CORA Cork Open Research Archive
Cartlann Taighde Oscailte Chorcaí

Title	Le the#a#tre migrant ou la dimension transculturelle dans les dramaturgies de Marie NDiaye et de Abla Farhoud - étude compare#e
Authors	Paire, Roxane
Publication date	2018
Original Citation	Paire, R. 2018. Le the#a#tre migrant ou la dimension transculturelle dans les dramaturgies de Marie NDiaye et de Abla Farhoud - étude compare#e. PhD Thesis, University College Cork.
Type of publication	Doctoral thesis
Rights	© 2018, Roxane Paire. - http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/
Download date	2026-10-16 21:13:49
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/6709

UCC
University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

Ollscoil na hÉireann, Corcaigh

National University of Ireland, Cork

Le théâtre migrant ou la dimension transculturelle dans les dramaturgies de Marie NDiaye et de Abla Farhoud

Étude comparée

Thesis presented by

Roxane Paire

For the degree of

Doctor of Philosophy

University College Cork

Department of French and francophone studies

School of languages, literatures and cultures

Head of department: Dr Martin Howard

Supervisor: Dr Mary Noonan

2018

DECLARATION **4**
ABSTRACT 5
RESUME 6
REMERCIEMENTS **7**

INTRODUCTION **10**

CHAPITRE I - ECRITURE(S) MIGRANTE(S), ECRITURE(S) DE L'OUVERTURE ET DE LA PLURALITE **20**

I - ÉCRITURE(S) MIGRANTE(S) **21**
1 - L'ECRITURE MIGRANTE : UN BESOIN DE RENOUVEAU 21
2 – UNE RETICENCE FRANÇAISE 28
3 - LE MOUVEMENT CRITIQUE FRANÇAIS **43**
II - CADRE THEORIQUE **60**
1 - MULTI- , INTER-, TRANSCULTUREL 65
2 - HYBRIDITY / HYBRIDITE 71
3 - CREOLISATION / ESTHETIQUE DE LA TRACE 73
III - QUELQUES REMARQUES: CONCLUSION DU CHAPITRE I **77**

CHAPITRE II – LA CONSTRUCTION TRAGIQUE DE L'ALTERITE **80**

I - TRAGIQUE ET TRAGEDIE : UNE TENTATIVE DE MISE AU POINT CONCEPTUELLE **81**
1 – UN NOUVEAU PARADIGME TRAGIQUE 81
2 - DU RISQUE TRAGIQUE AU THEATRE 86
3 - UNE REQUALIFICATION ESTHETIQUE 89
II - LE RENVERSEMENT IDEOLOGIQUE DU TRAGIQUE **94**
1 - UN USAGE GENERIQUE : REAPPROPRIATION DU CANON ANTIQUE 98
2 – UN USAGE MIMETIQUE DU TRAGIQUE : DES ECRITURES HORS-LIEU / HORS-TEMPS 108
3 - UN USAGE ARCHITEXTUEL DU TRAGIQUE : QUESTION(S) DE CHŒUR 112
III - LA SCENE COMME LIEU DU SACRIFICE **124**
1 - PROVIDENCE : LA CRISE SACRIFICIELLE 133
2 - ENTRE LA VICTIME ET LA MARTYRE : KAOKAB ET SAMIRA 145
IV - POUR UNE REINTERPRETATION CONTEMPORAINE DU SENTIMENT TRAGIQUE : CONCLUSION DU CHAPITRE II **149**

CHAPITRE III - DES FORMES THEATRALES HYBRIDES **154**

I - DECONSTRUIRE LE REEL ET LE REALISME **155**
1- LE SURNATUREL COMME ALLEGORIE HISTORIQUE 155
2 - L'*ETRE EN MIGRANCE* : PERSONNAGE DE L'ENTRE DEUX 164
II - DRAMATURGIES D'UNE INQUIETANTE ETRANGETE **167**
1 - STRATEGIES DISCURSIVES: D'UN ART DE LA PAROLE A UN ART DE LA REPRESENTATION 171
2 - STRATEGIES FIGURATIVES 187
III –TRESSAGES ET METISSAGES : CONCLUSION DU CHAPITRE III **204**

