », présente des poèmes/prières qui s'inscrivent dans la spiritualité wendate et actualisent les enseignements d'Aataentsic et de ses fils.

L'écrivain Thomas King met également Aataentsic en scène dans son roman dystopique *Une femme tombée du ciel*. Il réfère alors au récit de création du monde pour mieux décrire une planète apocalyptique livrée à la cupidité de l'industrie pharmaceutique et en proie aux changements climatiques. La tonalité ironique du roman - aborder la fin du monde par son début - montre à quel point la tradition orale peut inspirer des procédés narratifs divers et originaux afin de mieux aborder les réalités du 21^e siècle.

Pour conclure

En conclusion, comme le montrent les exemples précédents, les liens entre oralité et écriture représentent des éléments d'analyse à prendre en compte lorsque vient le temps d'aborder les littératures des Premiers Peuples. Ces dernières nous parlent du monde d'aujourd'hui, du 21^e siècle, mais à partir de fondements spirituels, culturels et linguistiques vieux de plusieurs millénaires. À mon avis, les instances de réception critique se trouvent dans l'obligation de sortir de leurs présupposés théoriques, bien souvent marqués par la conception occidentale de la littérature, lorsqu'elles étudient de telles œuvres. Il importe de mieux connaître l'histoire, les cultures, les langues et la trajectoire de ces peuples si on veut être à même de bien recevoir leurs littératures, de ne pas réduire les réseaux de sens des œuvres par des grilles d'analyse ou des outils théoriques qui ne correspondraient pas aux réalités qu'elles évoquent. Une telle posture de réception exige évidemment beaucoup de travail de la part de la critique et l'amène dans des zones inconfortables, où il faut sans cesse douter, remettre en question nos réflexes de lecture, recadrer notre approche théorique. Les efforts en valent néanmoins la peine, car ce faisant, ce ne sont pas seulement les livres que nous apprécierons davantage, mais bien notre destinée commune en territoires américains, cette île de la Grande Tortue qui assure notre survie, à tous, qui que l'on soit, où que l'on se trouve.

Bibliographie

- Bacon, J. 2009. *Bâtons à message / Tshissinuashitakana*, Montréal : Mémoire d'encrier.
Dunning, N. 2021. *Annie Muktuk*. Montréal: Mémoire d'encrier.

- Duvicq, N. 2019. *Histoire de la littérature inuite au Nunavik*. Québec : Presse de l'Université du Québec.
- Episkenew, JA. 2018. Mythe, politique et santé. In : *Nous sommes des histoires*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- King, T. 2016. *La femme tombée du ciel*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- King T. 2015. *Histoire(s) et vérité(s). Récits autochtones*, Montréal : Éditions XYZ.
- Highway, T. 2017. *From oral to written*. Vancouver: Talonbooks.
- Highway T. 2008. Préface. In : *Mots de neige, de sable et d'océan*. Wendake : Éditions du CFM.
- Létourneau, J.-F. 2021. « *Croc fendu* ou les ténèbres lumineuses du Nord : Tanya Tagaq ». *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17, p. 155-167. [En ligne] : <https://doi.org/10.7202/1079395a> [consulté le 20 juillet 2021].
- Maracle, L. 2019. *Le chant de Corbeau*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Mestokosho, R. 2010. *Comment je perçois la vie grand-mère / Eshi uapataman nukum*, Göteborg, Beijbom Books.
- Mestokosho, R. 2008. Être atik. In : *Aimititau! Parlons-nous!*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Savard, R. 2006. Traditions orales : les Innus et leurs chef-d'œuvre ». *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 85, p. 16-20.
- Sioui-Durand, G. 2009-2010. Indiens. Indios. *Inter / Art Actuel*, n° 104, p. 4-93.
- Sioui, É. 1984. *Andatha*. Val d'Or: Éditions Hyperborée.
- Sioui, G. 1999. *Pour une autohistoire amérindienne*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Sioui, J. 2015. *Mon couteau croche*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Tagaq, Tanya. 2018. *Croc fendu*. Québec : Éditions Alto.

Notes

1. *Fortunately, for those Indigenous writers who have not known the paradise I speak of or speak their language, there is such thing as ancestral memory.*
2. Dirigée par Maurizio Gatti, cette anthologie regroupe des écrits d'auteurs autochtones francophones originaires du Québec, du Maroc, de l'Algérie, de la Polynésie française et de la Nouvelle-Calédonie.
3. *Mamu uitsheututau aimun tshetshi pimitutaiak^u, / pimipanu aimun anite etaiak^u, / mititatauat tshimushuminanat tshetshi eka unishiniak^u, / aimitutau tshetshi minuinniuiak^u.*



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Traduire la langue poétique de Natasha Kanapé-Fontaine

Ana Kancepolsky Teichmann

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

anakance@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2085-8314>

María Paula Salerno

Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina

msalerno@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-5529-1883>

Reçu le 11-03-2021 / Évalué le 17-05-2021 / Accepté le 14-08-2021

Résumé

Dans le cadre d'un projet de traduction de l'œuvre poétique d'auteurs des Premières Nations du Québec, nous nous sommes consacrées à la tâche de sélectionner et de traduire des poèmes de *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) et de *Bleuets et abricots* (2016) de Natasha Kanapé-Fontaine, artiste originaire de la communauté innue de Pessamit. Cet article a pour but d'analyser quelques procédés de la langue poétique de cette auteure, en tenant compte des enjeux identitaires et posturaux qui s'y inscrivent, et de réfléchir aux problèmes relatifs au processus de leur traduction à l'espagnol rioplatense.

Mots-clés : littératures autochtones, poésie innue, traduction littéraire

Traducir la lengua poética de Natasha Kanapé-Fontaine

Resumen

En el marco de un proyecto de traducción de la obra poética de autoras de las Primeras Naciones de Quebec, nos consagramos a la tarea de traducir una selección de poemas de los libros *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) y *Bleuets et abricots* (2016) de Natasha Kanapé-Fontaine, artista originaria de la comunidad innu de Pessamit. El presente artículo tiene por objeto analizar algunos procedimientos de la lengua poética de esta autora, teniendo en cuenta las cuestiones identitarias y posturales que se ponen en juego, y reflexionar sobre los problemas relativos al proceso de su traducción al español rioplatense.

Palabras clave: literaturas autóctonas, poesía innu, traducción literaria

Translating the poetic language of Natasha Kanapé-Fontaine

Abstract

As part of a translation project of the poetic work of women authors from the First Nations of Quebec, we have dedicated ourselves to translating a selection of poems from the books *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) and *Bleuets et abricots* (2016) by Natasha Kanapé-Fontaine, a native artist to the Innu community of Pessamit. The aim of this article is to analyze some of her poetic language procedures, taking into account the identity and postural issues involved, and to reflect on the problems related to their translation process into Rioplatense Spanish.

Keywords: Indigenous literatures, Innu poetry, literary translation

Introduction

La voix de Natasha Kanapé-Fontaine résonne aujourd'hui dans le continent américain comme la musique du tambour qu'on entend dans ses poèmes, pour signaler la présence et la puissance des cultures autochtones du Canada. Intimement liée à sa condition d'artiste multidisciplinaire originaire de la communauté innue de Pessamit et à sa militance pour les droits des Premières Nations, la poésie de Kanapé-Fontaine nourrit sa figure de poète engagée (cf. Huberman, 2018). Elle écrit en français et elle fait de cette langue coloniale son *arme de déconstruction massive contre le colonialisme* (Kanapé-Fontaine, 2015 : 25) et de soi *l'instrument de la parole* (Kanapé-Fontaine, 2015 : 25).

Dès son premier recueil de poèmes, *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012), les expériences du territoire ancestral, de l'oralité et de la langue maternelle ébranlent l'écriture en français et ainsi deux cultures y entrent en commotion. Kanapé-Fontaine en est consciente :

Ma parole dansera avec les sons et les verbes de l'Innuaimun (langue), le langage de l'Innu Assi (territoire), la pensée de l'Innu (être humain), la puissance de l'Innu-aitun (culture). Dans une union presque impossible, valseront les mécanismes intellectuels distincts de chaque langue, au milieu de mes paumes (Kanapé-Fontaine, 2015, 25).

Bien évidemment, l'écrivaine fait du français la « langue autre » mais aussi « la langue par laquelle elle se définit comme Innue. En tant que langue ayant servi à édicter et à gérer les relations coloniales, le français est la langue par laquelle elle peut négocier ces relations et reprendre sa souveraineté¹ » (Moyes, 2018 : 66). La poésie devient donc un espace d'énonciation intime et publique à la fois qui vise

à transformer les signes de l'histoire, un espace de quête identitaire personnelle et collective qui invite à se rapprocher de la langue, la culture et les traditions innues et à revaloriser les relations à l'Autre.

Dans le cadre du projet éditorial et de traduction « Les littératures autochtones d'expression française : une anthologie bilingue (français-espagnol) », mené à l'Université nationale de La Plata, sous la direction de María Leonor Sara et María Julia Zaparart, dont les résultats seront publiés dans le volume *Mujer tierra, mujer poema* (La Plata, Malisia, 2021), nous avons eu l'opportunité de travailler sur l'œuvre de Natasha Kanapé-Fontaine, afin de traduire un corpus de textes poétiques tirés des livres *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) et *Bleuets et abricots* (2016). Cette pratique de traduction nous a mis face au problème de traduire à l'espagnol une panoplie de formes littéraires qui forgent la parole, la posture (Meizoz, 2007) et notamment l'identité de l'auteur.

Problèmes de traduction

Chaque recueil de poèmes de Natasha Kanapé-Fontaine est précédé d'un prologue écrit dans une riche prose poétique à valeur de manifeste. C'est spécialement dans ces prologues que l'auteure profite, au niveau énonciatif, du système de la personne pour mettre en place divers aspects de la subjectivité symbolique qu'elle cherche à problématiser. Il s'agit tout d'abord d'une subjectivité qui appartient au sujet de l'énonciation, qui provient de son champ d'expérience (dans la mesure où le sujet de l'énonciation est lié au sujet empirique) et qui prend forme au fur et à mesure que la parole poétique est proférée. Mais dans ce *lyrisme du vécu* (Hamburger, 1984 [1957] : 242) le sentiment intime prend une valeur plurielle et l'expérience est exprimée comme possibilité de l'humain. La subjectivité devient alors trans-subjectivité : la propre identité ne se développe qu'en interdépendance avec les Autres, elle implique toujours des traits collectifs et exhorte la subjectivité de l'Autre.

C'est la deuxième personne du singulier qui prédomine dans le « Prologue » à *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012), écrit par Natasha Kanapé-Fontaine et signé de son nom. Ce recours à la deuxième personne paraît destiné à explorer la propre identité. L'auteure se parle à elle-même, s'écrit à elle-même, afin de trouver sa place dans le monde. De cette façon, elle engage tous ceux qui partagent sa condition, et aussi le lecteur, à agir en conséquence. Le « tu » est un « tu » féminin qui se trouve en mouvement, sans place fixe, entre deux peuples, *deux mondes, deux rives, deux histoires* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 7). Dans cette quête de positionnement identitaire, le sujet parlé transite par des collectifs différents :

d'une part, les autres, qui ont provoqué une *sauvagerie profonde*, engendré le *génocide* et poussé l'*exil*, la *douleur* et les *peines* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 7) ; d'une autre part, les siens, le peuple indien, avec son territoire, ses légendes, son histoire, ses cris de douleur et sa voix. Comme sujet qui habite une identité partie entre deux cultures, celle qui (s') écrit emporte en soi l'esprit de toute une Nation et elle fait recours aux marqueurs grammaticaux du système de la personne pour l'exprimer : *mettre le feu à l'histoire, à ta douleur, à vos légendes. À vos peines à tous. Sans celles-ci tu ne voudrais pas être toi* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 7). Cette articulation entre la deuxième personne du singulier et du pluriel qui en français rend possible la lecture du sujet comme individu qui appartient à un groupe, comme sujet qui partage les légendes et les peines de toute la communauté, devient problématique quand on essaie la traduction à l'espagnol rioplatense. Dans la langue d'arrivée, les possessifs de la deuxième personne du pluriel sont coïncidents avec les formes de la troisième personne, de sorte que la traduction « a sus leyendas. A sus penas » serait ambiguë et le sens d'appartenance du « tu » au « vous », du sujet singulier au groupe, resterait perdu. Il existe, bien sûr, la possibilité de traduire par la forme postposée « a las leyendas de ustedes », mais la solution n'est pas opérative pour la phrase qui suit, où l'on a déjà un autre complément (à tous). En plus, la musicalité de la prose poétique serait, dans ce cas, obturée. Dans le but de maintenir la référence de la deuxième personne, nous avons décidé de traduire par la forme du singulier (« a tu dolor, a tus leyendas. A tus penas... »), tant que le lecteur aurait la possibilité de comprendre la dimension collective à partir de l'expression « de todos » et de la valeur sémantique intrinsèque aux lexèmes « leyendas » et « genocidio ».

En contraste avec ce positionnement particulier du sujet dans le système de la personne, les poèmes de *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, ainsi que les textes de *Bleuets et abricots*, présentent le pronom personnel « je » comme le pilier sur lequel la subjectivité symbolique est construite. Tout au long des textes, on s'aperçoit que la valeur du « je » est aussi trans-subjective : fusionné avec le territoire, les ancêtres, la voix et la spiritualité du peuple innu, l'histoire et la poésie, parmi d'autres composantes, le sujet est tributaire de la relation avec tout ce qui l'entoure et qui sustente son identité à plusieurs dimensions. En fait, le prologue de *Bleuets et abricots*, qui s'annonce comme un manifeste d'affirmation de l'identité de l'auteure, parcourt une subjectivité complexe où se lient profondément l'intime et l'extérieur, le corps propre et celui de la terre, l'individuel et le collectif. Le jeu avec la multiplicité d'aspects qui définissent le sujet se met en scène dès le début : *Je suis parce que je suis* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 7). Il convient de s'interroger sur la référence du « je » dans chacune de ses occurrences.

Une dimension énonciative, textuelle, poétique, imaginaire, symbolique, historique ou réelle, parmi d'autres, pourrait être évoquée. Ainsi, par exemple, la phrase précédente pourrait signifier *Je* [sujet réel] *suis parce que je* [sujet poétique] *suis*, ou à l'envers. La poésie donne vie au corps de la femme, ou la femme donne vie au poème à travers son corps : *Je dis je. Je sais donner la vie. Je suis féconde. Le poème entre en moi comme un amant [...]* *Le poème est le mouvement qui féconde* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 7). Lors de la traduction, il est nécessaire de prendre en compte ces enjeux et de laisser ouverte la pluralité et l'ambiguïté de sens exploitées par le langage poétique. De ce fait, nous avons choisi d'employer les formes explicites du pronom personnel, qui ne sont pas obligatoires en espagnol : *Yo soy porque yo soy. Yo digo yo. Yo sé dar vida. Yo soy fecunda. El poema entra en mí como un amante [...]* *El poema es el movimiento que fecunda*. En plus, étant donné que cette fréquence d'utilisation du pronom personnel n'est pas habituelle en espagnol, la répétition de « yo » donne au texte traduit un effet d'étrangement (*foreignizing*, en termes de Venuti [1995]) et un rythme qui peut résonner avec celui de l'original en français.

L'instance du « je » prend donc une importance primordiale au sein de la langue poétique de Kanapé-Fontaine, où les formes du récit intime et l'expérience vécue à travers le corps font partie incontournable de l'engagement et la lutte pour les droits des Premières Nations :

Pour les femmes autochtones en particulier, affrontant les structures du patriarcat, du christianisme et du colonialisme qui ont cherché à déposséder les femmes de leur pouvoir politique et public, les liens intimes avec leur parenté et à leur corps sont des lieux importants pour générer la résurgence (Huberman, 2018 : 111).

Particulièrement dans *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* et *Bleuets et abricots*, le sujet prête son corps à l'expression poétique, tout comme le fait la nature, le territoire, ou « le pays » (*Je revois encore / ta figure et tes yeux, / réserves indiennes* [Kanapé-Fontaine, 2012 : 21] ; *Je me souviens / la vase / pays mien / ma chair* [Kanapé-Fontaine, 2016 : 13]), et le sujet poétique donne corps à la « résurgence » (*Un appel s'élève en moi et j'ai décidé de dire oui à ma naissance* [Kanapé-Fontaine, 2016 : 7]) ; *Je dis je / pour dire les autres / la souffrance des miens* [Kanapé-Fontaine, 2016 : 16]).

Le prologue de *Bleuets et Abrisots* se termine, en effet, par un énoncé à la première personne à portée collective : *Je me souviens...* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 8). Bien que cette phrase puisse rester vague pour le lectorat hispanophone (« Yo recuerdo... » dans notre traduction), elle possède une connotation bien

particulière au sein du contexte socioculturel québécois : il s'agit de la devise de Québec, de forte visibilité dans toute la province, d'autant plus qu'on la retrouve dans les plaques d'immatriculation de chaque voiture. Quoique son sens ait été disputé, elle fait appel en général au concept de l'identité québécoise et de son histoire en tant que peuple colonisé par la couronne britannique. Pourtant, le mouvement de revendication des droits autochtones dont Kanapé-Fontaine fait partie vient mettre en avant la complexité d'un Québec dont la souveraineté s'est construite aux dépens du territoire et des peuples qui l'ont toujours défendu dans leur mode d'habitation traditionnelle. Le « je » est ainsi renversé dans l'utilisation que l'auteure en fait, il devient un « je » porte-parole des revendications du peuple innu, qui se souvient de la vraie histoire, celle de la colonisation, l'oppression, la dépossession des peuples autochtones : *Au Québec, dire « Je me souviens » est un geste d'agentivité et d'affirmation collective. Lorsqu'une autochtone prononce ces mots, elle s'approprie le geste et exige le respect de la langue et de la culture innues*² (Moyes, 2018 : 75). Dans sa traduction du slam « Mes lames de tannage » de Natasha Kanapé-Fontaine vers l'anglais, Moyes a choisi de laisser la phrase en français pour conserver cette idée de tension et de resignification. Néanmoins, notre traduction vise un public non Canadien, qui ne possède pas forcément les connaissances culturelles du milieu québécois pour restituer ces significations de la phrase. Nous avons donc choisi de la traduire, tout en conservant l'emphase de la première personne par le biais de son utilisation explicite.

Finalement, il convient de revenir sur la question de la construction identitaire du « je » dans son rapport avec les Autres. Puisque *toute image de soi est nécessairement tributaire de la relation « je » - « tu »* (Amossy, 2010 : 117), il est important de repérer les manières dont le poème fait appel à la deuxième personne. Dans « La marche » de *Bleuets et abricots*, le « je » se met en relation avec un « tu » qui parcourt le poème et qui convoque la figure du territoire, nommé « le pays », avec qui il existe une relation d'intimité, de confiance et parfois même d'identification : *pays mien ô / voici ton nom / lové entre mes entrailles* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 15). Comme dans le prologue de *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, une relation d'appartenance est construite entre le sujet de l'énonciation et le collectif représenté ici par la deuxième personne du singulier et symbolisé par l'image du « pays ». Cependant, vers la fin du poème, on trouve une utilisation très différente de la deuxième personne, employée pour signaler l'opposition du « je » à un autre collectif, désigné par le « vous » : *une brise / effleurera vos nuques / c'est du vent dans ma tête, direz-vous / J'abrogerai toute loi / au pays que les hommes s'inventent / vous apprendrez* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 21). Contrairement à la relation de proximité entamée avec le « tu » du poème, ce «

vous » renvoie à un Autre qui représente l'altérité, qui ne fait pas partie du « je », du *pays mien* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 13), des *miens* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 16). Encore une fois, la traduction vers l'espagnol rioplatense pose le problème de l'explicitation et les formes des pronoms personnels. Vu l'importance de la démarcation entre les groupes représentés par les pronoms, nous avons choisi d'explicitier le pronom de la deuxième personne du pluriel en espagnol : *una brisa / rozará sus nucas / es viento en mi cabeza, dirán ustedes / Aboliré toda ley / en el país que los hombres se inventan / ustedes aprenderán*. Cela a permis d'éviter une ambiguïté non souhaitée, car les formes verbales de la deuxième et la troisième personne du pluriel sont identiques en espagnol rioplatense. Sans l'explicitation du pronom personnel, les verbes « dirán » ou « aprenderán » pourraient être liés à « ellos » ou « ellas », ce qui effacerait l'interpellation directe au « vous » (« ustedes ») inscrite dans le poème.

Il existe d'autres cas relatifs au problème de l'ambiguïté dans la traduction, spécifiquement liés au système désinentiel des verbes en espagnol. Une fois de plus, pour les vers *Si je te nommais mon ventre / si je te nommais mon visage* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 14), l'espagnol donne la possibilité de faire explicite ou bien d'effacer le pronom avec la fonction de sujet. Cependant, si l'on choisit ce dernier (*Si te nombrara mi vientre / Si te nombrara mi rostro* »), on pourrait assigner la fonction de sujet aux syntagmes « mi vientre » et « mi rostro », car en espagnol les désinences verbales de la première et la troisième personne du singulier du mode subjonctif sont identiques. Alors, maintenir le pronom « je » (« yo ») résout le problème de l'ambiguïté et permet au sujet poétique de garder la faculté de nommer. En fait, ce dernier exerce tout au long du poème un pouvoir de parole très significatif, un pouvoir créateur, capable de revenir sur l'histoire et d'y monter une *poétique du territoire* (Létourneau, 2017), où le corps vital de la femme qui se prononce par la poésie rejoint celui de la terre (*Je suis femme la terre / d'où l'on a tiré mon nom* [Kanapé-Fontaine, 2016 : 20]). C'est grâce à cette capacité de nommer que Natasha Kanapé-Fontaine bâtit la posture de la femme résurgence qui se trouve au cœur des luttes contemporaines autochtones, dont le désir de réparation du passé se lie aux revendications identitaires et territoriales par le biais de la puissance de la création.

Cette posture de poète engagée se manifeste dans la poésie d'une façon très directe : « J'ai mémoire de la mort / embrasse le savoir sur le front / le retour des miens guidés par les ombres » (Kanapé-Fontaine, 2016 : 20). Il y a dans cet extrait une certaine étrangeté au niveau de la langue, en raison du manque de sujet dans le deuxième vers. Cela provoque une ambiguïté dans le texte en français et ouvre toute une gamme d'interprétations possibles. La forme verbale « embrasse »

pourrait être un impératif, une prière dirigée peut-être à Nitassinan, au territoire (comme c'est le cas plus tôt dans le poème) ou bien une forme du présent de l'indicatif avec une omission intentionnelle du sujet grammatical à des fins poétiques. Ainsi, le verbe pourrait se relier au vers précédent (c'est la mort qui embrasse... c'est le « je » qui embrasse...), au vers suivant (c'est le retour des miens guidés par les ombres qui embrasse...), ou même prendre comme sujet « le savoir » (c'est le savoir qui embrasse sur le front : un vrai savoir qui, dans le geste maternel du bisou sur le front, imprime la mémoire et le retour des siens). En ce qui concerne la traduction à l'espagnol, étant donné que les formes de la troisième personne du présent de l'indicatif et celle de la deuxième de l'impératif coïncident, comme en français, il est possible de conserver l'ambiguïté et maintenir alors la plupart d'interprétations identifiées dans l'original : *Tengo memoria de la muerte / besa el saber sobre la frente / el retorno de los míos guiados por las sombras*³. Bien que la lecture du « je » comme sujet du verbe « besa » ne soit pas possible dans la version en espagnol, celle-ci conserve l'allure d'étrangeté propre de l'écriture de Kanapé-Fontaine.

Un autre problème de traduction se pose lorsque nous devons prendre des décisions relatives à des termes qui n'ont pas d'équivalent dans la langue cible. Le « Prologue » à *Bleuets et abricots* s'ouvre avec la déclaration suivante : *Un cri s'élève en moi et me transfigure. Le monde attend que la femme revienne comme elle est née : femme debout, femme puissance, femme résurgence* (Kanapé Fontaine, 2016 : 7). Le concept de « résurgence » est mis en scène dans cet acte d'énonciation où l'auteure écrit pour se relever, pour se donner existence : *Un appel s'élève en moi et j'ai décidé de dire oui à ma naissance* (Kanapé Fontaine, 2016 : 7). Il s'agit, en effet, d'un terme clé pour donner vie à la poétique tissée dans son récit. Bradette (2019) propose de l'utiliser pour rendre compte des continuités et filiations dans les textes d'auteurs autochtones, comprises comme un regard qui s'enrichit du passé pour aller vers l'avenir en le recréant. Ce mouvement s'incarne dans l'action de se relever, d'assumer une posture debout qui replace le corps féminin sur le terrain littéraire, opération qui se fait par l'écriture :

[Natasha Kanapé Fontaine] doit se relever, revenir, faire retour, donc, faisant jouer ce même « re » mis en scène significativement par le verbe relever. Mais, plus directement encore, les mots de la poète Innue indiquent la posture debout de la femme, de la femme qui est à la fois puissance et résurgence (Bradette, 2019 : 106).

En fait, cette poétique de la résurgence qui défend la posture de la femme debout est déjà présente dans son premier recueil de poèmes, où le sujet féminin passe de se voir assise à se relever pour s'affirmer debout et active, en dansant :

Tu... *DEVIENS métisse, assise entre deux mondes, deux rives, deux histoires. Non, tu danses* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 7). Puisque le mot « résurgence » fait partie du cœur même de la poésie de Kanapé-Fontaine, nous avons décidé de le faire apparaître dans la traduction comme un calque sémantique du terme français, même si en espagnol il n'est utilisé que dans le domaine de la géologie ou comme synonyme du mot « resurgimiento⁴ ». La « resurgencia » prend forme dans la langue d'arrivée pour y déployer ses possibilités sémantiques, les créer à travers son association et sa résonance avec la « *mujer potencia* ».