CHAPITRE IV – NAISSANCE D'UNE NOUVELLE GEOGRAPHIE THEATRALE **208**

I – TROUVER SA PLACE **209**
1- DE L'ESPACE 211
2 - AU SUJET 214
3 - LA NOTION DE LIEU DANS LE THEATRE MIGRANT 217
II – UNE QUETE DU LIEU **222**
1 - UNE PAROLE NI ICI, NI LA : TROUVER SA PLACE AU MONDE 222
2 - UNE STRATEGIE DE L'EFFACEMENT 231

III. L'AILLEURS COMME SEUL LIEU POSSIBLE **240**
1 - POUR UNE MESOLOGIE MIGRANTE 240
2 - ESPACES DRAMATIQUES FRAGMENTES 245
IV - LE CORPS TOPOGRAPHIQUE DE L'ETRE EN MIGRANCE : CONCLUSION DU CHAPITRE IV **251**

CHAPITRE V : L'EMERGENCE DES VOIX MIGRANTES **256**

I - D'UNE PAROLE SUBALTERNE A UNE PAROLE AFFIRMEE **257**
1 – DES DRAMATURGIES DE LA SUBJECTIVITE MORCELEE 260
2 – UN THEATRE DE VOIX 266
II - ENTRE SILENCE ET PRESENCE: LA LANGUE COMME PROCESSUS DE RE-CREATION **281**
1 – L'ECRITURE DE L'ANATHEME CHEZ MARIE NDIAYE 281
2 – ECRIRE A LA CROISEE DES LANGUES 287
III –POUVOIRS ET LIMITES DU LANGAGE : CONCLUSION DU CHAPITRE V **298**

CONCLUSION GENERALE **305**

REPRESENTER L'IRREPRESENTABLE, ENCORE **305**

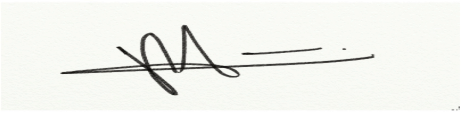
BIBLIOGRAPHIE **319**

SOURCES PRIMAIRES **319**
SOURCES SECONDAIRES **320**

Declaration

This is to certify that the work I am submitting is my own and has not been submitted for another degree, either at University College Cork or elsewhere. All external references and sources are clearly acknowledged and identified within the contents. I have read and understood the regulations of University College Cork concerning plagiarism.

Roxane PAIRE 30/7/2018



Abstract

This PhD thesis aims to highlight the emergence of new ways to represent collectivity in the French and Francophone theatrical lanscapes from the early eighties until now. I hereby confront selected theatrical pieces written by Abla Farhoud and Marie Ndiaye to the concept of *migrancy*, nomadism and *trans.*

This work focuses primarily on a careful examination of the theoretical notion of "écriture migrante" (migrant writing) as it was conceptualised by the Canadian poet Robert Berrouet-Oriol at the end of the seventies. It then questions its potential application to the French and francophone theatrical fields. This study is firmly rooted in a postcolonial and transcultural background and is based upon the work of Edward Saïd, Gayatri Spivak and Homi Bhabha. To complete this theoretical frame, the analysis of the works of Marie Ndiaye and Abla Farhoud take into consideration the historical, cultural and literary contexts that brought them forth. I address the incorporative, interpretative and rewriting processes to which the figure of the migrant has been regularly submitted during the past thirty years. I also give careful consideration to the different meanings that French and Francophone contemporary theatres have assigned to this wandering figure. Through the detailed analysis of five plays written by A. Farhoud and five plays written by M. NDiaye, this thesis offers a reflexion upon how the figure of the migrant - *the migrant being* - is being constructed, represented and perceived in contemporary theatre. Finally, my work has been inspired by cross-cultural comparative studies of literary, philosophical and sociological obedience. It transposes these notions into the field of dramaturgical and theatrical studies in order to identify the dramaturgical strategies and modalities that create a culture of the hybrid on French and Francophone stages.