L'autre terme qui entraîne des difficultés lors de la traduction à l'espagnol est « Montagnaise », compte tenu de l'imprécision de son équivalent dans la langue cible. Vers la fin de « *La marche* », on peut lire : *Je suis femme la terre / d'où l'on a tiré mon nom / mon pubis attend l'avènement / les missionnaires me disaient Montagnaise / moi je dis femme-territoire / mes montagnes t'enseigneront l'avenir* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 20). Comme l'auteure l'énonce dans le poème, Montagnais ou Montagnaise était le nom utilisé par les premiers explorateurs Français pour nommer les peuples de l'Est de la péninsule du Québec-Labrador. Ce terme, aujourd'hui considéré anachronique et politiquement incorrect, a été plus tard remplacé dans l'usage courant par le mot « innu », qui signifie « être humain » dans leur langue, l'innu-aimun. Le terme en français se voulait représentatif du « peuple des montagnes », d'où le terme choisi pour désigner les habitants de cette région. Pourtant, il s'agit d'une appellation qui rend clairement visible le lieu d'énonciation du colonisateur arrivant en bateau, qui voyait dès la côte l'élévation du terrain et donc assumait que les gens vivaient dans la hauteur. Kanapé-Fontaine détourne les mots des missionnaires pour s'auto-nommer en lien avec le territoire dès sa posture de femme, dans un acte d'énonciation affirmant sa parole et sa posture. Son écriture relève d'une vision du monde partagée par des écrivaines autochtones féministes qui relie étroitement les femmes et la terre (Huberman, 2018 : 120). Elle interpelle ainsi l'Autre et le place comme interlocuteur : ce n'est pas toi qui vas me nommer, je suis le territoire, c'est de mes montagnes que tu apprendras. Le problème de traduction se pose dès que « Montagnaise » constitue un gentilé qui n'existe pas en espagnol, puisque la référence socioculturelle n'a pas été nommée dans cette langue d'arrivée. Il serait possible de transférer le sens du mot dans l'équivalent « *montañesa* », tout en conservant la racine étymologique, en consonance avec les vers postérieurs (*mis montañas te enseñarán el futuro*) ; cependant, la référence socioculturelle concrète, le nom attribué par le colonisateur, serait ainsi effacée par l'adaptation espagnole. Conscientes de l'importance du processus d'auto-affirmation qui se découle du renversement des mots de l'Autre pour construire son identité, nous avons décidé d'éviter une domestication

(Venuti, 1995) des mots de l'auteure et de conserver la désignation française comme élément historique clé pour la conformation de la posture d'auteure et du poème. Une note en bas de page pourrait avoir accompagné cette décision, mais elle aurait néanmoins interrompu la lecture du poème et brisé son rythme, que nous considérons essentiel. Nous avons donc privilégié le maintien de la cadence des vers tout en gardant l'étrangeté du terme pour attirer l'attention sur la dénomination choisie par l'auteure.

Nous souhaitons souligner la complexité d'envisager une traduction *d'une langue coloniale à une autre* (Moyes, 2018) où la spécificité de la relation entre l'auteure et la première langue coloniale peut être perdue de vue. Il a été déjà signalé que Kanapé-Fontaine emploie le français comme une arme de décolonisation et qu'elle fait sentir dans l'écriture poétique, à l'intérieur même de la langue française, la puissance de sa langue maternelle, l'innu-aimun. Compte tenu de notre manque de connaissances de la langue innue, notre activité traductrice peut cependant être envisagée à partir des conceptions de Lacombe quand elle affirme que [...] *même si la traduction menée par des poètes Innus est préférable, elle n'est pas toujours possible, et en tout cas, leurs priorités comme écrivains peuvent se trouver ailleurs* (2014 : 161)⁵. Bien sûr, dans le contexte de traduction prise en charge par des universitaires allochtones qui, comme nous, ne parlent pas de langues autochtones, il est important d'assumer une place éthique, responsable, et non autoritaire, mais surtout de sensibilité, d'attention et de respect envers le texte. À cet égard, nous avons choisi de conserver en innu-aimun tous les termes qui dans l'original sont exprimés dans cette langue, de manière à montrer que la poésie de Kanapé-Fontaine se bâtit sur la rencontre entre deux systèmes culturels différents. L'irruption des mots en innu-aimun fonctionne ainsi comme « épreuve de l'étranger » (Berman, 1984) et le lecteur est contraint de faire un effort pour se rapprocher de cette culture méconnue. Nonobstant, pour aider la compréhension de la signification de ces mots, nous avons élaboré un glossaire pour annexer à l'édition.

Il est important de noter que le fait de garder les termes en innu-aimun permet de connaître de plus près les rapports culturels que la langue ancestrale entretient avec le monde et la relation que le sujet poétique entretient avec son territoire. D'ailleurs, dans *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, l'innu-aimun affleure lorsque le poème entre dans un dialogue intime entre la nature, le « je » et le « tu » (*contemple / les cieux du soir / ils sont assiu-mashinaikan / fenêtres sur nos délimitations* [Kanapé-Fontaine, 2012 : 30]) ou lorsque la nature et les ancêtres, espace de l'enfance, sont évoqués comme refuge, comme un domaine de paix et liberté qui vient s'opposer à la terre du monde : *j'ai peur / des tremblements du monde / je me terre / dans les bras de minashkuat / comme au temps / de mon innocence* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 61).

Nous avons commencé notre article en affirmant que dans les poèmes de Kanapé-Fontaine on entend la musique du tambour, un objet très précieux de la culture innue qui sert de lien avec le monde du rêve, qui fait danser et qui fait voyager l'esprit à travers l'univers⁶. Le tambour apparaît dans les poèmes non seulement comme une image mais aussi comme une cadence qui les allume, un son rythmé par la voix de la terre qui propage l'esprit du peuple innu. Au son du tambour, on perçoit les peines, les cris de douleur, la peur et les tremblements du monde : *le rythme des voix et du tambour / sur le littoral de douleurs / j'ai oublié l'odeur / du cuir séché / décor d'exode / mon cœur* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 28) ; *Y a-t-il personne / pour percevoir le cri du tambour ? / j'ai peur / des tremblements du monde / je me terre* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 61). De ce fait, on ne peut que considérer que la cadence des vers de Kanapé-Fontaine est tributaire du tempo émanant des vibrations du tambour. Ainsi, notre traduction à l'espagnol tente de conserver un certain rythme, émulant celui des textes originels. Comme il n'est pas toujours possible de garder la structure strophique et syllabique des poèmes, nous avons au moins essayé de maintenir la proportion du schéma métrique entre lignes consécutives. Par exemple, dans le cas de *j'ai oublié l'odeur / du cuir séché* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 28) nous avons choisi de traduire le passé composé (« j'ai oublié ») par le « pretérito perfecto compuesto » (« he olvidado »), même si le temps verbal le plus fréquemment utilisé dans l'espagnol rioplatense est le « pretérito perfecto simple » (« olvidé »), de sorte que la différence syllabique entre ces deux vers reste de deux unités tant en français (6-4) qu'en espagnol (7-5) : *he olvidado el olor / del cuero seco*. De cette façon, la récitation poétique préserve sa musicalité.

Pour finir, il convient de souligner que la subjectivité symbolique explorée par les poèmes est traversée par le son du tambour, néanmoins le tambourinage n'est pas proprement un acte d'accompagnement de l'action littéraire. Jouer du tambour équivaut, dans la poétique de Natasha Kanapé-Fontaine, à lutter pour la survie identitaire. Il s'agit d'un geste politique avec une dimension créatrice. La poésie et le tambour vont de pair, tel que l'auteure l'exprime dans le prologue de *Manifeste Assi* (2014) : *Que l'homme puisse se remettre à jouer du tambour. Ce livre lui déclare mon amour. Comme la poésie, le tambour est une arme pour faire entendre la voix des tiens. Avec les autres* (Kanapé-Fontaine, 2012 : 7) et un instrument à valeur matérielle et symbolique qui donne corps à la résurgence : *Une femme se lèvera / vêtue de ses habits de lichen / vêtue de ses traditions / vêtue de son tambour intérieur* (Kanapé-Fontaine, 2016 : 20).

Conclusions

Depuis plus de trois décennies, les études de traduction ont vécu une transformation profonde issue notamment des approches postcoloniales et féministes qui mettent en cause le caractère eurocentriste des idées traductologiques posées comme des universaux. Ces nouvelles approches exigent la création d'une éthique de la traduction qui tienne compte des enjeux de pouvoir qui s'y cachent. Comme traductrices, nous cherchons à ouvrir la littérature autochtone à la communauté hispanophone en maintenant toujours son étrangeté (Berman, 1984), afin qu'on puisse établir un nouveau dialogue au-delà des frontières linguistiques et consentir des efforts pour accueillir l'Étranger comme Étranger (Berman, 1984 : 68).

À cet égard, il nous semble essentiel d'éviter les pratiques de domestication décrites par Venuti (1995) et ainsi aboutir à une traduction où "l'épreuve de l'étranger" (Berman, 1984) peut être perçue, de manière à offrir au public un texte où il puisse reconnaître la présence de l'Autre. Ce processus révèle le caractère politique de l'activité de la traduction : en s'opposant à une domestication qui peut renforcer les stéréotypes concernant les cultures étrangères et exclure les valeurs qui ne répondent pas aux intérêts de la culture dominante, la traduction peut devenir un acte de résistance qui accueille la différence en vue d'un dialogue interculturel. C'est seulement de cette manière que notre travail peut se concevoir comme un prolongement des actions et des manifestations présentes dans les voix de la résurgence littéraire autochtone, puisque notre volonté rejoint celle des auteurs qui visent à faire découvrir leur culture, à raconter leur histoire et à lutter pour la préservation de leurs croyances, leurs valeurs et leurs droits, ignorés et méprisés pendant si longtemps.

L'écriture de Natasha Kanapé-Fontaine ne peut pas être dissociée de cette dimension politique qui l'apparente aux luttes des Premiers Peuples, mais il serait répréhensible de négliger la panoplie d'enjeux littéraires qui se dégagent de son œuvre et qui débordent le domaine des revendications collectives pour entrer dans le terrain du personnel et de l'intime. En effet, notre travail constate que les choix concernant les procédés littéraires déployés dans les prologues et les poèmes recueillis dans *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012) et *Bleuets et abricots* (2016) s'inscrivent dans une démarche de quête identitaire contemporaine autochtone à plusieurs dimensions, dont les problématiques dépassent le cadre uniquement ethno-culturel pour aborder un sujet singulier et complexe (Charbonneau-Bernier, 2018). La considération de la posture d'auteure tissée à partir de ces procédés a été essentielle lors de notre processus de traduction, où les décisions prises n'ont pas répondu seulement à des questions de grammaire ou des formes linguistiques, mais à la tentative de comprendre et de s'approcher de cette Autre qui se construit tout au long des poèmes.

Connaître les voix des auteurs autochtones comme Natasha Kanapé-Fontaine, ainsi que les particularités identitaires des subjectivités représentées dans leur poésie, contribue à enrichir notre histoire, dans la mesure où elles témoignent de l'expérience vécue par des cultures qui se trouvent à l'origine du continent américain. Dans ce sens, que nous soyons autochtones ou allochtones, partout dans les Amériques, il s'agit de notre histoire : la traduction vers l'espagnol prend donc une grande importance vu la présence majoritaire de cette langue dans le continent. Décidément, les poèmes de Natasha Kanapé-Fontaine tracent un chemin de retour au territoire, à la langue, à la culture et aux traditions ancestrales. En même temps, ils incarnent l'ambition de construire de nouvelles routes, de mettre en œuvre des mécanismes pour démonter les structures de la colonisation et réinstaller le patrimoine spirituel autochtone comme puissance rayonnante dans notre continent américain. Nous espérons que notre traduction contribuera à faire résonner l'esprit de ses poèmes, ainsi que l'écho de l'innu-aimun qui se fait entendre dans sa voix.

Bibliographie

- Amossy, R. 2010. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Berman, A. 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris : Gallimard.
- Berman, A. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bradette, M-È. 2019. « Elles se relèvent : penser la résurgence dans la langue et la littérature Innues ». *Revue Analyses*, vol. 14, n°1, p. 98-123.
- Charbonneau-Bernier, A. 2018. *L'écriture subjective des enjeux contemporains dans les romans des auteures autochtones Virginia Pésémapéo Bordeleau et Naomi Fontaine* [Thèse de maîtrise]. Université d'Ottawa.
- Hamburger, K. 1986 [1957]. *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot. Paris : Seuil.
- Huberman, Isabella. 2018. « 'Si ce n'est pas moi' : écrire à la jonction du soi et de la communauté chez An Antane Kapesh et Natasha Kanapé Fontaine ». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 43, n°1, p. 108-127.
- Kanapé-Fontaine, N. 2012. *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Kanapé-Fontaine, N. 2015. « Ma parole rouge sang ». *Relations*, n°778, p. 24-25.
- Kanapé-Fontaine, N. 2016. *Bleuets et abricots*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Létourneau, J-F. 2017. *Le territoire dans les veines. Étude de la poésie amérindienne francophone (1985-2014)*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Meizoz, J. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Editions Slatkine.
- Moyes, L. 2018. « From one colonial language to another: translating Natasha Kanapé Fontaine's 'Mes lames de tannage' ». *Transcultural*, vol. 10.1, p. 64-82.
- Venuti, L. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres : Routledge.

Notes

1. *Kanapé-Fontaine makes French the « other » language but also, and interestingly, the language through which she defines herself as Innu. As the language in which colonial relations have been enacted and processed, French is the language in which she can negotiate those relations and return sovereignty to herself* (traduit de l'anglais par Éric Côté: citation originelle).
2. *In Quebec, saying « I remember » in French is a gesture of agency and collective self-affirmation. When an Indigenous woman says it, she appropriates that gesture for herself and demands respect for the Innu language and culture* (traduit de l'anglais par Éric Côté: citation originelle).
3. Nous sommes conscientes que la forme la plus répandue de l'impératif en espagnol rioplatense est « besá » (qui correspond au pronom « vos »). Cependant cette forme coexiste effectivement, surtout en poésie, avec celle du « tú » (« besa »), de sorte que l'ambiguïté entre la troisième personne du présent de l'indicatif et la deuxième de l'impératif serait lisible dans le milieu rioplatense.
4. Le mot « resurgencia » ne figure pas dans les dictionnaires de la langue espagnole comme synonyme du mot « resurgimiento » mais il est nonobstant utilisé avec une certaine fréquence dans ce sens.
5. [...] *translation undertaken by Innu poets themselves, while preferable, is not always possible, and in any case, their priorities as writers may lie elsewhere* (notre traduction).
6. Pour plus d'informations sur la valeur du tambour dans la culture innue, voir le site « Nametau innu » <http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/outil/detail/43/42>



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

L'espace littéraire argentin francophone de Silvia Baron Supervielle

Julie Corsin

Université de Castilla-La Mancha, Espagne

Julie.corsin@uclm.es

<https://orcid.org/0000-0003-1260-7232>

Reçu le 13-05-2021 / Évalué le 07-06-2021 / Accepté le 15-08-2021

Résumé

Silvia Baron Supervielle est une autrice argentine ayant développé son œuvre en France. Par ses conditions de production mais aussi de réception, elle construit donc une œuvre à la frontière de plusieurs espaces littéraires : l'espace argentin et l'espace français. Malgré l'utilisation du français comme langue d'écriture, elle se revendique comme autrice argentine, tout comme ses écrits. Elle construirait donc un espace littéraire situé à la frontière de l'espace textuel argentin et francophone, qui serait également rendu plus complexe par sa classification comme autrice française et par le statut de ses possibles lecteurs.

Mots-clés : espaces littéraires, Argentine, France, Baron Supervielle

Los espacios literarios argentinos y francófonos de Silvia Baron Supervielle

Resumen

Silvia Baron Supervielle es una autora argentina que desarrolló su obra en Francia. Por sus condiciones de producción, pero también de recepción, construye una obra en la frontera de varios espacios literarios: el espacio argentino y el espacio francés. A pesar del uso del francés como lengua de escritura, afirma ser una autora argentina, al igual que sus escritos. Por tanto, construiría un espacio literario ubicado en la frontera entre el espacio textual argentino y el francófono, que también se volvería más complejo por su clasificación como autora francesa y por la condición de sus posibles lectores.

Palabras clave: espacios literarios, Argentina, Francia, Baron Supervielle

The Argentinian and French-speaking literary spaces of Silvia Baron Supervielle

Abstract

Silvia Baron Supervielle is an Argentinian author who developed her work in France. By its conditions of production but also of reception, it therefore constructs a work at the border of several literary spaces: the Argentine space and the French space.

Despite the use of French as a writing language, she claims to be an Argentinian author, just like her writings. She would therefore build a literary space located on the border between Argentinian and French-speaking textual space, which would also be made more complex by its classification as a French author and by the status of its possible readers.

Keywords: literary spaces, Argentine, France, Baron Supervielle

Introduction

Silvia Baron Supervielle (Buenos Aires, 1934) a émigré en France en 1961. Elle fait partie de ces auteurs qualifiés de translingues, bilingues, ou migrants, qui ont changé de langue d'écriture après une migration ou un exil. Dans son cas, elle redécouvre l'écriture une fois arrivée en France par l'intermédiaire du français. Cette écriture qu'elle pratiquait déjà en Argentine ne convenait pas à l'autrice, et ce n'est qu'en France, une fois qu'elle écrit en français, qu'elle commence à publier. Elle devient alors l'autrice d'une œuvre riche et multiple, allant de la poésie aux romans, des essais. Elle continue en parallèle la traduction des grands auteurs argentins (Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Rodolfo Wilcock, ou encore Silvina Ocampo et Alejandra Pizarnik) ainsi que la propre auto-traduction de ses poèmes.

Cependant, elle reste attachée à sa terre natale, et revendique essentiellement un imaginaire venant directement de son enfance passée au *Río de la Plata*, entre l'Uruguay, pays de sa mère, et l'Argentine, pays de son père d'origine française. Elle construit une œuvre unique, intime, qui nous transmet un héritage essentiellement argentin, mais d'expression française. Dans ses écrits extrêmement nombreux, elle partage ses questionnements autour de l'exil, des langues, de l'écriture des enjeux identitaires qui y sont associés.

Elle construit donc au fil de ses publications une littérature complexe, partagée en l'Argentine et la France, l'espagnol et le français, les souvenirs et le présent, tout comme elle est elle-même. Nous verrons donc comment sa littérature se construit essentiellement sur un espace double, un espace argentin et un espace francophone, qui se transforme finalement en un entre-deux, une position aux frontières où l'autrice peut unir les différentes composantes de sa vie et de son œuvre.

1. Les espaces franco-argentins

Silvia Baron Supervielle construit deux espaces principaux dans son œuvre : le Río de la Plata et la France. Tous deux sont attachés à une partie de sa vie et de

sa mémoire : le Río de la Plata pour le passé, l'enfance, l'espagnol, et fait office de paradis perdu originel. L'espace de la France, quant à lui, notamment Paris et l'île Saint-Louis, est en lien avec le présent, l'âge adulte, le français. Ces deux espaces principaux se construisent en dichotomie puisqu'ils incluent des caractéristiques différentes mais complémentaires qui conforment l'identité et l'œuvre de l'autrice. Dans son œuvre, elle les oppose souvent en miroir :

J'écris avec mon pas dans les ruelles d'une île encerclée par l'Atlantique ; sur les murs de la bordure grimpent des lianes de glycine en fleur. C'est l'été, la lumière n'a plus d'heures. Des roses vacillent contre les façades. Le miroir de la mer oscille sur les toits. De l'autre côté de l'océan, c'est l'hiver, la plaine a balayé la poussière de ses chemins, le galop se tient quiet, les arbres se dénuent. Ici les pieds de mon pas progressent dans une autre saison, une autre langue (Baron Supervielle, 2002 : 43-44).

Les deux espaces se construisent tels deux pôles opposés marquant la vie de Silvia Baron Supervielle, le Nord et le Sud, et irrémédiablement reliés aux langues. Ces deux espaces que tout oppose, reconstruits littérairement, ont cependant un point commun : ils sont à la fois partagés, séparés mais reliés par l'Océan Atlantique, qui serait le troisième espace construit ici, puisque sa présence est de nombreuse fois attestée dans l'œuvre, tout comme celle, en général, de l'eau¹ (eaux de la Seine, de l'Océan Atlantique, du Río de la Plata, toutes sont interconnectées grâce à la figure de l'Océan lui-même). L'Océan Atlantique est donc ici symbole de l'entre-deux, territoire séparé des deux espaces principaux, constituant un troisième espace, mais dont les caractéristiques sont différentes du Río de la Plata ou de la France. Il fait en effet office de séparation, de frontière, d'obstacle, entre l'autrice et sa famille, mais aussi de lien, de pont et de retour possible vers les racines, grâce au pouvoir de l'eau, qui éloigne et qui rapproche, tel le flux et le reflux des marées. De l'île Saint-Louis où elle habite, elle suit l'eau et ses courants et se rapproche des eaux douces du Río de la Plata qui ont bercé son enfance. Du présent, elle retourne vers le passé, de la distance, elle retourne vers la proximité. De plus, l'eau, grâce à sa fonction de miroir permet aussi l'opposition des deux espaces littéraires français et argentins.

Cette eau, à travers l'Océan Atlantique, symbolise l'union des contraires, et la réunification des espaces qui lui sont chers. Ce symbole de l'entre-deux nous permet à la fois de la situer entre ces deux espaces (Argentine, France), mais aussi dans les deux à la fois. S'il est figure de l'entre-deux dans le texte, Alain Mascarou fait remarquer également que « l'Atlantique devient ici la métaphore de l'intertexte de traduction et de création puisque Silvia Baron Supervielle a choisi l'exil, pour rester sur la rive : *en étrange pays entre deux langues* » (Mascarou, 2005 : 411). Ainsi,

d'obstacle géographique, il se transforme en figure poétique de l'entre-deux dans l'œuvre mais aussi en champ de création entre deux pays et en entre deux langues.

Ces deux espaces géographiques se transforment dans son œuvre en espace littéraire, dans le sens où ils sont recréés à travers le filtre de la fiction et des souvenirs de l'autrice. Ils ne prennent corps dans le texte qu'à travers les mots. Pour Garnier, il s'agirait de l'espace référentiel du texte qui prend corps dans l'espace textuel du livre. En cela,

[L]'espace littéraire existe aux confins de deux espaces factuels bien connus : l'un est celui du texte, l'autre celui de sa référence. Il sera l'occasion de présenter sous un nouveau jour les relations entre ces espaces factuels. D'un côté, il y a l'espace textuel, celui de la coexistence des signes. De l'autre côté, il y a l'espace référentiel, celui que l'on dit chargé de réalité ou de rêves, celui où il se passe des choses dont les signes rassemblés dans le texte pourront rendre compte. C'est l'espace de la coexistence des corps. D'une part, un espace peuplé de caractères froids et juxtaposés, de l'autre, l'espace mouvant de la réalité et de l'imaginaire où les corps et les images s'entrechoquent. (Garnier, 2006 : 17).

Par ailleurs, cette problématique des deux espaces principaux distincts dans l'œuvre de Silvia Baron Supervielle implique également des variations de langue et de thématiques.

2. Le français : la libération de l'écriture

Si Silvia Baron Supervielle redécouvre le français comme langue d'écriture après son arrivée en France, ce n'est pourtant son premier contact avec la langue. En effet, fille d'un père d'origine française, elle le pratique dès l'enfance avec sa grand-mère, mariée à un Français et amoureuse de la France. Sa socialisation est donc pratiquement bilingue. De plus, elle insiste sur le fait, que pour elle, en étant Argentine, il est habituel d'être un descendant d'immigré, et comme l'immense majorité de ses camarades, elle est en contact avec cette réalité plurilingue et pluriculturelle

Nous avons tous des grands-parents ou des parents qui avaient émigré de l'Italie, de la France, de la Russie, de l'Allemagne, etc. Je connaissais le français parlé mais je ne savais pas l'écrire. Lire dans plusieurs langues était courant pour nous. De filiation paternelle française et maternelle espagnole, j'étais un mélange comme tous les habitants de Buenos Aires et j'écrivais en espagnol. [...] Je suis toujours le produit de ce mélange (Supervielle, 2007 : 44).

Enfant, elle s'intéresse déjà à l'écriture et commence à écrire en espagnol. Pourtant, elle ne s'en satisfait pas : son écriture reste comme bloquée dans son processus : *En Argentine, j'écrivais des poèmes en espagnol, influencée par une préconception de la poésie. Je tentais de l'emprunter sans m'en rendre compte* (Baron Supervielle, 2013 : 33). Ce n'est qu'une fois en France, lorsqu'elle s'essaie à l'écriture en français qu'elle commence à se sentir libérée dans l'écriture : « À mon arrivée en France, je me détache insensiblement de l'esthétique reconnue et m'évertue à déceler ce qui n'est pas notoire. Je suis attirée par ce qui reste dans l'ombre » (Baron Supervielle, 2013 : 34).

Le français exerce une distance libératrice : en faisant en quelque sorte obstacle à la langue première, il permet la création : elle se libère ainsi de l'espagnol qui empêchait le processus créatif. La mise à distance linguistique permet la découverte de soi et d'une langue plus adéquate à l'autrice :

À Paris, d'un coup, je pris conscience des langues. De ce mot énigmatique, langue. De la mienne et de la nouvelle, chargée de ses usages, de son histoire, et de sa littérature. [...] J'écrivis un, deux, trois, dix poèmes directement en français et en écrivis d'autres et encore d'autres. J'eus l'impression d'avoir une révélation [...]. Ce que j'écrivais ne ressemblait pas à mes écrits antérieurs. D'une part, la méconnaissance de la langue retenait ma main et, de l'autre, elle inaugurait un parage désertique, dépourvu de mots, qui m'envoûtait. Si, en espagnol, les longs poèmes avaient quelquefois des rimes, du parage désertique émergeaient quelques mots, qui diffusaient le silence dans un espace jamais imaginé. [...] Un écrivain en vérité, n'a pas de langue. Avec l'écart qui me séparait du français, je me suis essayée à écrire dans cette langue. Avec le temps, je compris que j'étais capable de m'en servir sans avoir de tradition. (Baron Supervielle, 2007 : 44-45).

C'est d'abord la méconnaissance et la distance avec la langue qui permet la création. Le français est nécessaire à l'écriture, il permet de manier la langue poétique pour créer depuis rien. L'espace littéraire contenu dans les œuvres est donc résolument francophone.

3. Une matière argentine

Malgré le choix d'écrire en français, l'autrice précise que ni son imaginaire, ni les paysages qu'elle célèbre dans son œuvre ne sont à rattacher à la France ou à l'Europe, mais bien à l'Argentine :

Tout mon imaginaire vient d'ici, du Río de la Plata. Je peux dire que suis une autrice du Río de la Plata parce que mon imaginaire, ma famille, mes pertes, l'imaginaire des écrivains et des poètes son d'ici, c'est mon monde. Mais ce monde je l'ai construit en France, en écrivant en français. Comme si j'avais dû partir, et écrire en français pour que tout ressorte. Je ne suis pas une autrice française pour le simple fait d'utiliser la langue française. Je me ressens comme une autrice du Río de la Plata (Frieria, 2013)².

Cet héritage argentin qu'elle mentionne, est présent dans ces écrits presque comme le fruit du hasard. Elle ne s'oblige pas à écrire sur cela, mais c'est bien lui qui se rappelle à elle, grâce à la distance. En arrivant en France, elle ne s'attend pas à retrouver le paysage de sa vie passée, mais paradoxalement la distance prise avec son pays et sa langue première la font revenir sans cesse à lui. Tout comme la distance a débloqué l'écriture, ce n'est que loin de son pays qu'elle va finalement retrouver ce qui lui est cher, comme le tango ou comme ce paysage qui a bercé son enfance :

Lorsque je suis arrivée en France, je ne savais pas que j'écrirais tant sur la plaine de mon pays. Celle-ci s'étend sur la province de Buenos Aires, dont la taille égale celle de la France. J'aimais ce paysage, confondu avec le ciel et les étoiles, à peine interrompu par des animaux isolés et de longues files d'arbre, ainsi que ces hommes, les gauchos qui la parcourent lentement à cheval ou à pied. Mais j'étais habitué à lui et ne le remarquais plus. J'ignorais qu'un jour dans un autre pays et une langue étrangère, il reviendrait obstinément sur mes cahiers. [...] Ce fut plus tard, me trouvant déjà en France, lorsque je commençais à écrire en français, que ce paysage est revenu me chercher, converti en une espèce de mythe. La plaine, que j'avais quittée, se mit à vivre en moi, mes yeux ne voyant plus que ses chemins de terre, ses allées d'eucalyptus, ses champs dorés, les manades de chevaux qui la peuplent. Ayant grandi dans un lieu où le sol fait partie du ciel, sans m'en apercevoir, j'avais attrapé la maladie d'un espace sans limites au bout duquel s'ouvre l'horizon. C'était un sujet sans sujet. Une langue sans langue (2007, 129-130).

Cette matière argentine est rendue possible ici par l'intermédiaire du français. La distance permet la réappropriation du passé et de l'héritage culturel. Elle revendique tellement cette appartenance argentine, ou plutôt *rioplatense*, dans ces œuvres, que bien plus qu'une inspiration, ce serait toute son écriture et la disposition de ces poèmes sur les pages qui seraient le fruit de cette filiation. En effet, son écriture dans la matière qu'elle traite serait fruit de sa vie passé, comme c'est le cas des romans *L'or de l'incertitude*, *La forme intermédiaire* ou *Le pont international*, ou tout simplement de ces œuvres à cheval entre la fiction et l'écriture de

soi où elle ne cesse de rendre hommage à son pays, ses ancêtres, sa mère disparue. L'apparence physique de ses phrases lui rappelle la plaine argentine. Quant à la configuration de ses poèmes dans ses recueils, elle fait référence aux espaces blancs qui les entourent, qui les isolent sur la page, comme entourés de silence, et qui sont connus comme une marque propre de sa poésie. Ces marges silencieuses viendraient également du souvenir de la plaine et de la présence qu'elle a gardée en elle. Ces phrases et ces blancs traceraient un paysage qui est celui de la plaine :

J'ignore si ce paysage, qui s'allonge sur mes pages, découle de la configuration de mon pays ou de mes lectures. Il surgit en forme de longues phrases couchées, comme si je cherchais à exhiber la planitude illimitée d'un territoire. Mes poèmes à l'inverse, sont des signes autour desquels je tente de dégager l'espace. Ce signe, qui lance le silence autour de lui, a pour mission de le faire vivre comme si aucun mot n'avait la faculté d'exprimer l'inexprimable autant que lui. De sorte que, d'une part, je laisse une longue trace sur la page, et de, l'autre par touches, je mets à découvert l'espace et le silence. Les deux recherches sont liées à la plaine que j'ai quittée et à un paysage mythique. Celui-ci n'est pas, en tout cas, une vue sur les montagnes ou sur la ville, et il n'a aucun rapport avec le temps. [...] Je sentis qu'il pouvait susciter une langue. Lorsque je me suis penchée sur le français, il se confondait avec la distance qui navigue sur l'étendue de la terre argentine et se prolonge sur la mer, depuis l'embouchure du Río de la Plata jusqu'à la côte française. Il me séparait de mon pays et de ma nouvelle langue et, en même temps, il m'attachait à eux. Toute séparation est une corde d'attache. Ce paysage me montrait ma langue (2007 :131-132).

Ses attaches, la forme que prennent ses écrits, leur thème sont donc argentins et revendiqués comme tel, mais elle va même plus loin en affirmant qu'il s'agit d'une langue. Le français est donc bien fortuit, un simple accessoire de transmission de ce qui est enraciné en elle. L'Argentine elle-même, ses paysages, ses gens font partie de sa langue intime et de son pays : *l'écriture du paysage qui manque est le pays de l'écrivain* (2007, 135).

Dans le cadre de l'espace littéraire que constitue le support papier de ses œuvres, nous retrouvons bien un espace argentin exprimé à travers le français. Le paysage du Río de la Plata devient une réalité tangible, en elle, dans ses écrits, mais c'est aussi à travers lui qu'elle s'exprime : *Le paysage qui me hantait se fit doublement réel. Réel dans mon passé et réel dans le présent de mes papiers. [...] Devenu un mythe, le paysage de la plaine argentine ne renvoyait à un paysage intérieur, l'un faisant apparaître l'autre. Je pressentis qu'il était une langue* (2007 :130).

Son concept de langue comme expression de la parole est donc bien plus large que celui de langues parlées comme l'espagnol ou le français. Le paysage argentin qui trouve un si fort écho dans son œuvre est une langue à travers laquelle elle exprime son attachement à cette terre qui l'a constituée et fait partie d'elle au point qu'elle y revient sans cesse au fil de ses publications. Bien qu'elle ait migré ailleurs, cette terre, ce paysage vit au fond d'elle, il est sa langue, et son matériel littéraire ne peut qu'être argentin. Il n'est donc pas étrange qu'elle revendique sa production littéraire comme argentine et elle-même comme une écrivaine argentine. Si la matière est argentine, la seule différence avec un autre écrivain argentin serait sa langue d'écriture, puisque ce n'est pas l'espagnol qu'elle a choisi pour l'exprimer mais bien le français.

4. Une littérature argentine écrite en français

Malgré sa migration en France et son usage du français comme langue d'écriture, Silvia Baron Supervielle se revendique avant tout comme autrice du Río de la Plata. Son choix de langue n'enlève en rien son caractère argentin et celui qu'elle revendique dans ses œuvres : *Mon écriture s'harmonise avec la langue française, mais ce n'est parce que je me sers de cette langue que je suis un écrivain français* (Baron Supervielle, 2007 : 124). Ses œuvres ne seraient donc qu'un espace littéraire argentin passant par l'intermédiaire du français, qui, justement, ne peut s'exprimer que par une langue étrangère, puisqu'on ne revient qu'à soi qu'en y étant éloigné. Le français n'est donc bien qu'un accessoire qui n'a rien à voir avec ce qu'elle veut transmettre :

L'écriture de l'exilé reflète son activité indépendante. Sa vie et son art en fusion confluent dans une langue qui mêle les genres et invente des formes. L'œuvre de Borges désigne sa nationalité universelle, c'est-à-dire argentine, non en raison des thèmes du gaucho ou de la milonga, auxquels il fut attaché, mais parce qu'elle est le fruit d'une émigration européenne qui surveillait tous les points de la sphère comme s'ils étaient les siens. Être argentin, c'est être étranger et cosmopolite en ayant ou pas quitté son pays. (Baron Supervielle, 2007 : 124-125).

La migration ou le choix d'une autre langue d'expression littéraire n'est donc même pas nécessaire : de multiples espaces étrangers existent déjà en Argentine selon l'autrice par le simple fait qu'une grande partie de ses habitants est le fruit d'une émigration, mais surtout parce que l'œuvre résume la nationalité de l'écrivain qu'il est ou pas quitté l'Argentine, que le thème soit argentin ou non. Plus ils seront loin de leur pays d'origine, plus ils pourront en faire le portrait :

L'exil d'écrivains tels que Henry Miller, Anaïs Nin ou Djuna Barnes, appelés de la « génération perdue américaine », laisse dans leurs œuvres une marque indélébile. Ils y montrent un lieu indéfini, où s'estompent les stéréotypes d'une civilisation et qui donne à voir une Amérique réelle. Le séjour qu'ils firent en France offrit à ces écrivains la possibilité de recréer les caractéristiques de leur pays. (Baron Supervielle, 2007 : 125).

En ce qui concerne l'Argentine, en plus de l'exemple de Jorge Luis Borges, elle donne l'exemple de Julio Cortázar, qui illustre parfaitement sa théorie : la langue, l'endroit choisi pour habiter n'a rien à voir avec ce que démontre l'œuvre d'un auteur.

Julio Cortázar, qui se plut à dire : « le jazz est ma patrie », pensait que l'exilé était deux personnes en une, et qu'il n'y avait pas un seul grand poème qui n'eût jailli de la désorientation, faille par laquelle l'accès à la création devient possible. Personne, comme lui, depuis Paris, n'a mieux tracé le portrait de l'Argentine et de ses gens. Il est certain : plus un écrivain s'éloigne de sa terre, plus il la chante dans la langue de son choix (2007 : 126).

La distance de l'exil permet en quelque sorte l'objectivité sur d'où l'on vient et surtout les retrouvailles avec son pays premier, permettant d'en offrir une image plus juste. La langue n'est qu'un vecteur, choix personnel de l'auteur, qui peut varier. Le lieu de vie de l'écrivain, qu'il soit exilé ou pas n'a que peu d'importance, puisque *l'écrivain réside dans son écriture : elle est sa nationalité absolue* (Baron Supervielle, 2007 : 124).

De plus, pour certains théoriciens comme Alain Mascarou, l'espagnol est parfaitement visible derrière l'écriture en français de l'autrice :

L'apparente fluidité des récits de Silvia Baron Supervielle ne va pas sans ces qualités contrastives, ce halo d'étrangeté sans lesquels la langue - tout en ne négligeant pas, bien au contraire, ses qualités musicales-, ne répondrait pas à sa double tâche de se forger en disant l'exil. Elle devient alors « lettres de change », de contact et de conversion. Cela est repérable dans le lexique, où se profilent, en convergence avec les sens des mots en français ceux, par exemple, de l'espagnol qui en sont comme les doubles : ainsi de « détenir » qui, dans cette langue fait écho au detener espagnol (« retenir ») : « ombre détenue » (L'Or de l'incertitude, p.84) (Mascarou, 2005 : 416).

Il en analyse ainsi plusieurs exemples. Les deux espaces principaux dessinés par l'œuvre, l'Argentine et la France, et leur zone d'entre-deux, se concrétisent dans l'usage des langues et de la langue littéraire, où il existerait une zone où

conflueraient les deux langues, dont le reflet est perçu dans les textes de l'autrice. Ces deux champs littéraires auxquels elle appartient génèrerait, comme beaucoup d'écrivains translingues, un problème de classification des œuvres.

5. Un problème de classification

Le principal problème pour Silvia Baron Supervielle n'est pas un problème de langue d'écriture qui serait en inadéquation avec son matériel d'écriture, mais bien un problème de classification et de réception, qui est bien sûr totalement étranger à l'autrice. En effet, son œuvre est vendue et classée celle d'un auteur français, ce qui la gêne profondément : *je l'avoue, voir mes livres dans les bibliothèques, rangés parmi les écrivains français, m'affecte et m'exile encore une fois. La classification par langues est une solution fonctionnelle, mais elle élude quelque chose d'essentiel, qui est propre à l'écrivain, et inhérent à la création* (Baron Supervielle, 2007 : 124). Cette classification arbitraire est vécue au contraire comme une seconde séparation de sa terre natale. Cette posture identitaire vient essentiellement de sa conception des langues, qui ne veulent rien dire en soi : ce sont des outils d'expression, la langue première étant due au hasard, la deuxième choisie, mais aucune des deux ne constitue la langue de l'écrivaine, cette langue intime et poétique qui est unique pour chaque auteur.

Le choix du français comme langue est un déclencheur d'écriture, un moteur créatif, mais en aucun cas une revendication ni un désir d'appartenir à la France. En effet, les souvenirs sont bien plus forts que le choix d'une langue qu'elle définit en plus comme une langue extérieure à elle (alors que l'espagnol est intérieur). Le français lui permet de retrouver un espace où écrire, de développer un espace littéraire où laisser s'exprimer sa voix, mais il ne constitue en aucun cas sa nationalité pour elle, et encore moins le critère selon lequel elle voudrait être classée. Il s'agit juste d'un outil qui lui sert à revendiquer cet héritage *rioplatense* et son appartenance à cette tradition.

En changeant de langue et de pays, mais en se revendiquant de son pays d'origine, le problème rencontré par Silvia et par beaucoup d'écrivains translingues dans sa situation est que le lecteur théorique est coupé de ses œuvres. En effet, les Argentins ne peuvent que peu la lire puisqu'elle écrit en français et qu'elle y a été peu traduite. En outre, les Français pouvant la lire ne sont pas forcément les destinataires privilégiés pour ses œuvres, puisque même s'ils en comprennent la langue, elles ne leur sont pas forcément adressées, le matériel et la manière d'écrire, selon l'autrice elle-même, étant essentiellement argentins :

En changeant de langue, jamais je n'aurais imaginé que j'écrirais seulement pour les Français, sinon, je n'aurais peut-être pas changé [rires]. J'adorerais que les Argentins puissent me lire. En français ou en espagnol. De toute façon, j'avais besoin de m'enraciner dans mon nouveau pays. Je dois dire que je n'y suis pas encore arrivé. Écrire en français me donnait la possibilité de trouver une unité. Si je m'étais séparé physiquement du mien, je ne voulais pas en souffrir intérieurement. La langue française m'a donné l'union avec moi-même. Je ne sais pas si mon œuvre est dirigée au public français. [...] Quand il m'arrive de penser à un lecteur, celui-ci n'a jamais de langue définie. J'aimerais être lue par des gens qui n'ont pas une langue fixe, justement, et qui n'ont pas de pays fixe. Des gens qui, au moins dans leur univers imaginaire, me ressemblent d'une certaine manière, c'est-à-dire qu'ils sont ouverts à tout (Supervielle en Gasquet, 1999 : 91)³.

Le français encore une fois est ici vu comme un outil nécessaire pour arriver à une fin (s'enraciner, s'intégrer, communiquer). Qu'il soit la langue en adéquation avec sa sensibilité d'écriture n'est qu'un hasard. Ni l'espagnol ni le français ne sont des références absolues, ni des instruments de revendication. Ce sont des phénomènes externes à la création. Elle aurait pu tout aussi bien écrire en italien ou en portugais.

Cependant, dans son article « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », Rainier Grutman explique qu'il ne s'agit pas en fait d'un problème pour les écrivains dits translingues, puisque selon lui, ce ne sont que des auteurs bilingues dans le sens où ils additionnent deux monolinguismes :

faisant carrière dans une seule langue, ils fonctionnent dans un seul système littéraire (celui de la littérature française en l'occurrence), lequel reconnaît leur différence sans pour autant l'indexer d'un coefficient de bilinguisme. [...] Ils ont laissé derrière eux un pays, une culture et une langue et ont dû s'adapter (linguistiquement et culturellement) à la société d'accueil. Dans un pays aussi centralisé que la France, la pression de se conformer est subtile mais réelle. Aussi faut-il se rendre à l'évidence : malgré leur exotisme, les écrivains translingues sont des exceptions qui viennent confirmer la règle de l'unilinguisme, bien plus que des indices d'une diversité linguistique sous-jacente à la littérature hexagonale. (Grutman, 2007 : 38-39).

Ces écrivains translingues dont fait partie Silvia Baron Supervielle, à la différence d'autres auteurs bilingues selon Grutman qui vivent un bilinguisme réel dans certains territoires concernés (Flandres, Catalogne, Québec, pays africains) n'ont en réalité pas à changer de public : ils s'adresseraient surtout au public de leur

langue majoritaire de publication, ou, en cas de vrai changement de langue lors d'une publication, leur bilinguisme d'écriture se fait dans une « logique exclusive (OU-OU, l'un ou l'autre) [...] qui s'adresse (ou prétend s'adresser) alternativement à deux publics unilingues que tout sépare et qui d'ailleurs s'ignorent souvent » (Grutman, 2007 : 49).

Silvia Baron Supervielle n'aurait donc pas deux publics différents, mais bien un seul : le public français, premier récepteur de son œuvre en français, à l'exception de son livre *El cambio de lengua para un escritor* (1998) qui s'adresserait à un public argentin, tout comme son anthologie bilingue de poésie *En Marge/Al Margen*. Si l'on prend le volume de la totalité de son œuvre, le public français serait le plus important, mais on ne peut exclure le public argentin à qui l'autrice aimerait s'adresser. Et malgré les théories sur le public des écrivains bilingues de Grutman, le ressenti de l'autrice est primordial dans le fait qu'elle ne se sente pas une autrice française malgré une œuvre qui se développe majoritairement dans ce champ littéraire (mais pas seulement).

6. La nationalité

Malgré sa nationalité argentine, Silvia Baron Supervielle est donc cependant bien classée comme auteur français, puisque le critère essentiel de la classification est langue d'écriture. Si elle rejette cette classification, et qu'elle se définit comme argentine, ce n'est pourtant pas parce que sa nationalité officielle est argentine. En tant qu'écrivain, mais aussi en tant qu'émigrée, elle ne se caractérise ni par les langues qu'elle parle, ni par son pays d'origine, ni par son pays d'accueil : *J'ai forgé ma nationalité ; elle n'est pas faite d'une langue ni d'une carte d'identité* (Supervielle, 2017 : 78). L'identité d'un écrivain et de son œuvre, l'espace auquel il se rattache dépend donc de lui-même, de son vécu, tout comme ses écrits, c'est quelque chose qu'il va créer de ses mains, de sa plume, sur la durée, en se basant sur des critères qui lui sont propres. Cette revendication argentine, ce n'est pas à cause de sa naissance (arbitraire et due au hasard) qu'elle la proclame, mais bien parce qu'elle la crée elle-même ainsi, et parce qu'une partie de cette nationalité viendrait également du passé, des souvenirs mis à distance par le déplacement, de la nostalgie qu'elle ressent :

Le mot nationalité me renvoie au mot souvenir. À un souvenir présent. Après avoir vécu longtemps en France, ma nationalité est devenue mon souvenir. J'ai un souvenir : celui qui concerne le temps que j'ai vécu en Argentine. Le temps que j'ai passé en France ne se verse pas encore dans le fleuve de la mémoire qui flue dans mes cahiers. Je crois que je ne pourrai jamais avoir un autre passé

que celui de ce temps originel. Il l'emporte sur toute autre circonstance : il est le noyau de ma mémoire. Une mémoire avec ses rivages, sa terre, son espace, ses mers, ses couleurs, ses parfums, ses étoiles - sa nature. Un paradis perdu, certes, mais peut-être imaginé. (Baron Supervielle, 2007 : 123-124).

Ici le paysage, le souvenir de sa vie passé sont plus forts que tout, ils restent dans sa mémoire comme il reste dans son écriture et attrapés dans l'espace du cahier. C'est ce qui la constitue au plus profond d'elle-même, son œuvre ne peut donc être rien d'autre qu'une œuvre faisant partie de l'espace argentin. Malgré la langue d'écriture et la situation géographique d'un écrivain, ce qu'il est et à quoi il se rattache est contenu dans les pages de ses livres. Pour Silvia Baron Supervielle, il est clair que cela dépend de l'espace argentin. En définitive, les éléments de classification extérieurs arbitraires ne signifient rien pour classer une œuvre. Seuls comptent les voix des auteurs et leurs propres critères, ceux qu'ils érigent eux-mêmes en adéquation avec leur vie, leur vécu, leurs sentiments : *la Patrie est celle que se crée l'écrivain lui-même, par ses souvenirs, son passé, son présent, et surtout par son écriture. Puisque son « monde intérieur [...] n'a pas de frontière, [puisque] les écrivains se reconnaissent dans les étrangers, ils voyagent [...] : la nationalité perd de sa valeur* (Baron Supervielle, 2007 : 119).

L'écrivain n'a donc pas de nationalité définie. Ce qu'il est, qui il est, il le créera lui-même justement en créant : son œuvre et son écriture deviennent son espace personnel et intime. C'est particulièrement le cas pour les écrivains migrants :

Quelquefois, on m'interroge au sujet de ma nationalité. Que dois-je répondre ? Nabokov est-il américain ? Beckett, français ? La reconnaissance que j'éprouve pour le pays qui m'accueille m'empêche de m'exprimer à mon aise. (...) L'écrivain réside dans son écriture : elle est sa nationalité absolue. (Baron Supervielle, 2007 : 124).

Ainsi, Silvia se revendique Argentine n'ont pas à cause de sa carte d'identité, qui ne veut rien dire, mais parce que la vie qu'elle a forgé là-bas, malgré son départ, reste présente malgré tout et c'est ce à quoi elle se rattache. Il en va de même pour qualifier son œuvre : malgré ses lectures et son goût pour les écrivains voyageurs, et même si c'est en français qu'elle l'exprime, la tradition littéraire et le paysage qui influencent son écriture sont argentins. Son œuvre littéraire dépend donc de l'espace argentin, mais un espace francophone puisque exprimé en français depuis la France. En effet, elle ne peut pas non plus s'en détacher, c'est l'autre versant de sa vie, celui par lequel « son je se divise en deux » (2007 : 117). Ces deux parties d'elle-même sont reliées par les eaux, et elle ne fait que naviguer d'une rive à l'autre : « Je n'ai pas de nationalité, mais plus que par un autre lieu je suis

concernée par un fleuve qui entoure mes pages : le Río de la Plata. Je suis concernée par ses deux rives et par ses eaux centrales qui se jettent dans l'Atlantique » (Baron Supervielle, 2007 : 124). Elle dépend donc de ces deux rivages, qui fragmentent son espace littéraire en deux : l'un concerne l'essence de son œuvre (le Río de la Plata), l'autre la langue dans laquelle elle l'exprime (l'Océan Atlantique).

7. La nature de l'écrivain

De plus, sa conception de la nature de l'écrivain validerait cette interprétation. En effet, l'écrivain est cet étranger par nature, à l'écart du monde des Hommes, qui forge son identité à travers son expérience vitale : « Un écrivain, quels que soient la langue dans laquelle il écrit et le pays où il réside, dépend de son monde imaginaire, de ses lectures ; il n'est pas associé à un groupe d'hommes, conscients de leur unité, dans un territoire précis et une langue inamovible » (Baron Supervielle, 1999 : 155). Il est étranger en toute circonstance dans le sens où il n'appartient à aucun groupe. Ce qui prévaut pour lui est ce qu'il va créer lui-même, loin des critères extérieurs tels que les langues, les pays, les frontières, les nationalités. L'identité de Silvia Baron Supervielle est donc multiple, et son œuvre est à son image. Pour elle, avant tout, c'est son écriture qui la définit, cette écriture qui la ramène au Río de la Plata, ses contrées, ses perspectives, ses traditions. C'est cette écriture qui représente la plaine étendue sur la page, les espaces infinis, où l'horizon confond les espaces, entourée de silence : « mon écriture s'allonge sur les pages. Les choses qu'elle me restitue constituent ma nationalité ». (Baron Supervielle, 1999 : 15).

Conclusion

Silvia Baron Supervielle, créatrice d'une œuvre multiple et riche est le fruit d'une vie et d'une identité fragmentée. Née en Argentine, elle a émigré en France, où commence sa production littéraire écrite en français. Pourtant, malgré une majorité de publications écrites en français, elle ne se coupera jamais totalement de sa terre natale dans ses écrits : depuis ses traductions des grands auteurs argentins jusqu'à sa revendication de faire partie des écrivains argentins, elle se rattachera toujours à son pays de naissance, à sa tradition littéraire, à ses espaces naturels, comme si elle n'avait jamais quitté son pays. La seule différence serait donc la langue d'expression de son caractère littéraire, le français.

Ainsi, si l'on se réfère à la notion d'espace littéraire, l'espace que projette l'œuvre de l'autrice serait donc essentiellement argentin, dans ses référents, sa tradition, et son écriture. Il représenterait donc un espace américain, mais

rattaché tout de même à la francophonie, essentiellement par la langue d'écriture. C'est entre ses rivages séparés par les eaux que se situe Silvia Baron Supervielle : depuis son départ, écartelée entre le Río de la Plata et la France, l'espagnol et le français, le passé et le présent, et cette opposition se retrouverait donc même dans l'espace littéraire auquel elle appartient.