Résumé

Cette thèse de doctorat aspire à mettre en lumière l'émergence de nouveaux modes de représentation du collectif dans la géographie théâtrale de langue française depuis le début des années 80 jusqu'à nos jours. A travers une étude comparative détaillée, j'interroge les œuvres théâtrales de Marie Ndiaye et de Abla Farhoud à la lumière des concepts de *migrance*, de nomadisme et de *trans.*

Ce travail se fonde en premier lieu sur l'examen attentif de la notion d'écriture migrante, conceptualisée par le poète Robert Berrouet-Oriol à l'orée des années 70 au Québec, et de sa possible application au champ de la production dramaturgique française. Il s'inscrit de plus fermement dans une perspective analytique postcoloniale et transculturelle en s'appuyant notamment sur les travaux de E. Saïd, G. Spivak ou encore H. Bhabha. Parallèlement à ce cadre de référence spécifique, les dramaturgies de Marie Ndiaye et Abla Farhoud sont également abordées en tenant compte des contextes culturels, littéraires et théâtraux qui les ont vu émergées. J'examine ainsi les incorporations, interprétations et réécritures dont la figure du migrant a fait l'objet au cours de ces trente dernières années et les significations que cette figure de l'errance génère actuellement dans les représentations dramaturgiques contemporaines de langue française. A travers l'analyse minutieuse de cinq pièces de A. Farhoud et de cinq pièces de M. Ndiaye, cette thèse propose une réflexion sur la façon dont *l'être en migrance* est construit, représenté et perçu dans le théâtre contemporain. S'inspirant des études comparatives transculturelles d'obédience littéraire, philosophique et sociologique, mon travail transpose ces notions dans le champ des études dramaturgiques et théâtrales afin de recenser les stratégies et les modalités d'écriture dramaturgiques créatrices d'une hybridité culturelle sur les scènes francophones.

Remerciements

Avant toute chose, je tiens à remercier ma directrice de thèse, le Dr Mary Noonan, pour son professionnalisme, ses précieux conseils, son sens de la pédagogie et de l'écoute. Je veux également louer sa patience, son indéfectible soutien et ses encouragements. Le processus d'écriture d'une thèse est un effort long et solitaire et la présence d'un mentor impliqué et généreux fut une chance pour moi. Au fur et à mesure de l'élaboration, ses remarques, corrections et suggestions ont toujours été bienveillantes, pertinentes et stimulantes. Cette générosité est, je le crois, aussi précieuse que rare. Merci, donc, Mary de m'avoir accompagnée sur ce chemin complexe ainsi que d'avoir cru en mes capacités à terminer ce travail alors que moi-même je n'y croyais plus .

Cette persévérance je la dois aussi et tout autant à mon compagnon, Matthieu Prudhomme, qui, là encore, m'a soutenue, encouragée, accompagnée et aimée, surtout aimée, tout au long de ces nombreuses années. Sa compréhension, sa fierté, sa tendresse sont autant d'armes qui m'ont permis de mener à bien cette recherche.

Je dédie également ce travail à ma famille. Malgré les aléas et les difficultés, j'ai toujours su que vous étiez là pour moi. Maman, Margerie, Aurélien, Isabelle, Sylviane, Elodie, Lucie et Johanna, je vous aime de plus profond de mon cœur et vous remercie tout simplement d'être là. Mamie, Papi, Papa, de là où vous êtes, j'espère que vous verrez ma joie.

Je dédie enfin ce travail à celui que je n'avais pas prévu lorsque je me suis lancée dans cette aventure mais dont la venue me comble aujourd'hui de bonheur : mon petit Evan, que j'aime par-dessus tout et qui, au moment où j'écris ces lignes, fait ces

premiers pas de petit homme. Le chemin est parfois dur, mon bébé, mais le cheminement en vaut la peine. J'espère que toujours tu ouvriras grand ton cœur et ta porte à l'autre.

A Evan et Matthieu,

Introduction

Frères migrants, qui le monde vivez, qui le vivez bien avant nous, les poètes déclarent en votre nom, que le vouloir commun contre les forces brutes se nourrira des infimes impulsions. Que l'effort est en chacun dans l'ordinaire du quotidien. Que le combat de chacun est le combat de tous. Que le bonheur de tous clignote dans l'effort et la grâce de chacun, jusqu'à nous dessiner un monde où ce qui verse et se déverse par-dessus les frontières se transforme là même, de part et d'autre des murs et de toutes les barrières, en cent fois cent fois cent millions de lucioles ! — une seule pour maintenir l'espoir à la portée de tous, les autres pour garantir l'ampleur de cette beauté contre les forces contraires.