Finalement, l'espace de l'œuvre ne serait qu'un entre-deux, dans lequel se situe l'autrice depuis toujours. Cet entre-deux pourrait être symbolisé par les eaux, mais il s'agit essentiellement de sa position : étrangère en Argentine puisqu'elle n'y vit plus, étrangère en France, elle reste sur le fil des deux pays et des deux langues, les deux se superposant pour créer une œuvre et une langue unique, sa langue intime. Cette langue poétique qui se développe dans les pages des livres, c'est ce qui la définit en tant qu'autrice et que personne. C'est dans cette langue propre qu'elle trouve un espace qui lui est propre et qu'elle fait sien, et qui constitue pour elle son identité, sa nationalité, et même son territoire : « De même que chaque homme est unique, de même chaque auteur a une manière d'écrire unique qui, plus que son pays géographique, dévoile son pays intime » (2007 : 125).

Bibliographie

- Baron Supervielle, S. 1999. *La ligne et l'ombre*. Paris : Editions Seuil.
- Baron Supervielle, S. 2002. *Le Pays de l'écriture*. Paris : Editions Seuil.
- Baron Supervielle, S. 2007. *L'alphabet du feu. Petites études sur la langue*. Collection Arcades. Paris : Gallimard.
- Baron Supervielle, S. 2013. *Lettres à des photographes*. Paris: Gallimard.
- Friera, S. 2013. Entrevista con Silvia Baron Supervielle, "Escribo con la distancia que me separa de algo", Página 12, 2. [En ligne]: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29762-2013-09-02.html> [consulté le 14 avril 2021].
- Garnier, X. 2006. La littérature et son espace de vie. In : Garnier, X et Zoberman, P. *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Paris : L'imaginaire du texte. Presses Universitaires de Vincennes, p.17-29.
- Gasquet, A. 2004. *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de Paris*. "Entrevista con Silvia Baron Supervielle". Santa Fe: Universidad del Litoral (UNL).
- Grutman, R. 2007. « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste » dans Gasquet, A et Suárez, M. *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 31-50.
- Mascarou, A. 2005. « L'Exil de Silvia Baron Supervielle à la croisée des langues » dans Coyault, S. *L'écrivain et sa langue : romans d'amour. De Marcel Proust à Richard Millet*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 411-420.

Notes

1. Nous avons analysé notamment l'importance de l'eau et sa symbolique dans un article précédent : « Silvia Baron Supervielle et la poétique de l'eau » (2017).

2. La citation originale est la suivante: *Todo mi imaginario sale de acá, del Río de la Plata. Yo puedo decir que soy una escritora del Río de la Plata porque mi imaginario, mi familia, las pérdidas, el imaginario de los escritores y poetas son de acá, es mi mundo. Pero ese mundo lo construí en Francia, escribiendo en francés. Como si hubiera tenido que irme y escribir en francés para que saliera todo. No soy una escritora francesa por el hecho de emplear el idioma francés. Yo me siento una escritora del Río de la Plata* (Frieria, 2013).

3. La citation originale est la suivante: *Al cambiar de idioma, nunca imaginé que escribiría sólo para los franceses, sino, quizá, no hubiera cambiado [risas]. Me encantaría que los argentinos pudieran leerme. En francés o en español. De todas formas, yo necesitaba arraigarme a mi nuevo país. Debo decir que aún no lo he logrado. Escribir en francés me daba la posibilidad de conseguir una unidad. Si me había separado físicamente de lo mío, no quería sufrirlo interiormente. La lengua francesa me dio la unión conmigo misma. No sé si mi obra está dirigida al público francés. [...] Cuando se me ocurre pensar en un lector, éste no tiene una lengua definida. Yo quisiera ser leída por gente que no tiene un idioma fijo, justamente, y que no tiene un país fijo. Gente que, por lo menos en su universo imaginario, se me parece de alguna manera, es decir que está abierta a todo* (Supervielle en Gasquet, 1999: 91).



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Une lecture écocritique du roman *Le Règne du vivant* d'Alice Ferney

Mohamed El Assal

Université Ibn Tofaïl, Kénitra, Maroc

mohamedelassal2005@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-7617-2912>

Reçu le 15-03-2021 / Évalué le 12-05-2021/ Accepté le 23-08-2021

Résumé

Le Règne du vivant d'Alice Ferney est un plaidoyer écologique et un cri de révolte et de dénonciation contre la pêche illicite et le braconnage en haute mer, inspiré de l'action du militant écologiste Paul Watson. La présente contribution met en évidence l'imaginaire écologique dans ce « roman-documentaire engagé » qui porte une réflexion sur le déclin et la dégradation de la biodiversité marine. Une lecture écocritique de ce texte va nous permettre de voir comment la question du monde naturel est abordée dans la fiction et comment la dégradation de notre environnement nous responsabilise pour la préservation de notre planète. L'approche choisie constitue une perspective méthodologique pour étudier et analyser les choix éthiques, esthétiques et émotionnels adoptés par l'auteure pour étaler un imaginaire écologique. Nous allons donc montrer comment *Le Règne du vivant* lève le voile sur certaines pratiques nettement abusives en portant une réflexion sur la menace de la biodiversité marine et les enjeux de la disparition des grands mammifères marins. Nous allons également expliquer les implications formelles de l'auteure en vue de décrire d'une façon percutante la menace que subit le monde marin et les risques que de braves militants prennent pour essayer d'arrêter le carnage et d'empêcher la tuerie des espèces marines.

Mots-clés : Alice Ferney, écocritique, engagement, imaginaire écologique, *Le Règne du vivant*

Una lectura ecocrítica de la novela *Le Règne du vivant* de Alice Ferney

Resumen

Le Règne du vivant de Alice Ferney, es un alegato ecologista y un grito de rebeldía y denuncia contra la pesca ilegal y la caza furtiva en alta mar, inspirado en el trabajo del activista medioambiental Paul Watson. La presente contribución pone de relieve el imaginario ecológico en esta «novela documental comprometida» que reflexiona sobre el declive y la degradación de la biodiversidad marina. Una lectura ecocrítica de este texto nos permitirá ver cómo se aborda la cuestión del mundo natural en la ficción y cómo la degradación de nuestro entorno nos hace responsables de la preservación de nuestro planeta. El enfoque elegido constituye una perspectiva metodológica para estudiar y analizar las opciones éticas, estéticas

y emocionales adoptadas por el autor para difundir un imaginario ecológico. Por ello, mostraremos cómo *Le Règne du vivant* levanta el velo sobre ciertas prácticas claramente abusivas, reflexionando sobre la amenaza a la biodiversidad marina y lo que está en juego con la desaparición de los grandes mamíferos marinos. También explicaremos las implicaciones formales del autor para describir de forma contundente la amenaza que se cierne sobre el mundo marino y los riesgos que corren los valientes activistas para intentar detener la carnicería y evitar la muerte de las especies marinas.

Palabras clave: Alice Ferney, ecocrítica, compromiso, imaginación ecológica, *Le Règne du vivant*

An ecocritical reading of the novel *Le Règne du vivant* by Alice Ferney

Abstract

Alice Ferney's *Reign of the Living* is an ecological plea and a cry of revolt and denunciation against illegal fishing and poaching on the high seas, inspired by the work of environmental activist Paul Watson. The present contribution highlights the ecological imagination in this "committed documentary novel" which reflects on the decline and degradation of marine biodiversity. An ecocritical reading of this text will allow us to see how the question of the natural world is addressed in the fiction and how the degradation of our environment makes us responsible for the preservation of our planet. The chosen approach constitutes a methodological perspective to study and analyse the ethical, aesthetic and emotional choices adopted by the author to display an ecological imaginary. We will therefore show how *Le Règne du vivant* lifts the veil on certain clearly abusive practices by reflecting on the threat to marine biodiversity and the stakes of the disappearance of large marine mammals. We will also explain the author's formal implications in order to describe in a powerful way the threat to the marine world and the risks that brave activists are taking to try to stop the carnage and prevent the killing of marine species.

Keywords : Alice Ferney, ecocriticism, engagement, ecological imagination, *Le Règne du vivant*

Introduction

L'écrivaine Alice Ferney fait partie de ce groupe d'écrivains qui tentent d'évoquer les méfaits du progrès et de l'industrialisation sur la nature. Elle élucide cette réalité dans son roman *Le règne du vivant* en donnant l'exemple d'un militant écologiste qui se sacrifie pour la lutte contre la chasse aux baleines dans les eaux internationales. C'est une manière de rendre hommage à Paul Watson, une figure de proue dans le militantisme écologique mondial. Il est important de signaler ce changement de paradigme qui exige une nouvelle vision de la nature et de ne plus la voir sous l'angle de l'utilité. La vocation que cette littérature contemporaine

peut donner à sa mission de réinvention de la nature en élevant sa voix contre les iniquités, marque un tournant grandiose dans la perception de la nature et des différents fléaux écologiques. Cet intérêt grandissant pour la littérature écologique enrichit le monde académique par la mise en fiction des problèmes environnementaux comme la pollution, la disparition des espèces, le dérèglement ou la modification dans le fonctionnement des écosystèmes, le réchauffement climatique, la menace nucléaire ...

Il s'est développé ainsi une approche écocritique ou éco-poétique qui s'intéresse à la littérature environnementale en exhibant les différents thèmes/problèmes de l'environnement avec des styles d'écriture propres à cette discipline qui marque un tournant dans la littérature de ces dernières décennies. De nouvelles vues et de nouvelles perceptions caractérisent l'écriture de ces romanciers de la littérature écologique qui optent pour des enjeux environnementaux dans l'objectif de faire changer les habitudes et les attitudes envers la nature en véhiculant des signes capables d'élever et d'éveiller les consciences. L'écriture environnementale, dans l'approche écocritique anglo-saxonne qui loue la nature sauvage, prend en charge les aspects éthiques et thématiques pour appréhender les problématiques écologiques. La littérature française reste liée aux critères essentiellement esthétiques. Ainsi, pour évoquer les questions de l'écologie, une perspective dite éco-poétique émerge dans l'univers de la critique littéraire française en se focalisant sur la littérature dans sa relation avec l'environnement. Elle permet d'approcher les textes de fiction en questionnant les aspects formels et les formes poétiques de ces textes. L'écocritique anglo-saxonne met l'accent sur l'engagement et le militantisme. Par contre l'approche éco-poétique s'interroge sur les aspects stylistiques du texte littéraire. Donc il est primordial pour nous de s'intéresser aux enjeux éthiques dans la littérature écologique tout comme les aspects esthétiques et les formes d'écritures que les auteurs utilisent pour décrire la nature et ses problèmes. Ces auteurs d'« éco-fiction » se servent des figures de rhétorique et des procédés stylistiques comme la métaphore, la personnification ou l'anthropomorphisme pour aborder la thématique de l'environnement et assurer l'adhésion du lecteur en lui prodiguant des exutoires et des thèses pour une prise de conscience du rapport de l'homme avec son environnement. Les auteurs des fictions écologiques choisissent leurs styles d'écriture et leurs images dans un décor imaginaire pour élucider un phénomène écologique particulier. L'approche choisie permet ainsi d'étudier et d'analyser les choix éthiques et esthétiques de ces auteurs pour déterminer leur vocation d'écriture et leurs choix idéologiques.

Alice Ferney publie en 2016 [2014], aux éditions Actes Sud, *Le Règne du vivant*, un roman inspiré de l'action du militant écologiste et antisépéciste canadien

Paul Watson, personnage réel et véritable défenseur des océans qui a fondé la *Sea Shepherd Conservation Society*, pour protéger les baleines et lutter contre le braconnage et la pêche illégale en zone protégée. Alice Ferney nous pousse à repenser notre usage et notre perception du monde naturel en insistant sur le degré d'implication de l'homme dans la crise écologique et en posant les questions qui dérangent. La présente contribution tente d'étudier comment *Le Règne du vivant* lève le voile sur certaines pratiques nettement abusives en portant une réflexion sur la menace de la biodiversité marine et le risque imminent de disparition des grands mammifères marins. Elle cherche également à dégager les implications formelles de l'auteure à décrire d'une façon percutante la menace que subit le monde marin et les risques que de braves militants prennent pour essayer d'arrêter le carnage et d'empêcher la tuerie des espèces marines. L'écrivaine plaide pour l'extrême urgence de nous aviser de la fragilité des écosystèmes et de pillage des réserves naturelles pour promouvoir une prise de conscience environnementale et une responsabilité de conservation et de préservation de la nature, quand elle essaye de nous révéler, en utilisant des points de vue différents, les conflits qui dans l'ordre social, politique et culturel entraînent des relations inadéquates entre l'homme et son environnement naturel. *Paul Watson est un héros moderne, j'ai eu envie d'en faire un personnage de roman et ainsi de lui rendre hommage.* (Ferney, 2014). Dans ce livre, Paul Watson devient Magnus Wallace qui défend les baleines en mettant en jeu sa liberté et sa vie.

1. Le Règne du vivant : un plaidoyer écologique et un cri de révolte

La thèse centrale de l'ouvrage d'Alice Ferney se résume comme suit : Gérald Asmussen, un journaliste norvégien, s'embarque sur le navire l'*Arrowhead* en compagnie de militants qui s'opposent à la pêche illicite et le braconnage en haute mer. Ils sont conduits par Magnus Wallace, héros charismatique, qui mène cette lutte avec des moyens dérisoires mais avec un véritable sens de communication et de plaidoirie en faveur de la protection des richesses marines. « Wallace me sembla même un maître dans l'art moderne qui consiste à se forger une image, à montrer au monde ce à quoi l'on s'occupe, à exister dans le grand débat médiatique : à communiquer ». (Ferney, 2016 : 25).

L'auteure, à travers cette fiction écologique, prétend rendre hommage à des militants écologistes qui par leurs actions et leur mobilisation ont créé la polémique. Elle essaye de leur donner raison par la valorisation de leur bataille contre la surexploitation des richesses du monde marin. *L'écologie* a déjà pénétré les esprits. Le respect de la nature grandit. Il faut qu'il croisse encore. Les gens sont prêts à savoir et à se mobiliser. (Ferney, 2016 : 114) Dans des propos recueillis par Chloé

Thibaud en novembre 2014, Alice Ferney affirme qu'il y a eu deux sources qui lui ont donné l'envie de parler d'écologie :

D'abord un intérêt pour les relations entre l'animalité et l'humanité, qui date de l'écriture de mon roman Dans la guerre en 2002. La lecture que j'ai faite à cette époque des travaux d'Elisabeth de Fontenay m'a durablement marquée, et comme liée au monde animal. Dans ces années, de grands films sur la Terre m'ont touchée, comme « Océans », « Home », ou « Un jour sur terre ».

Et puis surtout j'ai découvert l'action de Paul Watson, le créateur de la « Sea Shepherd Conservation Society ». Je le crois en sa manière de faire : compte tenu de la corruption et de l'apathie politiques, je pense comme lui que la seule intervention actuellement utile est l'action directe. (Ferney, 2014).

L'ouvrage colle à la réalité et traite d'un sujet inquiétant et d'extrême urgence où les images de l'horreur battent leur plein au cœur des océans et la barbarie dans toute son obscénité émerge avec le massacre de la faune marine. Un cri de révolte et de dénonciation contre le massacre de la vie et de la beauté, contre les pillages organisés et la surexploitation des richesses naturelles. Magnus Wallace est le personnage principal du roman. C'est un homme singulier et fervent défenseur des mers et de la faune marine. Il lutte d'une façon passionnée et obstinée contre la cupidité, la surpêche et le braconnage dans les eaux internationales. Son sang est mélangé à celui des baleines. « Les méthodes expéditives et controversées de Gaïa étaient la seule solution contre l'apathie et l'avidité conjuguées ». (Ferney, 2016 : 52). Il se bat au quotidien *pour une cause qui nous dépasse* (Ferney, 2016 : 37) en mettant en jeu sa liberté et sa vie : « Je me bats pour les enfants des enfants de mes enfants. Si les océans meurent, ils mourront tous ! » (Ferney, 2016 : 37).

Face à l'engouement des humains pour les richesses marines et la destruction que subit la biodiversité en mer, *Le Règne du vivant* questionne notre devenir et notre vie sur la Terre tout en rendant hommage à ceux qui luttent sans relâche au péril de leur vie, contre la boucherie et le cynisme, pour la préservation de la vie en mer. Wallace, a fondé Gaïa dans l'objectif de mener des actions spectaculaires et efficaces pour attirer l'attention des médias sur la réalité de la destruction de la faune marine. Ces médias qui vont de leur côté véhiculer des messages au grand public sur cet écocide disproportionné et incommensurable. Il se concentre sur la lutte concrète en dénonçant la passivité de la société mercantile :

J'ai fondé Gaïa dans le but précis de passer à l'action radicale, menaçante si nécessaire, en un mot efficace. Les médias ne s'intéressent qu'aux actions spectaculaires, eh bien qu'à cela ne tienne, je leur en donne, parce que je veux toute leur attention ! (Ferney, 2016 : 36-37).

Le narrateur est un journaliste nommé Gérald Asmussen que Wallace accepte d'embarquer avec son équipe de bénévoles à la condition qu'il s'engage à photographier toute la cruauté et la barbarie des hommes qui s'opèrent en haute mer vis-à-vis des grands animaux marins par des trafiquants et des chasseurs sanguinaires et sans scrupule. Le journaliste est sidéré par cette atmosphère de désolation et de dévastation. Il prône une éthique de valorisation et une politique de protection à l'égard de ces êtres vivants inoffensifs et fragiles :

J'ai vu mourir noyées dans leur sang des baleines qui criaient comme des femmes. On nous disait qu'elles n'avaient ni âme ni langage. Leur conscience d'elles-mêmes traversait l'onde et vrillait mes oreilles. Ces proies inoffensives et tendres, je ne doutais pas qu'elles eussent une intériorité. Je connus leur valeur et leur fragilité. Nous leur devons une protection. (Ferney, 2016 :12).

Pour le narrateur *L'énergie du combat ne doit pas s'éteindre.* (Ferney, 2016 :13) Son cœur regorge d'émotions et de tristesse et sa mémoire est tiraillée par toutes ces scènes immondes. Son objectif est de mettre ces images filmées sous forme de mots et de phrases pour insister sur chaque détail, sur chaque fait qui élucide la cruauté, la cupidité et l'arrogance humaine. Il estime que l'« adaptation narrative » des images filmiques s'avère nécessaire pour dénoncer ces prédateurs et leurs actes ignobles et dénicher toutes les facettes cachées de ce commerce florissant et rentable :

J'ai conservé tant de tristesse. Ma mémoire obstinée est émue. Je pense à ce qui s'est passé. Qu'y a-t-il de différent à l'écrire ? Je serai dans mes phrases, je choisirai chaque mot, tandis que les films ne capturent que le fait visible et le présent. Je remonterai le cours des choses, je révélerai les corruptions, les infamies. J'éclairerai la prédation du monde ; l'arrogance et la cruauté des hommes, leur insatiable cupidité. La mer est trop magnanime. (Ferney, 2016 :13).

Dans ce livre, le journaliste suit le parcours de l'auteure : *il est admiratif, il se documente...* (Ferney, 2014). C'était une expérience pour elle et *une nouvelle manière d'écrire* (Ferney, 2014) Il s'avère, selon l'auteure que le personnage principal n'est pas Gérald Asmussen, le journaliste mais Magnus Wallace, le militant écologiste. « Terroriste », « écofasciste », « malthusien » pour les uns, « héros » pour les autres, « Wallace était le justicier inamovible et gênant que l'on discréditait. Il était le fauteur de troubles qui tombait comme un aérolithe dans un combat codifié dont il fracassait les règles- ou les politesses - pour ne garder que les objectifs. » (Ferney, 2016 :15).

Selon plusieurs études scientifiques, si les espèces disparaissent, les écosystèmes se dérèglent et leur fonctionnement se perturbe, et cela peut avoir des conséquences fâcheuses sur l'humanité. La diversité des formes de vie assure l'équilibre et le fonctionnement des écosystèmes terrestres. La perte de cette diversité biologique pourrait nuire à notre alimentation, à notre santé, à notre qualité de l'air et de l'eau, à notre reproduction, ... Actuellement, notre biodiversité est victime d'une crise d'extinction majeure et sans précédent. Cela peut être consécutif à un manque de conscience et à une crise morale pour l'humanité qui subit les conséquences d'un développement effréné et irresponsable.

La nature est dénaturée, privée de son pouvoir « ensorcelant » : nous sommes, en quelque sorte, les responsables d'un processus de désenchantement du monde qui a lieu à l'intérieur d'un univers artificiel bâti par l'humain de plus en plus séparé du monde naturel. (Biancofiore, 2011).

La dégradation de la nature et la disparition des espèces deviennent de plus en plus inquiétantes et atteignent des proportions démesurées, d'où l'émergence de mouvements écologiques et de théories éthiques qui portent leurs visions et leurs jugements sur cette problématique universelle tout en avançant les arguments nécessaires à la protection de la nature et la conservation de la biodiversité. L'accélération de l'extinction des espèces et les dégâts causés à la biodiversité ont attisé la prise de conscience environnementale par l'homme et sa sensibilisation et a favorisé l'émergence des mouvements de préservation et de conservation de la nature à travers le monde dans le but de changer les comportements et les attitudes et favoriser la responsabilité, la prudence et la solidarité. La biodiversité est menacée et la disparition des espèces est imminente. Le temps presse. Il faut réagir dans l'immédiat et dans l'urgence. C'est ce qui ressort de cette affirmation proférée par Wallace lors d'une conférence :

Quatre cents zones marines sont déclarées mortes. Les grands prédateurs disparaissent. Nous léguons à nos enfants un océan où des modèles réduits n'ont pas le temps de grandir. Les espèces protégées ne le sont qu'en théorie. La pêche pirate est gigantesque et profitable que l'extinction est une affaire de quelques années. [...]. L'infini ou l'inépuisable sont des idées fausses qu'il faut de toute urgence nous ôter de la tête.

[...]. Mon objectif n'est pas de déplorer ou de manifester mais de vaincre. Je ne proteste pas, j'interromps le pillage. Je mets en jeu ma liberté et ma vie. [...]. Alors je mène la vie que je veux, c'est ma façon de me préparer à la mort : je me bats. (Ferney, 2016 : 37).

Le capitaine Wallace est le type de « l'activiste biocentrique » qui pense que les autres espèces ne sont pas inférieures à la nôtre et que l'homme n'est qu'un simple composant du monde naturel, sans privilège moral sur les autres êtres vivants. Le livre le présente comme un homme d'action, de conviction et un activiste déterminé et fondateur de l'organisation «Gaïa» pour la préservation de la vie marine : « La pensée de l'action s'affûte. Le concept de "biocentrisme" est défini. Je suis un activiste biocentrique, je pense que les autres espèces ne sont pas inférieures à la nôtre, répète Magnus à la une des médias » (Ferney, 2016 :123).

Wallace défend la vie sous toutes ses formes et accorde une importance à tout le règne du vivant où chaque forme de vie sollicite respect et considération :

Je m'intéresse, sous toutes ses formes, à la vie universelle, dont je ne suis qu'un moment et une occurrence, comme n'importe quel individu de n'importe quelle espèce. Je protège son expansivité magnifique et je combats tous ceux qui lui opposent la mort. Je ne méprise aucun règne. L'animal, le végétal, le minéral, le stellaire mère, me sont proches. J'ai protégé les forêts, les pôles, l'atmosphère, les castors, les phoques, les dauphins, les éléphants, les loups... J'ai défendu toutes les causes animales. Je me consacre désormais aux océans (Ferney, 2016 :32).

Pour Catherine Larrère *Le biocentrisme pratique une extension plus vaste, puisqu'il étend à tous les êtres vivants (plantes et micro-organismes compris) la considération morale* (Larrère, 1997 : 37). Les tenants du biocentrisme s'intéressent à étendre la valeur morale à toutes les formes de vie et assurent que la conception anthropocentrique qui représente l'environnement comme une ressource inépuisable à exploiter sans réserve provoque des dégâts et des détériorations inestimables et des effets néfastes sur notre environnement et occasionne ainsi des répercussions préjudiciables sur les humains et sur les autres êtres vivants. Lors d'une conférence de presse, Wallace développe un discours direct et sans équivoque. Sa vision biocentrique et sa vénération portée à la vie sous toutes ses formes prédominent. Il rejette ainsi la vision anthropocentrique qui place l'Homme au centre de l'univers instaurant la satisfaction des besoins humains comme une finalité (anthropocentrisme) et donne le statut de « ressources » aux autres êtres vivants :

Je refuse de me placer du côté de l'humanité dans cette guerre contre la nature. L'homme n'est plus le maître d'un dispositif naturel inextinguible. Nous savons que la nature est vulnérable. Les végétaux ou les animaux ne sont pas des objets subordonnés à nos décrets. Notre exploitation de la planète n'a pas fait ses preuves, j'agis en conséquence. D'un point de vue écologique, nous en

sommes encore à ces époques où l'humanité croyait que la Terre était le centre de l'univers. Ce comportement nous mène à la catastrophe. Je suggère donc de le changer. Le biocentrisme est cette révolution : il est l'extension à tous les habitants de la planète de la Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen (Ferney, 2016 :152).

Toutefois, dans cette vision biocentrique, les animaux doivent être reconnus comme des membres à part entière de la communauté morale. La sensibilité, commune aux humains et aux animaux, ne fonderait-elle pas un devoir moral envers eux tous ? Un devoir moral qui se soucie des conséquences de nos actions sur les êtres sensibles. Respecter un être sensible, c'est respecter la valeur de sa vie individuelle. Le respect à l'égard des êtres vivants doit être intégré à une responsabilité élargie envers la nature. Les tenants de cette conception éthique assurent qu'il est de notre devoir d'interroger de manière globale notre rapport à la nature et de ne plus la percevoir sous l'angle de l'utilité. Ils réclament que la vie dans sa globalité soit une valeur à respecter et qui engage une responsabilité à la fois morale, esthétique et politique. Catherine Larrère évoque les idées de l'Australien Richard Routley et l'Américain Holmes Rolston qui ont attiré, dans deux articles au début des années 1970, l'attention sur l'instauration d'une nouvelle éthique écologique ou environnementale : « Ils reprochent aux attitudes morales traditionnelles (occidentales plus particulièrement) de n'attribuer qu'une valeur instrumentale aux entités naturelles, de n'envisager la nature que comme un vaste réservoir de ressources pour les activités humaines » (Larrère, 1997 : 18).

Albert Schweitzer, ce précurseur de l'action humanitaire, de l'écologie et de l'antispécisme, élucide la vocation du bien et du mal en assurant que :

Le bien, c'est de maintenir et de favoriser la vie ; le mal, c'est de détruire la vie et de l'entraver. Tous les êtres vivants ont la volonté de vivre, et tous les êtres vivants ayant la volonté de vivre sont sacrés, reliés entre eux et de valeur égale. Nous avons donc l'impératif éthique de respecter et d'aider toutes les formes de vie. (Cité dans Yang, 2007 : 32).

Wallace mène son combat pour la conservation de la biodiversité et pour la défense des êtres vivants en s'inspirant de l'éthique d'Aldo Leopold, forestier, écologue et écologiste américain, fervent défenseur de l'environnement et des espaces naturels. Il détient également une force probante pour défendre ses convictions : « Nous nous occupons des choses qui n'appartiennent à personne et dont tout le monde peut abuser. Une action qui cherche à préserver la beauté et l'intégrité de la communauté globale est forcément juste » (Ferney, 2016 :121).

Aldo Leopold (1887-1948) est l'un des pionniers de la pensée écologiste américaine. Il a écrit à la fin de sa vie un livre de très grand succès, publié à titre posthume en 1949. Il s'agit de l'*Almanach d'un Comté des Sables (A Sand County Almanac)*. Leopold y décrit sa vie dans la nature, ce qu'il rencontre, ce qu'il voit. Dans ce livre, il définit son « éthique de la Terre », comme étant une extension des frontières de la communauté morale au sol, à l'eau, aux plantes et aux animaux : « Une chose est juste lorsqu'elle tend à préserver l'intégrité, la stabilité et la beauté de la communauté biotique. Elle est injuste lorsqu'elle tend à l'inverse » (Cité dans Larrère, 2010 : 408).

Pourtant cette vision biocentrique est souvent considérée comme une représentation anti-humaniste par ses détracteurs, comme l'explicitent Patrick Guérin et Marie Romanens :

La vision biocentrique est souvent critiquée pour son abolition de toute hiérarchie entre les êtres vivants, voire même pour ce qu'elle recèlerait d'anti-humanisme puisqu'elle refuse à homo sapiens toute place spécifique. D'une manière caricaturale, si tout être vivant a droit au respect, il n'y aurait pas de raison de choisir le camp des humains quand ils se trouvent en butte avec d'autres espèces menaçantes ou concurrentes. Les hommes étant considérés comme des agents de destruction de la nature, la tendance, pour quelques tenants du biocentrisme, serait même de ne leur accorder plus guère de crédit ! (Guérin et Romanens, mars 2015).

En effet, dans notre récit, Magnus Wallace, ce partisan du biocentrisme, est vivement critiqué par ses détracteurs qui voient dans ses méthodes un extrémisme, une brutalité et une agressivité contre le genre humain. On le qualifie d'être *un extrémiste dangereux, une nouvelle race de terroristes. Un criminel en puissance ! Il agit comme un pirate. Plusieurs pays ne veulent plus entendre parler de lui.* (Ferney, 2016 : 23) Pourtant notre militant écologiste a choisi sa voie/voix et ses idéaux pour défendre ses convictions qui ne plaisent pas nécessairement aux courants adverses et aux idéologies écologistes qui rejettent la violence. Les détracteurs de Wallace se manifestent de manière incisive et acerbe :

Le recours à la violence est une erreur autant morale que tactique. L'extrémisme est contre-productif. Wallace construit une image imbécile du militant écologiste. On le tient désormais pour obtus, brutal, ennemi du genre humain. [...]. Wallace est le contraire d'un esprit diplomate. Il n'est même pas manipulateur ! Il indispose ses interlocuteurs. Il les agresse (Ferney, 2016 : 18).

La situation de notre planète semble alarmante. En effet, la destruction de la nature se fait à un rythme effréné et angoissant par la surconsommation et la

surexploitation de nos ressources naturelles limitées, par l'homme, son irresponsabilité et son inconscience. L'être humain est en train d'épuiser ce que la nature lui offre. Face à cette emprise croissante de l'homme sur l'environnement, les tenants de la mouvance écologique mettent l'accent sur la nécessité d'agir en toute urgence en éveillant et en élevant les consciences.

2. Imaginaire littéraire, engagement et éveil des consciences

Le roman d'Alice Ferney célèbre la beauté du monde marin avec des images poétiques saisissantes, il ne manque pas d'évoquer en filigrane le concept de responsabilité tel qu'il a été décrit par Hans Jonas, à savoir la responsabilité des humains dans la préservation de l'intégrité de la nature pour le présent et pour les générations futures. Ainsi, la question du respect de la vie est une question d'intérêt général. Elle concerne l'ensemble de l'humanité actuelle et à venir :

Hans Jonas fait valoir que c'est parce que l'homme dispose aujourd'hui d'un pouvoir nouveau sur son environnement dont la portée s'étend très au-delà de la proximité spatiotemporelle, que la nature de sa responsabilité, non seulement à l'endroit des êtres humains mais encore à l'endroit de l'ensemble de la biosphère avec toute la variété de ses espèces, se pose en des termes eux aussi renouvelés (Afeissa, 2014 : 108).

Pour Magnus Wallace, les générations futures peuvent nous juger sur nos manières de traiter la nature, sur notre degré d'implication pour résoudre nos problèmes environnementaux et sur le degré de dénonciation des abus contre les autres êtres vivants. Il est tranchant à ce sujet : « Si vous ne dénoncez pas un problème que vous voyez, vous devenez partie prenante de ce problème. [...]. Le seul jugement qui compte est celui des générations à venir. C'est envers elles que je me sens une responsabilité » (Ferney, 2016 : 38).

L'écriture dans ce roman est précise et d'une sensibilité non négligeable qui nous révèle d'une façon surprenante et admirable d'un côté la beauté souveraine des océans, de la nature et de l'autre côté la cupidité, l'atrocité et la brutalité des hommes. Ce livre est un hommage à la vie sous toutes ses formes. L'auteure y décrit d'une façon percutante la menace que subit le monde marin et les risques que de braves militants prennent pour essayer d'arrêter le carnage et d'empêcher le massacre. Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon énoncent qu' « Avec la montée d'une conscience environnementale, il n'est plus question aujourd'hui, du point de vue littéraire, de réduire la nature à un décor statique, à un miroir de la psychologie ou à un espace symbolique » (Romestaing, Schoentjes et Simon, 2015).

Alice Ferney a dû travailler pendant deux ans pour écrire ce « roman-documentaire engagé » qui nous confronte à une réalité funeste, celle de la précarité et du déséquilibre du monde marin. Un livre qui met en mots des images accablantes du pillage des océans. Pour elle « Être littéraire, c'est se demander tout ce qu'on peut faire avec des mots » (Ferney, 2014). Le narrateur Gérard Asmussen est un *narrateur témoin de l'action* (Ferney, 2014) qui dévoile dans le récit ce que l'auteure exige de lui : « Avant de consigner par écrit cette histoire, je l'ai filmée, close et tragique [...]. Je suis peut-être le témoin d'un meurtre. Je détiens des images. (Ferney, 2016 :12). Il exhibe ainsi un récit, épopée d'un homme convaincu » (Ferney, 2016 :13). Alice Ferney nous pousse à repenser notre usage et notre perception du monde naturel en posant les bonnes questions. *Le Règne du vivant* lève le voile sur certaines pratiques prédatrices nettement abusives et questionne le devenir de la terre que nous léguons à nos enfants. Il se focalise évidemment sur la chasse à la baleine, sur le cynisme des humains et sur les raisons pour lesquelles cette chasse reste une activité prospère en dépit de son interdiction sur la quasi-totalité du globe.

C'est le réalisme de l'intrigue qui frappe notre imaginaire et le style très imagé avec ses nombreuses figures de style métaphoriques, allégoriques, anthropomorphiques, ..., qui captent notre intérêt dès l'amorce du récit. Les protagonistes sont captivants, crédibles, portent des valeurs humaines, sociales et véhiculent des messages pour l'humanité dans sa relation avec la nature. Ils manifestent une admiration inouïe pour la beauté de l'océan et les animaux marins. Angela Biancofiore énonce que l'essai de Matthieu Ricard, *Plaidoyer pour les animaux* (2014), évoque toutes les souffrances et toutes les violences infligées aux animaux ainsi que les méthodes d'exploitation jugées inhumaines vis-à-vis du règne du vivant et l'univers du non-humain. D'où l'intérêt de véhiculer une prise de conscience pour contourner cette atrocité et ce préjudice :

Dans une perspective qui révolutionne totalement notre manière de concevoir les rapports entre l'humain et le non-humain, l'essai de Matthieu Ricard, Plaidoyer pour les animaux (2014), nous aide à prendre conscience de l'immense souffrance animale engendrée par les formes d'exploitation aveugle du vivant. (Biancofiore, 2015).

Améliorer et sauver la vie des humains sur Terre en préservant le règne du vivant sous toutes ses formes, tel est le message fort et sans équivoque qu'Alice Ferney émet. On peut dire que ce message est tout bonnement confirmé par les propos du narrateur ou des personnages, et par les événements. La romancière, par sa force d'écriture et sa profonde réflexion, nous incite à repenser la place des cétacés dans le règne du vivant. Elle célèbre la beauté souveraine du monde marin et rend hommage aux militants écologistes qui s'opposent au cynisme humain en dénonçant

tous les crimes perpétrés à l'encontre des êtres vivants. Les actions menées par les militants écologistes dérangent le camp des adversaires en créant la polémique et en défrayant la chronique. La voix/voie de Magnus est claire et percutante. Pour lui *Le déni est une spécialité humaine*. (Ferney, 2016 :163). Il ne manque aucune occasion pour se défendre contre les accusations proférées à l'encontre de son association et estime que les méthodes utilisées respectent les lois et l'intégrité physique des hommes. Son seul souci est d'éveiller les consciences et de porter secours aux animaux en détresse ou menacés de disparition :

On dit que nos méthodes sont violentes, c'est un mensonge. Ne blesser personne, ne pas enfreindre la loi, on me reproche de n'avoir aucune limite mais je respecte ces deux-là. [...]. Je ne suis ni un pirate, ni un fanatique, ni un terroriste. Je ne casse que du matériel. L'agression physique ne fait pas partie de mon programme. [...]. Je n'ai jamais fait du mal à une mouche. Je pratique le végétalisme ! Je ne menace personne de mort. Ce n'est pas le cas de ceux que je dérange ! Ma colère est légitime, je l'exprime pour éveiller les consciences. (Ferney, 2016 : 36).

Alice Ferney dresse le portrait d'un personnage qui milite pour la protection des animaux marins. Ce personnage charismatique s'oppose activement à la pêche excessive et illégale et traque les braconniers qui pêchent massivement les espèces en danger d'extinction : *déterminé, enragé même - puisqu'il y avait de quoi l'être -, autocrate puisque la fonction le réclamait, résolument inaccessible aux compromis et corruptions, à l'intérêt personnel sous toutes ses formes*. (Ferney, 2016 : 29). Magnus Wallace et son équipe n'ont qu'un seul objectif, c'est de poursuivre *les chasseurs pirates, les tueurs, ces bandits qui rejetaient vivants les requins mutilés, les tortues asphyxiées par les filets, les oiseaux aux ailes brisées*. (Ferney, 2016 :13). Ce personnage central du récit, défie tous les obstacles et les lois internationales avec une poignée de militants pour harceler les pêcheurs et les bouchers des grands animaux marins qui les harponnent pour couper leurs précieux ailerons, en les rejetant par la suite à la mer, encore vivants. Les braconniers déploient pour cette activité de gigantesques bateaux-usines pour tuer ces sensibles cétacés. Une sordide hécatombe le pousse à se poser des questions sur ce carnage qui tiraille son esprit *Est-il imputable à la seule pauvreté ? Ou à l'avidité ? A l'inconscience ? A la bêtise ? A l'extension hégémonique de l'économie des hommes ?* (Ferney, 2016 : 77).

Ce personnage a une conception particulière de la justice qui défie les accords et les règlements internationaux. Son statut de rebelle et de défenseur des animaux marins lui donne cette énergie inouïe pour dresser des images effrayantes et alarmantes des baleines et des requins, massacrés, attaqués, dépecés, découpés et

vendus en petits morceaux. Cette véritable industrie protégée est ainsi considérée des plus florissantes et des plus lucratives. Selon lui, le monde marin est un espace hors la loi où toutes les aberrations sont permises : pillage, corruption, mensonge, ...

Magnus Wallace évoque l'existence de deux mondes, celui de l'air et de la terre et celui de la mer. Dans le premier, nos lois régissent certains de nos rapports aux autres êtres vivants en interdisant certaines pratiques destructrices notamment l'abattage non surveillé, la chasse illégale et la corruption. En revanche, en mer c'est l'anarchie totale en l'absence de règles et de lois effectives qui contribuent à la préservation de la biodiversité marine contre l'anéantissement et le saccage et contre les agissements irresponsables :

En mer, nos règles et nos traités restent du papier sans force et l'on croirait que nous nous en moquons. Des bateaux de tout pavillon partent pêcher n'importe où dans le monde, intéressés par le profit et se croyant tout permis. [...] La corruption et le mensonge règnent. Les eaux internationales sont un espace hors la loi. Je me charge de protéger cet espace. (Ferney, 2016 : 33).

Magnus Wallace se concentre sur la lutte concrète en dénonçant la passivité de la société mercantile. C'est la raison pour laquelle, il a fondé son association : *J'ai fondé Gaïa dans le but précis de passer à l'action radicale, menaçante si nécessaire, en un mot efficace. (Ferney, 2016 : 36).* Il se bat au quotidien *pour une cause qui nous dépasse (Ferney, 2016 : 37)* en mettant en jeu sa liberté et sa vie : *Je me bats pour les enfants des enfants de mes enfants. Si les océans meurent, ils mourront tous ! (Ferney, 2016 : 37).*

Le narrateur, Gérald Asmussen, est fasciné par cet homme et son action. Il a choisi de s'engager pour la prochaine campagne antarctique à bord de l'*Arrowhead*, avec d'autres activistes de «Gaïa» pour retracer et filmer son action et toutes les scènes obscènes du carnage des animaux marins. Ces activistes viennent de tous les pays du monde pour rejoindre le mouvement Gaïa en renonçant pour certains à leurs carrières professionnelles confortables. Il sait que *Les médias sont les nouvelles armes (Ferney, 2016 :124)*. C'est à travers ces médias que *les crimes des pilleurs sont montrés. (Ferney, 2016 : 124).*

Gérald Asmussen exhibe les images que sa caméra capte. Des images de bouleversement et de pillage. Des images de monstruosité et de carnage, *Les contre-points lyriques permettent ainsi au-delà d'une esthétique naïve de chercher une éthique du regard, accusatrice et cathartique, mais avant tout humaniste. (Chevalier, 2014 : 134)* Il filme les conférences, les interventions de Wallace, les campagnes dans la mer. Il filme les catastrophes et les absurdités des humains dans les eaux marines. Il filme et laisse émerger des descriptions aussi lyriques et prodigieuses avec un objectif précis de sa caméra :

C'est donc l'invisible que je filme ! Je révèle les crimes clandestins. Je soulève le drap de la pudeur politique. Elle protège les armées industrielles de nos guerres économiques et territoriales. (Ferney, 2016 : 124-125).

Le film met en scène deux réalités antinomiques : d'une part la grandeur et la beauté de la mer et d'autre part la cruauté et la barbarie des humains envers des créatures sensibles et inoffensives. Le film fait que la cruauté, la brutalité et la souffrance priment sur la beauté et la magnanimité. Les images de violence se manifestent et se succèdent au travers du prisme de la caméra du narrateur. Cette caméra qui permet d'offrir une « objectivité » par le biais de la construction de nouvelles images susceptibles de changer notre perception du monde :

Mais le film avait rangé la beauté pour en venir à la cruauté. Une furie de capturer, de tuer, d'engranger, habitait les hommes. On devait la révéler. On pouvait rendre les gens malades devant la mise à mort de cette grosse bête inoffensive. Il suffisait de montrer comment elle crie, saigne, s'asphyxie, met si longtemps à mourir. (Ferney, 2016 : 143).

La force de l'image est accablante. L'auteure y puise pour donner une puissance à son écriture et assure que « ce livre est presque une mise en mots d'images que nous avons vues, comme la découpe des ailerons de requins. [...]. Je voulais voir si, par les mots, je pouvais retrouver la force des images. Évidemment, ce personnage du caméraman m'a aidée dans cette voie » (Ferney, 2014). Pour la première fois, la romancière écrit à la première personne (je). Elle révèle que *c'est le seul mode narratif* (Ferney, 2014) qu'elle n'avait jamais employé. Elle trouve que *le “ je ” qui parle d'un “ il ” est vraiment une bonne construction romanesque.* (Ferney, 2014). La romancière voulait que *le “ je ” soit un témoin qui raconte* (Ferney, 2014), parce qu'elle est *un peu ce témoin qui raconte.* (Ferney, 2014). Ce choix narratif permet de générer une plus grande sensibilité pour le lecteur à travers des images ahurissantes et des descriptions qui coupent le souffle. En fait, ces images jouent sur l'émotion pour porter la réflexion sur l'avenir de la biodiversité de l'écosystème marin et sur la vie en général. L'auteure cherche à véhiculer sur un ton dénonciateur des messages qui pourraient engendrer un effet cathartique. Pour Magnus Wallace la préservation de la biodiversité marine est une nécessité qui a grandi avec lui :

Je suis le fondateur d'une organisation pour la préservation de la vie marine, [...]. Je me bats pour les mers sur toutes les mers. Je suis devenu activiste à l'âge de huit ans. J'ai grandi avec l'idée que l'on ne reste pas les bras ballants quand un être vivant en tue un autre sans nécessité. Même si cet autre est une bête (Ferney, 2016 : 32).

Le règne du vivant est-il un roman engagé ? L'auteure affirme ce penchant même si elle nie sa transformation en militante écologiste : *Je rends hommage à des militants controversés et je leur donne raison. On reproche aux "éco-terroristes" d'être dangereux, mais ce sont souvent eux qui sont assassinés. À travers ce livre, je m'engage à leurs côtés.* (Ferney, 2014).

L'auteure transcrit la force de l'engagement de tous ces militants écologistes en leur concédant la parole en style direct *sans qu'elle soit restituée par le narrateur*. (Ferney, 2014) Elle dépeint avec émotion et sensibilité inouïe cette tuerie et ce carnage qui s'opèrent dans les océans. Son invention et son imaginaire sont déployés dans une langue embrasée par moments et sereine par d'autres moments suivant les séquences qui composent le récit. Les phrases jaillissent en cascade en envahissant la narration. C'est avec une richesse lyrique et un discours qui vante la nature et sa beauté que l'auteure arrose son écriture par des moments de création et d'échange dont l'imagination tient à des expériences intérieures et fantasmatiques : « Quand j'écris, je vis une expérience intérieure, je rentre dans un fantasme où la réalité me gênerait presque ». (Ferney, 2014).

Elle parle à nos émotions pour nous sensibiliser sur la préservation du monde marin en lançant un appel vibrant aux pouvoirs politiques dans le monde pour qu'ils assument leur responsabilité en vue de contrer et empêcher que les océans meurent. L'éthique pour notre planète est une question qui concerne toutes les générations actuelles et futures. Agissons maintenant pour léguer à nos enfants des richesses à préserver, c'est la devise que Magnus Wallace essaye de divulguer :

L'inattention écologique, les tueries, l'abus de consommation, étaient des crimes contre l'avenir : il ne le chuchotait pas dans les salons, il le clamait haut et fort à toutes les tribunes. La Terre appartient aussi à nos successeurs, ce que nous leur laisserons doit nous préoccuper, disait-il. Plus qu'à une pose ; cela ressemblait à de la sagacité : l'éthique pour la planète était intergénérationnelle, si nous n'agissons pas maintenant, nos enfants n'auraient plus rien à sauver. L'avenir, si on le met au présent, s'appelle la préservation. Magnus voulait faire pour la jeunesse actuelle ce qui n'avait pas fait pour lui au temps des bisons. (Ferney, 2016 : 27).

Angela Biancofiore évoque l'importance de la littérature et des arts dans la promotion et l'essor de la conscience écologique collective en édifiant un autre regard sur la nature et ses composantes biotiques et abiotiques :

Les artistes, les écrivains et les cinéastes contribuent largement à une évolution de la conscience collective : à travers le roman, le film, la peinture et les arts visuels, ils arrivent à faire pénétrer dans le sens commun un autre regard sur la nature et sur le non humain (Biancofiore, 2015).

Stéphanie Posthumus affirme quant à elle que la littérature a son rôle à jouer dans la crise écologique en explorant le rapport entre l'homme et le monde et en agissant sur le lecteur à travers une pluralité du langage :

La force de la littérature se trouve justement dans sa capacité d'explorer d'autres mondes possibles, de juxtaposer plusieurs rapports différents entre l'homme et le monde, de bouleverser le lecteur sans lui donner de réponse, de jouer des ressorts de l'ambiguïté et de l'ironie pour affronter la complexité du monde. Alors que la science et la technologie ont recours au langage sur un mode instrumental, l'entendant essentiellement comme moyen de transmission, la littérature puise dans la pluralité du langage, en écho avec la multiplicité des expériences du monde. À ce titre, la littérature a son rôle à jouer dans le débat sur les problèmes environnementaux, faisant entendre cette voix/voie qui lui est propre, non pas pour convertir le lecteur à telle ou telle politique écologique mais pour l'émuvoir de sorte qu'il s'interroge sur sa propre place dans le monde et sur l'avenir de la planète (Posthumus, 2012 : 15-16).

Nathalie Blanc affirme que dans le contexte actuel marqué par la dégradation effrénée des écosystèmes et les inquiétudes à propos de la crise environnementale, il est primordial de développer une réflexion éthique et esthétique de l'environnement où l'art occupe une place essentielle, d'une part pour promouvoir cette réflexion et d'autre part pour assurer une dynamique de la perception et de la représentation :

S'il est vrai que le sens de l'environnement est plus complet quand ses dimensions esthétiques sont prises en considération, l'art en ce qu'il constitue soi-disant l'avant-garde pour l'avenir de la perception et de la représentation, peut contribuer à la réflexion : l'environnement est un art, un art éminemment social, l'art collectif, l'art du milieu de vie (Blanc, 2008).

Alice Ferney dépeint avec émotion cette boucherie et cette tuerie des animaux marins. Son texte tente susciter des émotions et des sentiments chez le lecteur, en mettant toute l'affectivité engendrée par des images émouvantes du côté de ce lecteur. La représentation de la souffrance et de la maltraitance envers les animaux est appréhendée dans son contexte écologique propre de différentes manières et à travers différents discours : artistiques, scientifiques, philosophiques, pédagogiques, religieux, juridiques... en interrogeant la place, le rôle et le statut de l'animal. Karine Chevalier explicite cette réalité en énonçant que :

Au-delà des débats théoriques cherchant à justifier un possible ressenti des animaux à l'aide d'un système philosophique ou religieux, la souffrance animale constitue un postulat à partir duquel toute une partie de l'humanité se réveille

à la suite de plusieurs révolutions : industrielle, psychanalytique, féministe, postcoloniale. La représentation de cette souffrance, et bien plus largement de la figure animale, s'appréhende à travers différents discours (artistique, scientifique, juridique...) qui ont chacun un mode de fonctionnement et public spécifiques (Chevalier, 2014 : 121).

Alice Ferney imagine cette scène de tuerie et de braconnage dans une langue vibrante et porteuse d'un message pour l'humanité. Elle érige un discours écologique riche en images lyriques et sensibles pour contourner les absurdités humaines. Un discours qui résonne sur tous les horizons : les animaux sensibles ont des droits :

Les hommes doivent se montrer dignes des bêtes. Tous les animaux sauvages ont des droits. On ne tue pas un être sensible comme on briserait un objet. Il existe parmi les hommes des barbares qui aiment verser le sang, des brutes qui assouvissent sur les bêtes un besoin de tuer. On ne peut plus l'autoriser. De tels actes relèvent du crime. (Ferney, 2016 : 123).

Conclusion

Les écosystèmes sont aujourd'hui soumis à des pressions anthropiques considérables qui mettent la diversité biologique en danger. *Le Règne du vivant* d'Alice Ferney explore notamment l'écosystème marin en véhiculant des images séduisantes d'une nature nourricière et salvatrice, mais il évoque aussi cette exploitation abusive et démesurée qui engendre un risque de disparition des animaux de ce milieu naturel à cause de la pêche illicite et du braconnage. À travers ce livre, l'auteure rend hommage à Paul Watson et aux militants écologistes qui traquent les trafiquants et les braconniers. Pour elle, « Il faut que l'écologie devienne quelque chose dont on mesure le coût et qu'on fasse payer ceux qui s'autorisent tout » (Ferney, 2014).

Elle prône ainsi la prudence, la solidarité et la prise de conscience pour conserver et préserver la nature pour les générations actuelles et futures. Notre responsabilité réside dans nos manières d'agir efficacement et activement pour célébrer la vie sous toutes ses formes. L'auteure s'engage à côté de ces militants critiqués vivement par leurs adversaires et opposants en les qualifiant d'écoterroristes. Elle s'engage pour la communauté biologique qui subit toutes les adversités par l'inconscience et l'indifférence de l'homme.