Patrick CHAMOISEAU, « Déclaration des poètes », art.16, *Frères migrants*, (Paris, Genève, Rio,
Porto Alegre, Cayenne, La Favorite, Décembre 2016[1])

[1] 'Frères Migrants, Les Poètes Déclarent…', *Mediapart* file://localhost/<https/::www.mediapart.fr:journal:culture-idees:020217:freres-migrants-les-poetes-declarent>[consultée le 6 février 2017].

« A specter haunts the world and it is the specter of migration »[2] écrivent M. Hardt et A. Negri. A l'aube du XXI° siècle, chacun peut, un jour ou l'autre, faire l'expérience de la migration. La moitié des membres de la population mondiale a vécu, vit ou vivra ce type de déplacement. Cependant, toutes les migrations ne se ressemblent pas. Pour certains, cet élan vers l'ailleurs constitue une opportunité: de voyage, professionnelle, financière. Pour la grande majorité des migrants, c'est au contraire une dynamique dangereuse, déstabilisante et souvent subie. Or, comme l'observe Thomas Nail « what all migrants on this Spectrum share, at some point, is the experience that their movement results in a certain degree of expulsion from their territorial, political, juridical, or economic status (…) *the process of migration itself* always involves an insecurity of some kind and duration (…)»[3]. Ces deux constatations montrent que l'expérience de la migration n'est pas l'apanage d'une catégorie donnée d'individus. Elle ne découle pas d'une forme de subjectivité spécifique, cantonnée à la marge du monde. Elle se présente au contraire comme *la* forme de subjectivité principale à l'aune de laquelle se définit l'individualité au XXI° siècle. D'autre part, à l'heure où le monde est soumis à un processus de mondialisation effréné qui force plusieurs cultures à cohabiter au sein de territoires communs délimités, la question du rapport à l'autre est de plus en plus prégnante. Si l'expérience de la migration entraine un changement palpable dans la destinée de l'individu elle suppose également des conséquences historiques, sociales, politiques et culturelles au sein des sociétés contemporaines. Après plus de deux siècles d'immigration massive, qu'il s'agisse de l'exode rural du XIX° siècle ou des grandes

[2] Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000), p. 213.
[3] Thomas Nail, *The figure of the migrant* (Stanford: Stanford University Press, 2015), p. 2.

vagues migratoires internationales du XX° siècle, il n'est plus temps de constater l'existence de rapports interculturels passifs mai

s bel et bien de mettre en lumière les rapports de force et les relations fécondes qui les traversent afin d'en éviter les pièges et d'en comprendre les potentialités créatives. Il s'agit de passer à un mode d'analyse transculturel, qui rend pleinement compte du caractère dynamique du phénomène d'hybridation que constitue la migration. L'ordre social hérité des XIX° et XX° siècles offrait l'image d'un monde binaire partagé entre Nord et Sud, entre Orient et Occident et s'appuyait sur une hiérarchie stricte entre pays dominants et pays dominés, entre colonisateurs et colonisés, entre hommes et femmes, entre riches et pauvres. La remise en question de ce modèle patriarcho - colonial a cependant permis l'émergence de nouvelles subjectivités jusque là ignorées. La perception, la représentation et l'organisation du vivre ensemble au sein des sociétés contemporaines résonnent toujours plus perceptiblement de la clameur de ces nouvelles voix. « L'autre – l'Oriental, le sauvage, le colonisé, le subalterne – est-il encore construit comme le désir et la force de travail de l'Occident ? » [4] interroge rhétoriquement P. Pavis. Afin de laisser la place à l'autre, de combattre tout type de représentation rétrograde, il est temps de constituer un cadre conceptuel permettant d'interroger ces nouveaux modes relationnels. P. Pavis propose d'envisager la théorie post coloniale comme giron au sein duquel ces phénomènes pourront être analysés et conclut ainsi :

> Le post colonisé se situe entre le regard euro ou américano - centriste et la culture de l'ex - colonie. C'est un être hybride, parlant une langue créolisée et raisonnant dans une pensée syncrétique. C'est dans cet espace inconfortable que la création

[4] Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (Paris: Armand Colin, 2014), p. 199.