La coexistence entre l'homme et la nature donne une vision globale sur l'ensemble des activités humaines et assure une relation incontestable dans la littérature. Une connaissance d'ordre poétique et désintéressé procure cette perception

émotionnelle devant la beauté de la nature. La littérature est amenée ainsi à jouer un rôle déterminant en repensant notre relation à la nature et en réagissant par un nouveau regard sur la crise environnementale. L'imaginaire écologique émerge comme un système poético-politique pour explorer le monde naturel et l'impact des activités anthropiques sur les communautés biologiques. C'est un imaginaire capable d'établir un nouveau rapport entre l'homme et son environnement.

Bibliographie

Afeissa, H-S. 2014. *La fin du monde et de l'humanité : Essai de généalogie du discours écologique*. Paris : PUF.

Biancofiore, A. 2011. « Les mondes méditerranéens : vers une écologie de la création ». *Notos*, (1). [En ligne] : <https://notos.numerev.com/articles/revue-1/186-les-mondes-mediterraneens-vers-une-ecologie-de-la-creation> [consulté le 22 janvier 2021].

Biancofiore, A. 2015. « Ethique de la terre et appropriation du vivant ». *Notos*, (3). [En ligne] : <https://notos.numerev.com/articles/revue-3/274-ethique-de-la-terre-et-appropriation-du-vivant> [consulté le 24 janvier 2021].

Blanc, N. 2008. « Éthique et esthétique de l'environnement ». [En ligne] : <https://www.espacestemp.net/articles/Ethique-et-esthetique-de-environnement/> [consulté le 14 février 2021].

Chevalier, K. 2014. Souffrance animale et angoisse cinématographique : réflexions sur l'éthique et l'esthétique du *Sang des bêtes* de Georges Franju. In : *Souffrances animales et traditions humaines. Rompre le silence*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

Ferney, A. 2014 « Je rends hommage aux 'éco-terroristes' ! ». Propos recueillis par Chloé Thibaud. *Bibliobs*. [En ligne] : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141119.OBS5507/je-rends-hommage-aux-eco-terroristes.html> [consulté le 10 février 2021].

Ferney, A. 2016 [2014]. *Le Règne du vivant*. Actes Sud. Coll. « Babel ».

Guérin, P., Romanens, M. 2015. « La relation Homme/Nature ». [En ligne] : <http://eco-psychologie.com/la-relation-homme-nature/> [consulté le 19 février 2021].

Larrère, C. 1997. *Les philosophies de l'environnement*. Paris : PUF.

Larrère, C. 2010. « Les éthiques environnementales ». *Natures Sciences Sociétés*, vol. 18, n° 4, p. 405-413. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2010-4-page-405.htm> [consulté le 20 février 2021].

Posthumus, S. 2012. « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence ». *Raison publique*, n° 2, p. 15-31. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-raison-publique1-2012-2-page-15.htm> [consulté le 24 février 2021].

Romestaing, A., Schoentjes, P., Simon, A. 2015. « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement ». *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11, p. 1-5. [En ligne] : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.01/997> [consulté le 13 février 2021].

Yang, T. 2007. Vers une Éthique mondiale Égalitaire de l'environnement ». In : *Éthiques de l'environnement et politique internationale*. Paris : UNESCO. Collection « Éthiques ». [En ligne] : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000218030> [consulté le 17 février 2021].



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

Le pouvoir d'une photo

Silvina Claudia Ninet

Universidad Nacional de Luján, Argentina

silvinaninet@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0261-3348>

Reçu le 14-04-2021 / Évalué le 11-06-2021/ Accepté le 19-09-2021

Résumé

Cet article s'intéresse au dévoilement des fils (in)visibles qui sont à l'origine du pouvoir d'une photo publiée sur un album du quotidien Clarín, en Argentine en 2005 pour célébrer les soixante ans d'existence du journal. Il se donne comme objectif d'identifier les modes par lesquels l'image choisie montre et cache certaines particularités qui la rendent puissante ainsi que sa potentialité transformatrice. Depuis Warburg (2002) jusqu'à Rancière (2010) en passant par Gombrich (1968), Barthes (2015) et Marin (1991, 1993), cette contribution souligne l'importance de ces fils conducteurs qui devraient être pris en compte par tout citoyen responsable.

Mots-clés : pouvoir, photo, album d'un journal, regard de l'observateur

El poder de una foto

Resumen

Este artículo pretende develar los hilos (in)visibles que vehiculizan el poder de una foto publicada en un álbum del diario Clarín, en Argentina, en 2005 para celebrar los sesenta años de su fundación. Su objetivo es identificar los modos por los cuales la imagen elegida muestra o esconde algunas particularidades que la vuelven poderosa así como su potencial transformador. Desde Warburg (2002) hasta Rancière (2010), pasando por Gombrich (1968), Barthes (2015) y Marin (1991, 1993), esta contribución señala la importancia de esos hilos conductores que todo ciudadano responsable debería tener en cuenta.

Palabras clave: poder, foto, álbum de un diario, mirada del observador

The power of a photo

Abstract

This article tries to unveil the (in) visible threads that convey the power of a photo published in an album of the Argentinian newspaper, Clarín, in 2005 in order to celebrate the 60th anniversary of its foundation. Its goal is to identify the ways in

which the chosen image shows or hides some particularities that makes it powerful as well as its transforming potential. From Warburg (2002) to Rancière (2010), passing through Gombrich (1968), Barthes (2015) and Marin (1991, 1993), this contribution highlights the importance of those common threads that every responsible citizen should take into account.

Keywords: power, photo, newspaper album, observer gaze

Introduction

Dès sa naissance, la photographie est devenue une preuve irréfutable de l'histoire, une attestation de vie, un témoignage d'instant, qui perdent leur caractère éphémère pour se cristalliser, parce que la photographie *produit la Mort en voulant conserver la vie*¹ (Barthes, 2015 : 103), elle tue le temps et parallèlement lui donne de la vie. De même que l'image de Janus, le dieu à double-face, du commencement et de la fin, dans ce double-jeu mort-vie s'inscrit le regard de l'observateur, qui en même temps regarde la photo et est regardé par elle. Ou bien encore, la photo dit (ou se tait) et interpelle, suscite des idées et des émotions. « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révolte ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive² » (Barthes, *ibidem* : 47), quand elle a une *pose*, une *intention de lecture*, quand, *en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant*³ (Barthes, *ibidem* : 88).

C'est cette *pose* celle qui donne du pouvoir à la photo, celle qui lui permet de persister dans le temps et de générer d'autres pouvoirs, qui l'accepte, résiste, la resignifie. Ce pouvoir réside en elle-même, en vertu de son double caractère : transitif et réflexif à la fois. Selon Marin, soutenu par Chartier (2001 : 80), « la dimension « transitive » ou *transparente* suppose que toute représentation *représente* quelque chose et la dimension « réflexive » ou *opacité* implique que toute représentation *se présente* en représentant quelque chose⁴ » (Chartier, 2001 : 80). Cela revient à dire que, et selon le même auteur (Chartier, 2001 : 78), « la représentation a un double sens, une double fonction : rendre présente une absence mais aussi exhiber sa propre présence en tant qu'image, et constituer avec cela au sujet qui la regarde⁵ ». Il en résulte que, s'il est vrai que l'image photographique a été produite par son auteur visant une certaine intentionnalité, elle a une vie propre, elle voyage vers d'autres horizons plus ou moins lointains parce que cela dépend de facteurs divers, l'un est le regard de l'observateur, qui lui donne cet être de l'image dont parlait Marin (1991, 1993). C'est lui qui a le pouvoir de la reconstruire, la restituer. Ainsi, pour Rancière,

l'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et le mot, le dit et le non-dit [...] elle est toujours une altération qui prend place dans une chaîne d'images et qu'elle modifie parallèlement⁶ (Rancière, 2010 : 94).

C'est ce dont nous voulons parler ici, la rencontre entre une image photographique qui dit et qui interpelle, donc qui a du pouvoir, et le spectateur qui traduit d'après une perspective toujours située, intéressée, c'est-à-dire, le regard partiel de l'observateur.

Étude d'un cas

Dans le but de valider le plus fidèlement possible ledit postulat, nous avons choisi une photo⁷ qui a été publiée sur la page 547 de l'album « La photographie dans l'histoire argentine », édité en papier en 2005 pour célébrer les soixante ans d'existence du quotidien Clarín. La photo a été prise par Gustavo Castaing, photographe qui travaille dans cette entreprise. Elle a été choisie en tant que témoignage d'un moment qui reflète un fait particulièrement pénible dans l'histoire argentine, attesté par la légende *Le concert de casseroles. 2001*.

Les restrictions bancaires imposées par le Corralito ont mobilisé les classes moyennes. Pendant la nuit du 19 décembre, des milliers de personnes se sont convoquées sur la Plaza de Mayo pour exiger la démission de Cavallo [l'ancien Ministre de Finances publiques], survenue quelques heures plus tard⁸.

Cette même photo avait été publiée à la page 12, dans la rubrique « Politique » du journal Clarín le dimanche 30 décembre 2001, mais portant une autre légende sur la version en papier en noir et blanc. Nous avons choisi le cas de l'album parce qu'il est moins abîmé, plus net et vivace.

Le premier aspect à analyser ce sera le dispositif dans lequel apparaît la photo et qui lui assure sa densité. La photo est publiée, nous l'avons dit, sur un album du quotidien « Clarín », un conglomerat de médias qui l'a choisie arbitrairement, ainsi que toute sélection, et l'utilise en tant que stimulus pour éveiller les souvenirs, en tant que portrait de l'histoire, et à la fois en tant qu'outil d'interpellation du présent. Force nous est de reconnaître que cette image s'inscrit dans un média, un espace qui n'est ni neutre ni naturel. Ce média s'articule à des régimes de (in) visibilité, c'est-à-dire, des politiques de (in)visibilité, un ensemble de techniques et de tactiques, qui, jour après jour, gèrent notre regard, qui produisent des effets sur la manière dont nous percevons et en même temps sommes perçus. Ce regard qui ouvre et ferme les chemins, qui réduit ou qui redonne de la complexité qui, en

résumé, s'inscrit dans ces politiques de la vie quotidienne que nous ne voyons pas car c'est à travers elles que nous voyons.

Ces régimes de (in)visibilité auxquels nous faisons allusion sont des constructions socio-historiques complexes qui s'articulent à des formations historiques situées (dans ce cas, il s'agit d'une publication d'Amérique latine, l'Argentine, un pays périphérique en 2001), qui sont en rapport avec des institutions socialisatrices et intermédiaires qui modélisent et modulent la visibilité. Il en résulte que nous apprenons à voir à travers elles et que, essentiellement, cela a des répercussions culturelles et sociopolitiques (dans notre exemple, il s'agit d'une photo parmi des milliers, publiée par un média qui « donne la voix » - et « tait les autres » - à un fait précis de l'histoire argentine récente vécu comme traumatisant). Lesdites constructions socio-historiques répondent enfin à des logiques de pouvoir politique qui deviennent un pouvoir cognitif : le média définit ce qui est visible et ce qui ne l'est pas, en se disputant avec d'autres médias, ou d'autres institutions. Le résultat de cette querelle donne à voir ce qui peut se connaître ou bien s'énoncer du monde (dans notre photo, il s'agit de montrer la colère, la lassitude et l'angoisse, et plus encore, l'arrogance des argentins contre l'impuissance et l'incompétence du pouvoir politique ; d'autre part, le claquement des casseroles souligne le manque d'aliment et l'exigence de les remplir en vertu du besoin existant).

Un deuxième aspect à étudier sur la potentialité de l'image choisie est sa capacité de subsister à travers le temps, de persister dans la mémoire. Des milliers d'images défilent devant notre regard sans laisser de trace, inaperçues. Mais il y en a d'autres qui persistent dans la mémoire des individus et des communautés, et cela pendant de longues périodes. Il y a des images qui tout au long des siècles inspirent ou nourrissent d'autres images, qui résistent dans la mémoire d'une culture tout comme une force de gravité qui attire les nouvelles images. Certaines d'entre elles migrent et s'installent en tant que configurations symboliques hautement significatives, même si leur signification originelle s'est perdue et en contiennent d'autres très différentes de leur origine.

Cette question a été étudiée par Warbug (1866-1929), un érudit allemand consacré à l'histoire culturelle de la Renaissance italienne, qui a élaboré un atlas de la mémoire culturelle d'Occident à partir de ses études sur la persistance et la réactivation des images visuelles et leur relation avec le discours écrit. Son projet s'est intitulé *Mnemosyne* (la déesse de la mémoire, en grec). Il y a travaillé pendant six années, jusqu'à sa mort, mais il n'a pas pu le conclure. Sur de grands panneaux à carton noir, Warbug a mis ensemble des images anciennes et modernes provenant de divers endroits à partir desquelles il cherchait à identifier des liens se rapportant à la persistance des formes reliées à des émotions ou à des idées surchargées de

sens. Enthousiasmé par les recherches de Darwin sur les instincts, il a découvert l'existence de traces résistantes dans la mémoire visuelle, et il les a nommées les « engrammes mnémoniques » : des empreintes dans la sensibilité des individus appartenant à une tradition culturelle déterminée, qui orienteraient non seulement la réponse reliée à certaines images, mais aussi d'autres réactions nouvelles en relation avec leur signification profonde. Il l'expliquait ainsi :

La série d'images que j'ai pu vous montrer ce soir veut soutenir, en dernier lieu, à formuler l'énigme de la fonction de la mémoire. Dans la fonction mnémotique, le miracle de la persévérance se relie au miracle, très grand lui-aussi, de la transformation. En extraire son élément figuratif, dans sa force modulante, de son état de conservation objectivé dans la tradition et l'échanger avec l'image évoquée par le stimulus d'un instant est une magie qui révèle des lois de développement méconnues en ce moment, si l'on va à sa rencontre avec des outils du nœud historique formé par le mot, l'image et l'action⁹ (Warburg, cité par Burucúa, 2002 :154).

Même si des centaines de manifestations de la sorte se sont suivies après cet évènement, le pouvoir mnémonique de cette image réside dans le fait de la relier toujours à des faits futurs (si différents soient-ils) et d'éveiller chez les membres de la communauté argentine le souvenir de cette époque terrible (la débâcle politique, économique et sociale, qui a provoqué la démission du président de la République, et par la suite, une crise monumentale) ainsi que la peur de répéter cette histoire. On voit donc comment, non seulement elle éveille chez les argentins ces moments ingrats mais parallèlement, elle devient le symbole de la lutte sociale efficace contre les mesures gouvernementales inadéquates qui se sont succédé après.

Le troisième aspect à examiner fait référence à la photo elle-même, ce qui se voit et ce qu'elle transmet. Selon Belting (2003[1994] :12), il s'agit d'une image narrative (qui raconte des évènements et qui est susceptible d'être « lue » comme un récit) car elle s'inscrit dans le devenir d'un procès historique situé. Ancrée dans le récit de l'histoire argentine, et en particulier, dans le contexte de la crise de 2001, cette photo présente une manifestation en face de la *Casa Rosada*, le siège du Pouvoir Exécutif en Argentine, pendant laquelle les protestants battent sur des casseroles pour exprimer leur mécontentement contre les mesures prises par le gouvernement. Si l'on se souvient des travaux de Gombrich (1968 :17), qui étudie la psychologie de la perception et analyse en quoi une représentation peut occuper la place de quelque chose, nous pourrions affirmer que dans notre image la casserole vide évoque la faim, le manque d'aliment. En suivant cet auteur, nous pouvons conclure que c'est l'intérêt ou le besoin ceux qui affinent le sens de la symbolisation et l'importance de l'image (Gombrich, 1968 :17).

En effet, l'image représente ainsi la double dimension mentionnée plus haut : la dimension transparente (la mise en scène d'une manifestation en face du siège du gouvernement en Argentine en 2001) et la dimension opaque (la réclamation des citoyens contre l'asservissement de leurs droits). En ce sens, il faudrait souligner que l'observateur s'identifie et adhère au regard du photographe car tous les deux partagent les sentiments, l'angoisse, l'impuissance. Cela signifie que, nous soussignée, argentine, avons vécu les tristes circonstances de ce moment, en avons souffert ses origines, son développement et ses conséquences. Si bien que notre regard n'est pas très objectif. Plongé dans cette situation, notre regard devient puissant, valable. En fait, dit Gombrich,

Nous ne percevons pas tout ce qui nous entoure, mais seulement ce qui nous intéresse. Le monde visible n'est pas un mélange neutre de formes [pourtant] nous savons que dans notre monde existent certaines motivations privilégiées auxquelles nous répondons d'une manière quasi excessivement facile¹⁰ (Gombrich, 1968 :17).

De ce point de vue, si l'on examine l'acte photographique, le regard qui regarde, il ne s'agit pas d'une photo « naïve », terme propre du photojournalisme, prise lorsque les gens ne se rendent pas compte qu'ils ont été photographiés. Le photographe fait partie de la scène, il participe du moment, un autre encore une fois parmi tous ceux pendant lesquels les argentins protestent : son intention est d'enregistrer, garder, conserver, partager ce moment, cette situation. En ce sens, Salgado remarque que « la photographie contient de l'information et celle-ci devient le pont le plus évident entre cause et effet¹¹ » (Salgado, 2000 :10). L'information principale donnée par ces documents photographiques, c'est précisément celle de son effet le plus émouvant, celui de la complicité de l'œil qui regarde et sa causalité. Cela signifie que le statut de visibilité suppose un contrat de lecture : toutes les personnes présentes, et les lecteurs du journal, bien entendu, sont « participants » de la scène.

La scène : Pendant la nuit du 19 décembre 2001, une manifestation se mobilise surtout vers la Plaza de Mayo, à Buenos Aires, en Argentine où se trouve le siège du Pouvoir Exécutif afin de montrer son mécontentement contre les mesures économiques imposées par le gouvernement à ce moment-là. Pendant que les gens marchent, ils battent contre des casseroles. Au premier plan, il y a des mains qui soutiennent des couvercles. Il y en a d'autres qui se secouent, sont en mouvement. C'est la preuve des sentiments des citoyens : il faut que le bruit assourdissant oblige les gens du pouvoir à démissionner. Au fond, la *Casa Rosada* ; en face, des milliers de personnes qui la regardent et battent contre toute sorte d'éléments, même des bouteilles en plastique. Ils arborent des drapeaux qui supposent une même nationalité et un même sentiment ; vers la droite, une personne dépasse la

taille du reste (elle se tient peut-être sur un objet quelconque, une personne ?). L'encadrement est envahi par une lueur artificielle qui dissipe les couleurs, les perturbe, qui enveloppe la chaleur de cette nuit d'été et la colère des manifestants. Si nous suivons Salgado mentionné ci-avant, l'information contenue est le pont entre cause et effet.

Sur cette photo, il y a un *punctum*, un point sensible qui traverse l'observateur, *qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer* (Barthes, 2015 [1980] :35)¹², qui ne pourrait pas être relié à la capacité du photographe mais qui jaillit du cadrage. « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me pointe (mais aussi me meurtrit, me poigne¹³) », continue Barthes sur la même page : le *punctum* est ce citoyen qui apparaît sur l'angle droit inférieur, aux cheveux blancs, le seul qui regarde à l'inverse de tout le reste, le dos vers la *Casa Rosada*. Pourquoi il fait cela, précisément, à ce moment crucial ? Il pourrait attendre quelqu'un, une personne serait en train de l'appeler, il serait en train de parler avec quelqu'un d'autre, il aurait vu quelque chose qui le perturbe, il voudrait partir... Quelle que soit la cause, c'est le *punctum*, ce geste si divers à celui de la masse (celle qui domine), ce qui trouble, ce qui dérange.

Cet *Autre* s'érige en une source de richesses, parce qu'il ne reflète pas l'art du photographe mais, paradoxalement, puisqu'il est là, et c'est justement cela en quoi réside son art, sa capacité, c'est qu'il saisit l'objet total sans pouvoir séparer cet objet partiel (le *punctum*) de la scène. De la sorte, ce *punctum* devient une « information » gênante. Malgré l'exaspération des manifestants de la scène générale, la *pose* de cet individu suggère un sens élargi : le mécontentement n'est pas total et cela réintroduit la personne dans la scène du mécontentement. Ou, d'une autre manière, la signification de l'encadrement ne peut pas s'établir tout à fait car l'individu fait appel, de ce moindre geste, à sa différence.

Par ailleurs, il y a une absence photographique mais profondément présente sur cette photo : celle de la culture, qui nous oblige à réfléchir sur les représentations qu'elle met en jeu, non seulement du côté des participants de la scène mais aussi pour les « témoins » postérieurs à ce moment. De ce point de vue, notre image met sur la palette certaines idées qui circulent sur l'habitude des citoyens argentins de se manifester, de réagir en grand groupe, et surtout sur la voie publique, contre des attitudes ou modes d'agir de la classe qui gouverne. Il est indéniable que les images proposent une perspective qui vient contredire une autre, une dispute au bout de laquelle certaines d'entre elles s'imposent en neutralisant l'impact des autres. Le résultat de cette querelle est l'effort pour imposer la réalité, la conception d'images d'un peuple qui montre son expérience et sa conception du monde.

Mais ce qui survole, ce qui est décisif, l'être de cette image est le regard partiel de l'observateur qui a vécu la situation mais qui n'était pas présent sur la scène. Cela ne veut pas dire qu'il est plus valable que celui des témoins qui l'observent a posteriori mais il est différent, plus profond, envahi par des sentiments peut-être plus puissants que les autres regards : un regard qui admire le compromis, le courage et partage le désespoir des actants. Cet observateur qui, selon Rancière, « observe, compare, interprète. Relie ce qu'il voit à d'autres choses qu'il a vues dans d'autres espaces¹⁴ » (Rancière, op cit :19). C'est un observateur engagé, qui a la certitude qu'il s'agit d'une situation extrême, sans marche-arrière car, tel que nous l'avons dit au début, son regard n'est pas neutre, il est situé.

Bref, c'est ce regard celui qui attribue du pouvoir à cette photo. Ainsi, d'après Rancière,

Le pouvoir commun aux spectateurs [...] est le pouvoir qui a chacun/e de traduire à sa manière ce qu'il/elle perçoit, de le relier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à n'importe quel autre quand bien même cette aventure n'est pas similaire à toute autre aventure [...] cette capacité [...] dans ce pouvoir d'associer et de dissocier réside l'émancipation du spectateur¹⁵ (Rancière, op.cit. :23).

En guise de conclusion

Pour finir cette présentation, et en étroit rapport avec ce regard puissant, il faudrait remarquer que tout regard inscrit dans un régime de (in)visibilité implique une dose d'indétermination qui le rend potentiellement transformateur. Cette invisibilité établie par les logiques du pouvoir peut se transformer en vertu de l'action de quelques acteurs dans des situations historiques particulières. Cette photo publiée dans un album d'un journal révèle deux questions : les fils de l'invisibilité, ce à quoi tous les citoyens sont soumis chaque jour et l'importance d'une prise de conscience à ce propos. Cette condition de la potentialité transformatrice rend menaçants les mondes de la visibilité. Regarder d'une autre manière, être regardé d'une autre manière implique le fait de déconstruire les fondements d'un ordre asymétrique, excluant et stigmatisant. En définitive, s'il est vrai ce que Rancière souligne, que *le pouvoir de l'image réside dans le pouvoir de la reconstruire¹⁶*, (Rancière, op.cit. :96), c'est le citoyen responsable et attentif qui doit se dessaisir de ce qui est imposé et construire son « image », un chemin vers la liberté.

Bibliographie

- Barthes, R. (trad. Torres, M.). 2015[1980]. *A cámara clara. Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edicoes, 70.
- Belting, H. (trad. Pérez, J.). 2003 [1994]. "Semejanza y presencia. Una introducción a las imágenes antes de la era del arte". *Artes de la Universidad de Antioquia*, N° 5 Vol. 3, p. 3-18. [En ligne]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1215695> [consulté le 13 juin 2020]
- Burucúa, J. 2002. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. 2001. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial.
- Clarín. Proyectos especiales. 2005. *La fotografía en la historia argentina*. Tomo IV. Cap.10 *La vuelta a la democracia*. 1ª Edición. Bs. As: Clarín AGEA.
- Gombrich, E. 1968. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral.
- Marin, L. 1991. *Le portrait du roi*. Paris : Minuit.
- Marin, L. 1993. *Des pouvoirs de l'image*. Gloses. Paris : Minuit.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Bs As.: Ed. El Manantial.
- Salgado, S. 2000. *Éxodos*. Madrid: Editorial fundación Retevisión.

Notes

1. (...) produz a Morte, pretendendo conservar a vida.
2. No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é pensativa.
3. uma "intenção" de leitura (...): ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante (...).
4. la dimensión "transitiva" o transparente del enunciado, toda representación representa algo; la dimensión «reflexiva» u opacidad enunciativa, toda representación se presenta representando algo.
5. la representación [tiene] un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando.
6. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. [...] es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera.
7. Voir la photo en ligne : <https://media.diario7lagos.com.ar/p/220c4632d84efbcc86959674413f98/adjuntos/321/imagenes/000/019/0000019248/1200x0/smart/cacerolazo-2001-960x495.jpg>
Source : *Diario 7 lagos*.
Diario digital: <https://www.diario7lagos.com.ar/llega-la-muestra-fotografica-veinte-anos-de-democracia> [consultés le 02 avril 2021].
8. El cacerolazo. 2001. Las restricciones bancarias impuestas por el Corralito movilizaron a la clase media. En la noche del 19 de diciembre, miles de personas fueron hasta la Plaza de Mayo para exigir la renuncia de Cavallo, concretada horas después.
9. La serie de imágenes que he podido mostraros esta tarde quería ayudar, en último análisis, a formular el enigma de la función de la memoria. En la función mnemónica, el milagro de la constancia se une al milagro, igual de grande, de la transformación. Extraer el elemento figurativo, en su fuerza plasmadora, del estado de conservación objetivado en la tradición e intercambiarlo con la imagen evocada por el estímulo de un instante es una magia que revela leyes de desarrollo desconocidas hasta ahora, si se va al encuentro de ella con el instrumental del nudo histórico formado por la palabra, la imagen y la acción.

10. no percibimos todo lo que nos rodea, sino sólo aquello que nos interesa. El mundo visible no es una mezcla neutral de formas [sino que] sabemos que hay en nuestro mundo ciertas motivaciones privilegiadas a las que respondemos con facilidad casi excesiva.
11. la fotografía contiene información y ésta es el puente más evidente entre causa y efecto.
12. salta da scena, como uma seta, e vem trespassar-me.
13. O *punctum* de uma fotografia é ese acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).
14. observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros tipos de lugares.
15. El poder común a los espectadores [...] es el poder que tiene cada uno/a de traducir a su manera aquello que él/ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra [...] esa capacidad [...] en ese poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador.
16. El poder de la imagen reside en el poder de reconstruirla.



ISSN 2260-1651

ISSN en ligne 2260-4987

L'analyse multidimensionnelle de textes académiques pour l'enseignement du français à l'université

Susana Lestani

Universidad Nacional del Comahue, Argentina

lestani.susana@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0951-5946>

Gabriela Pujol

Universidad Nacional del Comahue, Argentina

gabriela.pujol@fadel.uncoma.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-2459-9663>



Reçu le 26-03-2021 / Évalué le 22-05-2021 / Accepté le 29-08-2021

Résumé

Notre approche d'enseignement-apprentissage du français à l'université se structure sur l'oralité et la lecture scientifiques, ce qui impose une étude approfondie des genres académiques. Pour ce faire, nous menons une recherche sur le discours scientifique-académique à travers une analyse contrastive entre genres oraux et écrits en français. Le modèle d'analyse multidimensionnelle (Ciapuscio, Kugel, 2002) nous permet l'abordage de trois genres écrits –le manuel, l'article de vulgarisation scientifique et l'article scientifique– autour d'un même sujet spécifique des sciences humaines et sociales : la pensée foucauldienne. La caractérisation sémantique et formelle que nous présentons dans cet article est un exemple d'articulation entre recherche et enseignement du français en Argentine.

Mots-clés : discours scientifique-académique, analyse multidimensionnelle, français sur objectifs spécifiques, français sur objectifs universitaires

El análisis multidimensional de textos académicos para la enseñanza del francés en la universidad

Resumen

Nuestro enfoque de enseñanza-aprendizaje del francés en la universidad se estructura a través de la oralidad y la lectura científicas, lo que implica un estudio en profundidad de estos géneros discursivos. Para ello, llevamos a cabo una investigación sobre el discurso científico-académico a través de un análisis contrastivo entre géneros orales y escritos en idioma francés. El modelo de análisis multidimensional (Ciapuscio, Kugel, 2002) nos permite el abordaje de tres géneros escritos - el manual, el artículo de divulgación y el artículo científico- alrededor de un mismo tema específico de las ciencias humanas y sociales: el pensamiento foucaultiano.

La caracterización semántica y formal que presentamos en este artículo es un ejemplo de articulación entre investigación y enseñanza del francés en Argentina.

Palabras claves: discurso científico-académico, análisis multidimensional, francés con objetivos específicos, francés con objetivos universitarios

The multidimensional analysis of academic texts for the teaching of French at University

Abstract

Our approach to the teaching and learning of French at university is based on orality and scientific reading, which requires a deep study of academic genres. To do this, we carried out research on the scientific-academic discourse through a contrastive analysis between oral and written genres in French. The multidimensional analysis model (Ciapuscio, Kugel, 2002) allows us to approach three genres - the manual, the popular article and the scientific article. These three genres are focused around the same specific subject of the human and social sciences: Foucault's thought. The semantic and formal characterization that we present in this article is an example of the articulation between research and teaching of French in Argentina.

Keywords: scientific-academic discourse, multidimensional analysis, French with specific objectives, French with university objectives

Introduction

L'enseignement du français langue étrangère (désormais FLE) dans le contexte universitaire, implique à notre avis, une mise en dialogue épistémologique complexe qui comporte des connaissances linguistiques, discursives et disciplinaires des Sciences Humaines. Ainsi, l'approche à la langue étrangère que nous proposons lie le FLE aux contenus disciplinaires des formations des étudiants et aux connaissances des genres auxquels ils sont confrontés en langue maternelle à l'université. Par conséquent, l'enseignement de la langue étrangère n'est pas compris depuis une approche « généraliste » du français quotidien, mais à travers la spécificité du discours scientifique-académique. Bref, ce sont les fondements qui soutiennent les cours de français assurés à l'Université Nationale du Comahue, de manière que nos recherches en linguistique appliquée offrent le cadre et les contenus adéquats à notre contexte d'enseignement.

Parler de la démarche didactique du français sur objectif spécifique (désormais FOS) implique la prise en compte des besoins particuliers des étudiants en rapport à leurs domaines de formation et leur ultérieure activité professionnelle. En même temps, dans un contexte de croissante internationalisation universitaire

et de multiplication des accords entre des institutions francophones et argentines, l'apprentissage du français sur objectif universitaire (désormais FOU), semble la perspective la plus avantageuse. C'est donc par cette voie que nous cherchons à élargir les compétences linguistiques des étudiants à travers le passage de la lecture-compréhension de textes académiques vers la compréhension écrite et orale du discours scientifique-académique. ¹

1. Quelques considérations de départ

À l'université, le discours de transmission de connaissances circule dans des genres oraux et écrits divers, à travers desquels on a accès aux savoirs disciplinaires. De nombreuses études ont démontré qu'une connaissance approfondie des genres discursifs joue un rôle central dans l'enseignement et l'apprentissage de la langue étrangère. En effet, ce savoir permet aux enseignants d'avoir une plus grande maîtrise de l'organisation textuelle ainsi que des routines linguistiques fréquentes, utiles lors de la planification didactique. Bref, ces considérations ont établi, dans notre équipe de travail, une ligne de recherche sur le discours scientifique-académique qui lie l'étude de l'oralité à celle des textes écrits. Partant de l'analyse de genres oraux, tels que la conférence (Acuña et al 2014) et le cours magistral (Lestani et al, 2019, 2020), nous avons pu aborder, dans un second temps, l'étude de genres écrits, particulièrement l'article de manuel, l'article de vulgarisation scientifique et l'article scientifique. Une telle articulation entre l'oral et l'écrit habilite la réflexion dynamique et intégrale à propos du discours scientifique-académique.

Le modèle d'analyse multidimensionnelle de textes de Ciapuscio et Kugel (2002) constitue notre cadre théorique de référence. Ledit modèle s'inscrit dans une approche d'analyse cognitive-communicative qui comporte des systèmes multi-niveaux ou multi-dimensionnels représentant les différents aspects du texte. Le *niveau situationnel* renvoie à l'espace, le temps et les participants du discours ; le *niveau fonctionnel*, aux actions de diriger, de renseigner et de conseiller ; le *niveau sémantique* aborde la thématique et l'organisation de l'information ; et le *niveau formel* renvoie aux formes linguistiques et non-linguistiques présentes fréquemment dans un texte.

Nous avons établi un corpus d'analyse structuré sur la pensée foucauldienne, en tant que fil conducteur et contenu transmis dans les textes analysés. Les trois textes choisis présentent un degré variable de complexité conceptuelle, à savoir : un article de manuel scientifique (T1) *Post-structuralisme I, Foucault* (Kunzman et al. 1993), un article de vulgarisation scientifique (T2) *La quête inachevée de Michel Foucault* (Lallemand, M. 2005) et un article scientifique (T3) *Réflexions sur l'épistémè Foucauldienne* (Vuillemin, J-C. 2012).

Dans les lignes qui suivent nous présentons les aspects fondamentaux de notre analyse multidimensionnelle des ces trois genres discursifs. Dans cet article nous prenons une attention particulière aux niveaux formel et sémantique de notre corpus et nous évoquons très brièvement quelques aspects des niveaux situationnel et fonctionnel de chaque texte. L'intérêt de cette analyse porte sur la possibilité de tracer les différences et les points de contact entre ces genres, pour élaborer plus tard, des séquences didactiques adéquates au niveau de formation disciplinaire et de langue française de nos étudiants.

2. Analyse sémantique

D'après Ciapuscio et Kuguel (op.cit), le contenu sémantique d'un texte concerne particulièrement la sélection et la disposition thématique du discours. De manière qu'un texte se structure selon la façon dont l'auteur conceptualise l'événement ou l'état de choses exprimées. Le contenu thématique se divise en parties plus ou moins standardisées dans lesquelles le sujet textuel est déployé dans des séquences descriptives, narratives, expositives, argumentatives ou prescriptives. Dans ce qui suit nous abordons les caractéristiques des trois genres écrits par une mise en contraste de leurs traits distinctifs :

Le *manuel* (T1) est un genre discursif dont la fonction prédominante consiste à réguler l'insertion des lecteurs non-spécialistes dans une aire de connaissance spécifique. Ce genre joue donc un rôle important dans l'enseignement-apprentissage initial d'une discipline (Gutiérrez R.M, 2008). Le manuel véhicule un *discours scientifique-académique second*, car il fait circuler les savoirs en se servant des théories élaborées par des tiers.

En ce qui concerne la *perspective d'abordage du thème traité*, le manuel présente un discours pédagogique portant des traces manifestes de didacticité. Leur fonction est de rendre compte de l'intention de faire comprendre à travers différentes ressources linguistiques et iconiques.

Dans le cas du T1 « *Post-structuralisme // Foucault* », la *séquence expositive-explicative* est prédominante. Elle sert à la mise en contexte de l'œuvre de l'auteur, en offrant des courtes définitions, des citations, des comparaisons, et en utilisant des connecteurs et des stratégies discursives.

Par rapport aux textes de *vulgarisation scientifique* (T2), de nombreux auteurs se sont consacrés à l'étude de ce genre écrit, notamment Authier, pour qui: (...) *la vulgarisation scientifique est classiquement considérée comme une activité de diffusion, vers l'extérieur, de connaissances scientifiques déjà produites et*

circulant à l'intérieur d'une communauté plus restreinte (...) la mission de « faire pénétrer dans le grand public les connaissances nouvelles » consiste à mettre sous forme accessible au public le résultat des recherches scientifiques (Authier, 1982: 34).

L'article de vulgarisation se caractérise donc par un *discours scientifique-académique second*, du fait qu'il emploie des théories non élaborées par l'auteur du texte. Ainsi, les références à d'autres sources représentent le premier-plan de ce discours. Par rapport à la *perspective d'abordage du thème* traité, ce genre présente un discours pédagogique appuyé sur un riche paratexte linguistique et iconique qui favorise la compréhension du texte. Dans l'article que nous avons choisi (T2), la *séquence expositive-explicative* est prédominante, ce qui sert à la mise en contexte de l'œuvre de Foucault. Les définitions sont accompagnées des connecteurs et des stratégies discursives.

Pour sa part, *l'écrit scientifique* (T3) a fait l'objet de nombreux travaux de recherche. D'après Tutin : *L'écrit scientifique est un genre fortement ancré dans une communauté de discours (...) qui a une véritable dimension argumentative. Comme souligné par Swales (1990), puis bien d'autres auteurs depuis (par exemple, Flotøum et al 2006 ou Rinck 2006), il ne s'agit nullement d'un genre purement informatif ou expositif, où l'auteur serait en quelque sorte le porte parole neutre et objectif de la Science, mais bien d'un genre dialogique et argumentatif, où la dimension énonciative et interpersonnelle, à travers les stratégies de persuasion, est fortement à l'œuvre* (Tutin, 2010 : 147-148).

L'article scientifique présente un *discours scientifique-académique primaire*, c'est-à-dire que la connaissance qu'il transmet comporte un certain degré d'originalité, en se servant à la fois, d'autres sources scientifiques. *La perspective d'abordage du thème traité* dans ce type de texte correspond à un discours théorique visant l'élargissement ou l'approfondissement de la connaissance sur un sujet d'étude scientifique donné. Dans « *Réflexion sur l'épistémè foucauldienne* » (T3), nous observons la prédominance de *séquences argumentatives* (des argumentations, des mises en contraste, des citations, des définitions conceptuelles et des stratégies discursives).

Un regard transversal sur les trois textes étudiés dévoile la présence d'un grand nombre de stratégies discursives, de connecteurs discursifs et de définitions conceptuelles. Ces dernières sont caractéristiques du discours expositif dans lequel elles prennent des fonctions rhétoriques spécifiques. En effet elles fournissent des informations par des schémas et des routines linguistiques régulières. Certains textes, tels que l'article de manuel ou l'article de vulgarisation scientifique,

présentent des traces de didacticité où l'usage de définitions et de reformulations est abondant (Alberdi et al, 2008).

Les stratégies discursives sont des ressources linguistiques servant à mieux expliquer un aspect du contenu. Elles accomplissent différentes fonctions, telles que la reformulation, l'exemple, la comparaison, le contraste, les citations et les questions rhétoriques (Vazquez et al, 2001). Dans l'article scientifique que nous avons analysé (T3), de nombreuses stratégies de mise en contraste et de comparaison sont attestées, ce qui s'explique par la forte structuration des arguments dans ce genre discursif.

À propos de l'usage de connecteurs discursifs, on observe plusieurs marques de temps dans le T1 et le T2, car leur plan textuel est linéaire et chronologique, ce qui rend perceptible les périodes qui marquent la pensée de Foucault. En outre, il faut souligner que la présence de connecteurs discursifs montre la volonté de didacticité chez l'auteur du texte, conscient que le lecteur non-spécialiste devra relier les divers segments informatifs.

3. Analyse formelle

Le niveau d'analyse formel porte sur la sélection de ressources linguistiques et non-linguistiques fréquentes dans un texte. Cette dimension analytique est constituée des maximes rhétoriques-stylistiques spécifiques qui contraignent les aspects syntaxiques et lexicaux. Afin de décrire le niveau formel du discours dans les trois textes analysés, nous identifions, dans ce qui suit, certaines constructions linguistiques saillantes.

En ce qui concerne le *paratexte*, les dimensions linguistique et iconique semblent rendre compte des traces manifestes de didacticité. Dans le T1, un encadré remplit la fonction d'anticipation du contenu du texte, tandis que les caractères gras et les italiques utilisés dans le corps du texte emphatisent la typographie et attirent le regard du lecteur. L'identification de ces éléments collabore à l'anticipation du sujet à traiter. Le T2 comporte plusieurs marques de lisibilité et visibilité pour faire voir et faire comprendre le contenu du texte : un titre, un chapeau, des intertitres. Les mots-clés et les noms d'œuvres de référence apparaissent en italiques, les intertitres, en couleurs. Des éléments iconiques se font aussi présents : une image, des légendes et un encadré des œuvres de Foucault. Tous ces éléments renforcent le degré de didacticité du texte.

D'après Jacques, « ces éléments [les titres] participent à la structuration des documents sur deux plans : sur le plan matériel (...) et sur le plan du contenu

(...) » (Marie-Paul Jacques, 2005 : 2). Par contre, le T3 ne présente qu'un titre, un résumé et des légendes dans certaines pages. On n'identifie aucun intertitre ou trace servant à l'anticipation du contenu du texte.

L'importance d'identifier *la présence de pronoms personnels* dans un texte se rapporte au rôle qui adopte l'auteur à travers ces manifestations. Dans le T1 et le T2 les traces de *je* et *nous* sont absentes. Le pronom *on* n'est utilisé qu'une fois dans le T1 et maintes fois dans le T2. L'absence de ces marques formelles se rattache à un discours second, à un savoir existant, à un déjà-là, l'auteur du texte est le porte-parole de Foucault, il recourt aux théories élaborées par autrui. Par contre, l'écrit scientifique comporte certaines traces de *je*, *nous*, *on*. Il s'agit là d'un discours primaire, marqué par un certain degré d'originalité par rapport au contenu. La présence de *je*, représente le positionnement d'autorité par rapport à la production. La phrase qui suit, tirée du T3, en est un exemple : « La reconnaissance d'une épistémè baroque que je propose dans un livre à paraître [...] ».

La présence du pronom *on* peut avoir soit, une valeur intégratrice équivalente à un *nous*, soit à une valeur d'effacement énonciatif. Le pronom *nous*, joue un rôle inclusif - à l'auteur /l'équipe et les lecteurs. Pour Tutin,

les pronoms renvoyant à l'auteur seul (qu'il s'agisse d'un je, ou d'un nous ou d'un on de modestie) renvoient surtout aux verbes indiquant un apport scientifique ou une intention; alors que les verbes d'opinion sont plus souvent introduits à l'aide d'un pronom incluant les pairs et/ou le lecteur (nous et on exclusifs) et sont fortement modalisés (Tutin, 2010, cité par Grossman, 2010: 417).

Un grand nombre de *constructions impersonnelles*, telles que *il s'agit*, *il faut*, *il y a*, etc. apparaissent dans les trois textes. Elles font preuve d'un effacement énonciatif, puisque le discours se présente comme indépendant par rapport à la situation où il a été produit, coupé du locuteur et du discours objectivant (Rinck, F. 2006). En somme, la combinaison de constructions impersonnelles *il* et de marques personnelles *je*, *nous*, *on*, semble indiquer une certaine tension entre l'effacement énonciatif et l'inscription d'une subjectivité.

La présence d'*expressions de modalité épistémiques pouvoir, sembler, paraître*, dans des textes scientifiques-académiques peuvent obéir à des stratégies d'atténuation utilisées par les auteurs pour poser une hypothèse, présenter une opinion ou une conclusion (Ferrari, 2009). Sur cet aspect Perkins affirme :

(...) l'auteur scientifique qui a recours à des procédés de modalisation de son discours (...) le fait fondamentalement pour signaler que les chances de

réalisation d'un fait ou d'une hypothèse scientifiques ne sont ni assurées dans l'absolu, ni garanties par lui-même au moment où il écrit (Perkins, 1983, cité par Sionis, Claude, 2002 : 2). Voici un exemple tiré du T1 : (...) *la voix de la raison incarne un pouvoir et une forme oppressive, disciplinant et écrasant ce qui pourrait la déborder.*

Les trois textes analysés comportent un *lexique scientifique transdisciplinaire* (désormais LST) qui côtoie la terminologie dans le discours. Selon Drouin « Le LST transcende les domaines de spécialité, présente un noyau lexical commun significatif entre les disciplines et se situe au cœur de l'argumentation et de la structuration du discours et de la pensée scientifique » (Patrick Drouin, 2007 : 45). Ce lexique transdisciplinaire, des expressions telles que *faire partie, jouer un rôle, poser une question*, etc., est particulièrement présent dans la phraséologie et il fait l'objet de nombreux travaux de recherches :

Les *routines sémantico-rhétoriques*, phénomènes linguistiques qui relèvent de la phraséologie étendue, sont définies comme des énoncés récurrents construits autour d'un verbe et d'arguments remplissant différents rôles sémantiques dont une partie est actualisée dans le discours. Selon Tutin, « Ces routines sémantico-rhétoriques sont des énoncés stéréotypés renvoyant à des fonctions rhétoriques spécifiques au genre qui nous intéresse, comme la filiation scientifique indiquée par un auteur, la démarcation par rapport à un pair, l'évaluation des activités scientifiques des pairs (...) » (Tutin, 2014:s/p).

Des minutieuses études portant sur les routines sémantico-rhétoriques (Tutin, 2010 ; Grossmann et Tutin, 2010; Tutin, 2014; Tutin et Kraif, 2016; Grossman, 2017, 2018), constituent un cadre de référence pour notre équipe de recherche. Nous citons ci-dessous quelques exemples choisis de notre corpus à propos de cet aspect :

La mise en cause d'une notion admise : *mettre/ remettre en cause, questionner, discuter, interroger, contester*. T2: « *Foucault s'emploie à contester ce rationalisme en montrant à quel point le partage entre raison et déraison est aléatoire en tant que pur produit de son époque* ».

La fausse évidence ou la démarcation du point de vue d'autrui: *considéré comme, présenté comme une évidence*. T3: « *Alors que le document était jusqu'alors considéré comme une voix/voie d'accès à un passé évanoui, sa trace fragile, mais par chance déchiffrable (...), il doit être maintenant travaillé, élaboré à l'intérieur* ».

Le contraste et la comparaison: *se démarquer, se distinguer, voisiner, distinguer, s'opposer, entretenir une affinité, à l'inverse de; au contraire*. T2: « Foucault répond (...) à ces interrogations en s'opposant au point de vue de l'historiographie traditionnelle, qui voit en l'histoire un écoulement linéaire et cumulatif d'événements ».

Les verbes de constat mettent en scène le constat scientifique, ils signalant les assertions qui font l'objet d'une démonstration ou qui sont étayées par des preuves : *voir, observer, s'apercevoir, constater, noter, montrer, remarquer*. T3: « Maintenant, ce que je voudrais faire, c'est essayer de montrer que ce que j'appelle dispositif est un cas beaucoup plus général de l'épistémè ».

Conclusion

Jusqu'ici nous avons présenté une analyse de trois genres scientifiques écrits qui semblerait trop pointue pour la présenter telle quelle aux étudiants universitaires n'ayant pas de connaissances préalables du français. Néanmoins, cette analyse multidimensionnelle nous permet de connaître en profondeur les genres écrits choisis et de prendre des décisions didactiques centrales. En effet, cette analyse, n'est que le point de départ pour l'abordage du matériel authentique à développer dans nos cours. L'étude multidimensionnelle constitue un outil fondamental pour les enseignants de langue étrangère qui permet de s'approprier de la structuration des genres et d'identifier les éléments linguistiques y fréquents. La maîtrise de ces informations joue donc, un rôle capital dans la planification d'une proposition didactique cohérente, pertinente et adaptée à nos étudiants universitaires.

On pourrait envisager les trois genres choisis comme une progression qui part des plus simples T1 et T2, moins denses de théorie et de concepts, pour aboutir au genre le plus « dur », à savoir l'écrit scientifique T3. Il s'agirait d'un continuum permettant une didactisation pour la transmission des savoirs et des conceptualisations fondamentales dans disciplines d'étude de nos étudiants.

Dans ce travail, nous avons pu identifier, certains traits saillants ainsi que les différences et les ressemblances de certains aspects de ces textes. Si le T1 et le T2 se différencient du T3 par leur but de vulgariser les savoirs scientifiques, ils font circuler un discours second, car les auteurs recourent à l'apport scientifique élaboré par l'auteur de référence, dans l'occurrence, Michel Foucault. Dans ces genres de vulgarisation la séquence prédominante est l'expositive. Par ailleurs on y trouve que la mise en contexte de l'œuvre de Foucault cherche à rendre plus accessible le savoir, c'est-à-dire que l'auteur est conscient du besoin de produire un texte didactique.

Dans l'autre extrême du continuum, on trouve le T3 comme un texte scientifique qui transmet un discours primaire, argumentatif, visant à convaincre le lecteur que les résultats de recherche sont solides. Fortement structuré par l'argumentation, le T3 met en évidence les contrastes et les oppositions à propos du concept *épistémé* face à d'autres perspectives théoriques.

Le LST est fortement présent dans les trois textes. Bien que les routines sémanco-rhétoriques fassent partie de ce lexique, il y a certaines fonctions rhétoriques qui sont plus fréquentes dans un texte que dans d'autres. L'identification de ces routines permet de mettre en évidence les stratégies rhétoriques mises en œuvre par les auteurs et ainsi mieux faire comprendre les démarches scientifiques élaborées.

Pour conclure, ce travail tente d'articuler l'enseignement et la recherche sur le FOS et le FOU, afin de renouveler les démarches et les approches didactiques mis en jeu dans nos cours et en nous adaptant à l'évolution du public apprenant.

Bibliographie

- Acuña T., Lestani S. 2014. "El discurso científico-académico oral: la conferencia en el idioma francés. Análisis macro-estructural". *Cuartas Jornadas Internacionales de Investigación y Prácticas en Didáctica de las lenguas y las literaturas*. Universidad Nacional de Río Negro. Bariloche, oct. 2014.
- Alberdi X., García J, Ugarteburu I. 2008. "La definición: del paradigma de la tradición lexicográfica (y terminográfica) al discurso expositivo en textos técnicos. Estrategias discursivas". *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL). Dpto. de Lingüística hispánica y Lenguas modernas*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008. [En ligne]: <http://www.unav.es/linguis/simposiosel/actas/> [consulté le 15 janvier 2021].
- Authier, J. 1982. « La mise en scène de la communication dans des discours de vulgarisation scientifique ». *Langue Française*, N° 53, *La vulgarisation*, p. 34-47.
- Drouin, P. 2007. « Identification automatique du lexique scientifique transdisciplinaire ». *Revue Française de Linguistique Appliquée*. Vol XII-2- Décembre 2007. Lexique et écrits scientifiques.
- Ciapuscio G., Kuguel I. 2002. Hacia una tipología del discurso especializado: aspectos teóricos y aplicados. In: *Entre la terminología, el texto y la traducción*. J García Palacios y M. Teresa Fuentes. (eds). Salamanca: Almar, p.37-73.
- Ferrari, L. 2009. La expresión de la modalidad epistémica en artículos de investigación en español: verbos epistémicos y verbos modales. In: *De la palabra al texto: estudios lingüísticos del español*. Coordinado por Elena Ciapuscio. 1ª ed. Buenos Aires : Editorial Eudeba, p. 45-68.
- Grossman, F. 2010. « L'auteur scientifique. Des rhétoriques aux épistémologies ». *Revue d'anthropologie des connaissances*. 2010/3 Vol 4, n° 3, p. 410- 426.
- Grossmann, F., Tutin, A. 2010. « Les marqueurs verbaux de constat : un lieu de dialogisme dans l'écrit scientifique ». *Dialogisme : langue, discours*. Nov. 2010, Montpellier, France. Hal-01956608.
- Grossmann, F. 2017. « La notion d'évidence et son expression linguistique dans la rhétorique scientifique ». *Travaux neuchâtelois de linguistique*, n° 65, p. 37-52.

- Grossmann, F. 2018. « Verbes de constat et autres verbes « parenthétiques ». *Quel statut dans l'écrit scientifique ?* » Hal-01910892.
- Gutiérrez, M. R. 2008. «El género manual en las disciplinas académicas: una caracterización desde el sistema de la obligación». *Revista Signos*, N° 41 (67), p.177-202.
- Jacques, M.P. 2005. « Structure matérielle et contenu sémantique du texte écrit ». *Corela (en ligne)*, Vol 3, N° 2.
- Kunzmann P., Burkard, F.P., Wiedmann, F. 1993. Post-structuralisme I/Foucault. In : *Atlas de la Philosophie. Collection Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque*. Le Livre de Poche. Librairie Générale Française, p. 277.
- Lallement, M. 2005. « La quête inachevée de Michel Foucault ». *Revue Sciences Humaines, Hors-série, Spécial N° 3. Foucault, Derrida, Deleuze, pensées rebelles*. Mai-juin 2005, p. 20-23.
- Lestani, S., Di Colantonio, F. 2020. «Regularidades lingüísticas en el discurso científico-académico pedagógico oral en idioma francés». *Revue de la S.A.P.F.E.S.U, Sociedad Argentina de Profesores de Francés de la Enseñanza Superior y Universitaria*. Año XXXVIII, N° 43; sept. 2020, p. 62-72. Buenos Aires, Argentine. ISSN 0327-8964.
- Lestani, S., Pujol, G. 2019. «El discurso académico pedagógico oral en francés y su heterogeneidad discursiva: análisis multidimensional de la clase magistral». *Revue de la S.A.P.F.E.S.U, Sociedad Argentina de Profesores de Francés de la Enseñanza Superior y Universitaria*. Año XXXVII, Nro. 42. Sept. 2019, p. 110 (p. 32-44). Buenos Aires, Argentina. ISSN 0327-8964.
- Rink, F. 2006. *L'article de recherche en Science du langage et en Lettres. Figure de l'auteur et identité disciplinaire du genre*. Thèse Doctoral. Université de Grenoble III- Stendhal.
- Sionis, C. 2002. « Quelques spécificités de la modélisation dans le discours scientifique ». *Asp (en ligne)* 35-36 | 2002 mis en ligne le 12 août 2010, URL: <http://journals.openedition.org/asp/1602> ; DOI : 10.4000/asp.1602 [consulté le 19 avril 2019].
- Tutin, A. 2010. « Sens et combinatoire lexicale : de la langue au discours ». Dossier en vue de l'habilitation à diriger des recherches. (Volume 1 : synthèse). Lidilem, Université Stendhal, Grenoble 3. Janvier 2010.
- Tutin, A. 2014. « La phraséologie transdisciplinaire des écrits scientifiques : des collocations aux routines sémantico-rhétoriques ». A. Tutin & F. Grossmann. *L'écrit scientifique : du lexique au discours. Autour de Scientext*, Presses Universitaires de Rennes, p. 27-44. [En ligne] : <https://www.researchgate.net/publication/261712151> [consulté le 19 avril 2019].
- Tutin, A., Kraif, O. 2016. « Routines sémantico-rhétoriques dans l'écrit scientifique de sciences humaines : l'apport des arbres lexico-syntaxiques récurrents ». *Revue LIDIL, Revue de linguistique et de didactique des langues*. N° 53. Phraséologie et genres de discours.
- Vázquez, et al. 2001. *El discurso académico oral. Guía didáctica para la comprensión auditiva y visual de clases magistrales*. Madrid : Editorial Edinumen.
- Vuillemin, J.C. 2012. « Réflexions sur l'épistémè Foucauldienne ». *Revue Cahiers philosophiques*. 2012/3 N° 130, p. 39-50. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-3.htm> [consulté le 21 avril 2019].

Notes

1. Il s'agit de cours annuels de six heures hebdomadaires adressés aux étudiants des filières en sciences Humaines et Sociales, débutants en FLE.

Synergies Argentine n° 7 / 2021



Recension





Sur l'art de traduire le multilinguisme entre sud et sud

Lucia Campanella

Universidad de la República, Uruguay
luciacampanella@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2132-8884>

Compte rendu du travail d'étude et de recherche préparé par Cecilia Torres, sous la direction du professeur Roberto Bein (Universidad de Buenos Aires, Argentine).
Sujet : « Representaciones sociolingüísticas de la traducción al español de *Los poseídos de la luna llena* », 1 tome dactylographié, 229 p.

Le 8 octobre 2020 a eu lieu la soutenance du mémoire de maîtrise de Cecilia Torres, dans le cadre du Master en Sciences Humaines, mention Language, Culture et Société, à la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay. Le mémoire, dirigé par le spécialiste en linguistique Roberto Bein, a obtenu la qualification maximale (Excelente) et la recommandation de publication de la part du Jury, composé par María Laura Spoturno (Universidad Nacional de La Plata, Argentine), Beatriz Vegh (Universidad de la República, Uruguay) et Leticia Hornos (Universidad de la República, Uruguay).

La recherche menée par Cecilia Torres porte sur la traduction en espagnol faite par l'uruguayenne Laura Masello en 1992 de *Les possédés de la pleine lune*, roman de l'écrivain haïtien Jean-Claude Figolé. En analysant le texte depuis le cadre posé par l'étude descriptive de la traduction de Gideon Toury, Cecilia Torres examine la manière dans laquelle les diverses langues (le français, le créole haïtien, l'anglais, le latin) sont représentées dans le texte, ainsi que dans la traduction. Son étude, sérieuse et documentée, permet de replacer la pratique du traducteur dans le cadre de l'histoire de la traduction d'auteurs francophones en Uruguay et représente une contribution considérable à ce domaine de recherche.

Affichant l'objectif général de dévoiler de quelle manière et pour quelles raisons ce roman a-t-il été traduit, le mémoire se compose de trois parties, chacune divisée en plusieurs chapitres. Dans la première partie sont posées les bases théoriques et méthodologiques qui seront ensuite mises à l'œuvre pour la présentation (deuxième partie) et l'analyse du roman du point de vue des représentations sociolinguistiques (troisième partie).

Dans la première partie, évoquant les travaux de Boyer, Moscovici, Bourdieu et Del Valle, Cecilia Torres explique comment les représentations sociolinguistiques des langues façonnent les normes de traduction alors que les traductions elles-mêmes véhiculent et renforcent ces représentations. Or, les langues se développent dans un monde traversé par des politiques linguistiques implicites ou explicites des États (Narvaja de Arnoux, Willson), et leur coexistence et intersections -grâce notamment aux traductions- peuvent être comprises à travers la théorie dite du « polysystème » (Even-Zohar), qui soutient l'existence de centres et des périphéries linguistiques et littéraires (Casanova, Sapiro).

Dans le cas du roman de J-C. Figolé, les diverses langues sont appelées à jouer des rôles différents. Quels sont ces rôles, comment les langues interagissent entre elles et avec le milieu linguistique qui a produit le roman, et finalement, comment la traductrice a fait pour rendre dans un autre système linguistique, plutôt monolingue, la richesse et la diversité du roman, sont des questions que l'étude permet de répondre. Cela se fait par le biais des études descriptives de la traduction (Toury), ce qui permet d'établir quelles normes ont été mises en jeu par la traductrice et quelles représentations sociolinguistiques elles laissent transparaître (Bein). Ainsi, l'étude des items lexicaux, mais également des politiques linguistiques et d'édition permettront d'accomplir les objectifs spécifiques fixés.

Quoique exhaustive, cette première partie du mémoire, où sont présentées les bases théoriques et la méthodologie employées, est accessible pour un public non spécialisé. Dans la deuxième partie, on arrive à comprendre que l'intérêt de l'analyse réside en grande partie dans l'ouvrage traduit qui en est l'objet. Il s'agit d'un roman publié pour la première fois à Paris chez Seuil en 1987, bien que le manuscrit soit daté en 1982. Il est donc possible que sa parution soit liée à la chute de Jean-Claude Duvalier (Bébé Doc), fils et continuateur du régime instauré par François Duvalier (Papa Doc) en Haïti, l'année précédente, en 1986. Son auteur, Jean-Claude Figolé (1941-2017), se réclame du mouvement littéraire nommé « spiralisme », lequel joue sur la déconstruction du langage et les associations libres. Bien que le livre soit rédigé en français haïtien, les expressions en créole permettent de faire émerger la « trace », c'est-à-dire, une marque de résistance face à la langue et la culture du colonisateur, ce qui place l'œuvre dans le cadre des littératures postcoloniales.

Le roman a été publié une deuxième fois en France par la maison d'édition Vent d'ailleurs en 2012, et fait l'objet de deux traductions : en espagnol à Montevideo chez Trilce et à Rome chez Lavoro (il s'agit d'une maison d'édition fondée par

des travailleurs italiens syndicalisés) en 2000. Dans chacune de ces publications le roman est accompagné d'un glossaire (qui présente cependant des variations d'une édition à l'autre) pour permettre au public, qu'il soit francophone, hispanophone ou italoophone, de saisir certains mots ou expressions de la variété haïtienne du français et du créole haïtien. L'analyse dans ce point se voit donc enrichie par des données qui viennent non pas de la lecture approfondie de la traduction mais de l'exploration de la version italienne, de l'examen des glossaires et des quatrièmes de couverture de chaque édition, ainsi que des catalogues des diverses maisons d'édition, des paratextes de la traductrice, d'un entretien avec elle (ce qui permet de saisir sa méthode, ses motivations et son parcours -il s'agit de sa première traduction d'un roman), et des entretiens avec le directeur de la maison d'édition uruguayenne.

Ce parcours à travers les différents systèmes littéraires permet de dévoiler, par le biais de la sociologie de la traduction, les logiques qui ont conduit à sa publication en France et ailleurs. Sa traduction dans l'espagnol du Rio de la Plata, plus spécifiquement, dans la variété de la ville de Montevideo, représente un cas curieux de traduction sur l'axe sud-sud (même si n'est pas exactement le point de vue adopté par le mémoire), et est le produit de la confluence des décisions d'une maison d'édition indépendante montevidéenne, des subventions de l'État Français à la traduction d'œuvres françaises en langues étrangères, et de la position réfléchie adoptée par la traductrice. La traduction semble avoir bénéficié d'un bon accueil par le public uruguayen (les droits de traduction n'autorisant que la distribution du livre au Rio de la Plata), puisque le tirage de 500 exemplaires a été épuisé.

Les données présentées sur le roman dans cette deuxième partie expliquent certaines des caractéristiques du texte cible, qui sont abordées dans la troisième partie. Ainsi, le lexique (les formes et les formules de traitement, les emprunts linguistiques, le traitement des noms propres) en français, en créole haïtien, anglais et latin, est examiné mettant l'accent sur la manière dont l'auteur s'en sert, et sur la reprise de ces termes par la traductrice dans l'ouvrage en espagnol. Par exemple, le créole haïtien (bien que la distinction de celui-ci du français haïtien ne soit pas aisée) apparaît surtout dans des dictons ; le choix de l'auteur ne les distingue pas du reste du texte et la traductrice décide également de les permettre de « faire irruption » dans le récit sans marquage précis. Cela, à la différence d'autres emprunts, de l'anglais ou de l'espagnol, qui sont marqués par la cursive dans le texte et dans la traduction. L'analyse de la variété linguistique de l'espagnol utilisée pour la traduction mérite d'être soulignée, par sa clarté et par son intégration des études faites dans le champ de l'espagnol de l'Uruguay, mis en valeur du point de vue de la traduction littéraire.

Se complète ainsi une sorte de cercle herméneutique qui part de l'œuvre traduite pour en saisir les normes de traduction et, à partir de celles-ci, expliquer les représentations sociolinguistiques des langues impliquées. Une norme qui émerge de cette étude est justement la valorisation de la variété linguistique des lecteurs comme langue de traduction, au détriment d'une norme éditoriale péninsulaire et prétendument « neutre ». De la même manière, la représentation sociolinguistique sous-jacente à cette traduction signale que la polyphonie du texte source doit être présente dans le texte cible.

À l'heure où le débat public sur la traduction se centre parfois sur les identités des traducteurs (voir la polémique autour de la traduction des poésies d'Amanda Gorman au Pays-Bas), il résulte salubre et nécessaire d'étudier des pratiques de traduction produites au pays du sud. Non seulement par le travail fourni et le respect (dans le sens le plus ample) du texte source, mais aussi par les répercussions de la traduction dans le champ des transferts culturels. Il n'est pas sans conséquence si ce sont des travailleurs italiens, ou une maison d'édition indépendante de Montevideo qui s'y intéressent pour publier un roman haïtien. L'auteur lui-même a exprimé que la traduction uruguayenne pourrait permettre à ses voisins dominicains de connaître son œuvre. En dévoilant le système qui produit et entoure une traduction comme celle-ci, Cecilia Torres célèbre l'art de traduire et de publier des traductions, dans tout ce qui les distingue comme acte politique et humaniste.

Synergies Argentine n° 7 / 2021



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinatrices invitées •

María Leonor Sara est Professeur de Langue et Littérature françaises et Traductrice assermentée. Elle est Directrice du Département de Langues et Littératures modernes de l'Université nationale de La Plata. Rattachée au Laboratoire de Recherches en Traductologie (LIT) de l'Institut de Recherche en Sciences humaines et sociales (IdIHCS-CONICET-UNLP). Elle dirige des projets qui s'inscrivent dans les domaines des littératures francophones, de la didactique des langues cultures et de la traduction. Elle a obtenu un Master 2 en Sciences du Langage (Université de Rouen). Elle assure les chaires de Langue française 2 et 3 et de Culture et Civilisation françaises à la Faculté des Sciences humaines de l'UNLP.

María Julia Zaparart est Professeur de Littérature française contemporaine et Traduction littéraire en français 2 à l'Université nationale de La Plata. Elle prépare actuellement sa thèse : « Traduction littéraire et politiques éditoriales. Les traductions de Patrick Modiano et Michel Houellebecq à l'espagnol », sous la direction du Dr Ana María Gentile et du Dr José Luis de Diego au sein du Laboratoire de Recherches en Traductologie (LIT) de l'Institut de Recherche en Sciences humaines et sociales (IdIHCS-CONICET).

• Auteurs des articles •

Julie Corsin est actuellement Professeure associée au département de Langues Modernes de l'Université de Castille-La Manche (Espagne). Elle y termine sa thèse de doctorat sur l'autrice argentine Silvia Baron Supervielle. Elle fait partie du groupe de recherches « Lenguas y culturas en la francofonía » à travers lequel elle a travaillé sur de nombreux projets. Ses travaux de recherche ont pour objet les auteurs bilingues francophones, le contact de langues, l'extranéité, ainsi que la pragmatique linguistique qu'elle enseigne.

Mohamed El Assal est responsable du pôle Santé-Environnement au sein de la Délégation de la Santé de Sidi Slimane (Maroc). Il détient un Master en Didactique, Littérature et Langage. Actuellement, il prépare sa thèse de Doctorat, consacrée à l'étude du rapport entre la littérature, l'environnement et l'écologie, à l'Université Ibn Tofaïl de Kénitra (Maroc), Laboratoire : Langage et Société. Ses recherches portent sur l'écocritique/l'écopoétique, l'interaction de l'espace littéraire et de la pensée écologique dans la littérature française contemporaine, l'éthique et l'esthétique environnementales.

Ana Kancepolsky Teichmann est Traductrice en Langue et Littérature Françaises par l'Université nationale de La Plata (UNLP), Argentine. Elle fait partie du groupe de recherche « Crear(se), reescribir(se), traducir(se): posturas literarias y posturas políticas en autoras y traductoras contemporáneas » (LIT-IdIHCS, UNLP), dirigé par María Leonor Sara et Claudia Moronell, où elle se consacre à l'étude de phénomènes d'écriture et de traduction d'œuvres littéraires contemporaines issues de femmes des Premiers Peuples du Québec.

Susana Lestani est Professeur de français (Instituto Superior Josefina Contte). Elle a obtenu un Master en Psychologie de l'Apprentissage (Université nationale du Comahue). Elle a été Professeur des cours FOS/FOU au Département des Langues Étrangères à la Faculté de Langues de l'Université nationale du Comahue (1993-2020). Elle a participé à plusieurs Projets de Recherche sur la compréhension de textes en français, le lexique transdisciplinaire et le discours scientifique-académique oral et écrit en français.

Jean-François Létourneau est l'auteur d'un essai, *Le territoire dans les veines* (Mémoire d'encrier, 2017), qui porte sur la poésie des Premières Nations au Québec. Il a également dirigé, en compagnie de Naomi Fontaine et d'Olivier Dezutter, l'anthologie sur les écrits des Premiers Peuples, *Tracer un chemin / Meshkanatsheu* (Hannenorak, 2017, 2021). Un balado intitulé « Littérature autochtone : Terres, paroles et écrits » a été réalisé par Radio-Canada Estrie à partir de ses publications et conférences. Il a publié un roman, *Le territoire sauvage de l'âme*, en 2021 aux Éditions du Boréal.

Manuela Nave est diplômée en langues et littératures étrangères (français/espagnol) à l'Université de Messine (Sicile-Italie) en 2003. Professeur de langue et littérature française pour l'école secondaire en Italie, elle est étudiante de troisième année d'un doctorat en littératures comparées sur la frontière entre la Caraïbe francophone et l'Amérique du sud de langue espagnole (Universidad de Alcalá de Henares). Elle a participé aux « Journées internationales de jeunes chercheurs sur les hybridations culturelles et les identités migrantes » (Université de Valencia 21-22 octobre 2021) avec la communication : « Les identités migrantes d'Édouard Glissant et Carlos Fuentes à travers les frontières hybrides de l'Amérique du sud ».

Silvina Claudia Ninet est Professeur de Français diplômée à l'INSP « Dr. Joaquín V. González » (1986) et Traductrice assermentée de Français de l'UBA (Faculté de Droit et des Sciences Sociales-1988). Elle a obtenu un Master II en Sciences du Langage (Université de Rouen-2015). Elle est enseignant-chercheur au Département d'Éducation de l'UNLu, au CIDELE et à l'IMSETEM à Luján. Elle a participé en tant qu'assistant et / ou conférencier à divers événements et séminaires scientifiques en Argentine et à l'étranger. Ses recherches et publications s'inscrivent dans le domaine de la didactique de la lecture-compréhension en FLE de même que l'analyse du discours et la sémiologie des images.

Gabriela Pujol est Professeur de Français. Elle a obtenu un Master en Sciences du Langage par l'Université Paris V et elle réalise des études doctorales à l'Université de Rouen. Professeur Adjointe à la Faculté de Langues de l'Université Nationale du Comahue, elle enseigne le FOU et elle participe à des recherches sur le français scientifique oral et écrit. Elle dirige une recherche sur l'éducation plurilingue à l'Université Autonome d'Entre Ríos.

María Paula Salerno est Docteur en Lettres et Professeur de Littérature française à l'Université nationale de La Plata (UNLP), Argentine. Elle a une bourse de recherche postdoctorale du CONICET (2020-2023) et poursuit ses études à l'Institut de Recherches en Sciences Humaines et Sociales de la Faculté des Humanités et Sciences de l'Éducation de la UNLP. Ses recherches s'inscrivent dans les domaines de la critique textuelle, la critique génétique, la bibliographie matérielle et concernent l'étude des archives littéraires d'écrivains modernes. Actuellement, elle fait partie du groupe de recherche « Crear(se), reescribir(se), traducir(se): posturas literarias y posturas políticas en autoras y traductoras contemporáneas » (LIT-IdIHCS, UNLP), dirigé par María Leonor Sara et Claudia Moronell.

Cecilia Torres est étudiante au Doctorat en Littérature (Université de Buenos Aires, Argentina). Master en Sciences Humaines, option Langage, Culture et Société (Université de la République, Uruguay). Enseignante à la Tecnicatura Universitaria de Corrección de Estilo et au Centro de Lenguas Extranjeras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República). Ses domaines de recherche sont la traduction littéraire dans les maisons d'édition uruguayennes et l'enseignement de l'espagnol comme langue seconde et étrangère aux migrants et réfugiés.

• Auteur de la recension •

Lucia Campanella est Docteur en Littérature générale et comparée (Université de Perpignan). Elle travaille à l'Université de la République (Uruguay), au Département de Lettres Modernes et au Centre de Langues étrangères. Ses axes de recherche sont à présent deux. En premier lieu, les représentations littéraires et picturales des domestiques, sujet de sa thèse (*Poétique de la domestique en France et au Rio de la Plata, de 1850 à nos jours*, soutenue en 2016), de plusieurs articles et chapitres de livre publiés en France, Italie, États-Unis et Argentine, et du livre qu'elle a co-édité avec María Julia Rossi (CUNY, États-Unis), *Los de Abajo. Tres siglos de sirvientas en el arte y la literatura latinoamericanos* (Presses de l'Université Nationale de Rosario, Argentine, 2018). En deuxième lieu, depuis 2017 elle s'intéresse à la traduction littéraire dans le cadre des journaux et revues anarchistes de la période 1890-1910 au Rio de la Plata. Sur ce sujet, elle a réalisé un séjour de recherche en France en 2019 (Université Rennes 2, ERIMIT), participé à des colloques et publié des articles en France et en Uruguay.

Projet pour le prochain numéro



Ensemble d'études francophones menées en Argentine

Le projet pour le numéro 8 – Année 2022 de *Synergies Argentine*, revue du GERFLINT, est ouvert aux articles *Varia* d'Argentine : études, recherches et recensions francophones menées en Argentine et sur l'Argentine, selon la totalité de la couverture thématique de la revue :

1. Ensemble des Sciences Humaines et Sociales ;
2. Culture et communication internationales ;
3. Sciences du langage ;
4. Littératures francophones ;
5. Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures ;
6. Éthique et théorie de la complexité.

Les articles pourront plus précisément porter sur l'enseignement-apprentissage de la langue-culture française d'hier à aujourd'hui dans tous les secteurs éducatifs de l'Argentine, l'étude d'auteurs argentins quel que soit le domaine culturel considéré (littérature, cinéma, arts), la traduction, l'édition.

Contact, information, soumission des propositions, comptes rendus et articles complets :

synergies.argentine@gmail.com

<https://gerflint.fr/argentine>

NB : Pour les articles *Varia* d'autres zones géographiques, qui ne sont contextualisés ni en Argentine ni en Amérique latine, se reporter aux consignes et textes de politique éditoriale et prendre conseil auprès de la Rédaction de *Synergies Argentine* (synergies.argentine@gmail.com) ou du pôle éditorial international du Gerflint (gerflint.edition@gmail.com).

Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à la Rédaction à l'adresse synergies.argentine@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention « article à paraître » ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et du Directeur de la publication.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays, son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) et son identifiant ORCID (identifiant ouvert pour chercheur et contributeur) seront également centrés et en petits caractères. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en espagnol puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final

9 La police de caractère unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article en Word sera d'une longueur de 5000 mots minimum, 8000 mots maximum, bibliographie, notes, annexes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture variera en fonction de la source (ouvrage, numéro de revue, événement scientifique, thèse, mémoire) et sera comprises entre 1000 et 3000 mots en Word, La longueur d'un entretien s'ajustera à celle d'un article. Comptes rendus de lecture et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La **bibliographie** en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 **Pour un ouvrage**

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 **Pour un ouvrage collectif**

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française.

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le copyright sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux œuvres analysées dans son article

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence

25 Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans un répertoire institutionnel, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. L'archivage de numéros complets est interdit. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.



Synergies Argentine, n° 7 /2021
Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

ISNI 0000 0001 1956 5800

IdRef : 077342070

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest

Synergies Afrique des Grands Lacs

Synergies Algérie

Synergies Argentine

Synergies Amérique du Nord

Synergies Brésil

Synergies Chili

Synergies Chine

Synergies Corée

Synergies Espagne

Synergies Europe

Synergies France

Synergies Inde

Synergies Iran

Synergies Italie

Synergies Mexique

Synergies Monde

Synergies Monde Arabe

Synergies Monde Méditerranéen

Synergies Pays Germanophones

Synergies Pays Riverains de la Baltique

Synergies Pays Riverains du Mékong

Synergies Pays Scandinaves

Synergies Pologne

Synergies Portugal

Synergies Roumanie

Synergies Royaume-Uni et Irlande

Synergies Russie

Synergies Sud-Est européen

Synergies Tunisie

Synergies Turquie

Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeau (France)

Synergies Argentine, n° 7 / 2021

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° D47P2F9

ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42690052w>

Bibliothèque Nationale de France - Décembre 2021

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Dans ce septième numéro de *Synergies Argentine* relatif aux espaces littéraires francophones dans les Amériques, nous avons voulu impulser et rendre visibles des recherches dans un domaine toujours en évolution qui nous permet de découvrir des univers culturels passionnants, tant dans leur dimension esthétique que dans leur portée anthropologique et politique. Ainsi, les articles qui intègrent le dossier thématique visent à renouveler l'étude des littératures francophones des Amériques, en reprenant les notions d'espace, d'histoire ou de langue pour les examiner et les rénover. La traduction et les circuits d'édition et de diffusion locale et internationale de ces littératures font également partie des espaces explorés dans cette édition. Les textes réunis ici se partagent entre l'univers des romans, celui de la poésie, celui de la photographie et se réfèrent aussi à l'enseignement du Français sur objectifs universitaires. Le carrefour fondamental reliant le tout : c'est la présence des enjeux identitaires associés aux rapports Histoire-langues-littératures.