> postcoloniale tente d'émerger et qu'elle revendique son hybridité et ses contradictions.[5]

S'appuyant sur le constat d'une subjectivité migrante émergente dans les sciences humaines, ce travail de thèse vise précisément à mettre en lumière une parole théâtrale transculturelle. Vecteur d'une identité multiple, elle s'inscrit dans l'imaginaire contemporain de nombreuses pièces francophones parues depuis le début des années 80 au Québec et en France. Cette étude constitue une proposition analytique se souhaitant libérée de tout carcan hiérarchique qui tendrait à défendre une supériorité linguistique de la France sur les autres pays francophones et à maintenir le désormais douteux enrobage de la francophonie, construction héritée de l'impérialisme colonial. Il m'a toutefois semblé trop complexe de multiplier les supports d'analyse et, afin d'opérer ce travail sereinement, j'ai choisi de m'appuyer sur un corpus relativement restreint. La présente thèse propose une approche comparatiste de certaines des œuvres de deux auteures de théâtre de l'ultra contemporain : la française Marie NDiaye et la libano - québécoise Abla Farhoud. La page suivante constitue une bibliographie identifiant les pièces à l'étude. Les travaux explorant l'émergence d'hypothèses postcoloniales communes aux pays ayant pour langue première le français restent relativement rares à ce jour. L'argument trop souvent avancé semble être celui de l'extrême diversité historico - contextuelle qui caractérise l'espace francophone. Il me semble pourtant que c'est justement de cette diversité que la critique postcoloniale anglophone a su se nourrir, bien que chaque pays, colonisé ou colonisateur, entretienne un rapport particulier à l'Histoire.

[5] Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain,* p. 199

FARHOUD, Abla. *Jeux de patience*. Montréal: VLB, 1997. Print.

———, *Quand le vautour danse*. Carnières-Morlanwelz (Belgique: Ed. Lansman, 1997)

———, *Les filles du 5-10-15c*. Carnières-Morlanwelz (Belgique: Lansman, 1998)

———, *Maudite machine: théâtre*. Trois-Pistoles (Québec: Editions Trois-Pistoles, 1999)

———, *Les rues de l'alligator: théâtre*. (Montréal: Vlb éditeur, 2003)

FARHOUD, Abla, et Véronique LE DAULT**.** *Quand j'étais grande*, (Solignac : Le Bruit des autres, 1994)

NDIAYE, Marie, *Hilda*. (Paris: les Éditions de Minuit, 1999)

———, *Providence* (Chambéry: Ed. Comp'Act, 2001)

———, *Papa doit manger*. (Paris: Éditions de Minuit, 2003)

———, *Les serpents*, (Paris: les Éditions de Minuit, 2004)

———, *Rien d'humain*, (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004)

NDIAYE, Marie, et NADJA, *La diablesse et son enfant*, (Paris: l'École des loisirs, 2000)

> L'acte comparatif ne peut se soustraire à l'examen des spécificités, de leur fonctionnement particulier, à l'attention portée aux contextes particuliers de chaque œuvre et au genre de chaque œuvre. Chaque œuvre s'inscrit dans une idéologie particulière, une vision du monde, une conception du monde et un ensemble de mécanismes intellectuels dont l'expression linguistique est particulière dans des domaines aussi différents que la littérature, les arts[6].

Tout type d'analyse comparatiste appelle la mise en place d'un certain nombre de précautions afin d'éviter l'écueil essentialiste. Le recours à un tel mode d'analyse se justifie doublement dans le cas de cette recherche : il s'agit d'une part de dégager la spécificité de dramaturgies hybrides et, d'autre part, de saisir toute la complexité des constructions culturelle et identitaire dont le théâtre contemporain de langue française rend témoignage. Pour ce faire, je voudrais d'abord montrer comment les dramaturges contemporaines que j'ai choisies, en mobilisant certaines stratégies dramaturgiques, entretiennent un dialogue avec les mythes fondateurs du théâtre occidental. Ceux-ci se sont forgés dans une géographie et un arrière plan culturel essentiellement européen. Ce besoin de repenser le rapport que les dramaturgies du multiple entretiennent avec l'héritage classique européen est d'autant plus pressant que les collectivités dans lesquelles s'inscrivent ces nouvelles représentations évoluent dans des paysages identitaires inédits marqués par les flux migratoires internationaux et l'influence de la globalisation. Ce brassage des êtres et des traditions entraîne l'affaiblissement des repères nationaux traditionnels et donne

[6] Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine* (Paris: Éd. L'Harmattan, 1994), p. 32.

naissance à des discours de méfiance parfois ouvertement xénophobes. C'est pourquoi, face à la plasticité des identités contemporaines, il convient de trouver de nouvelles façons d'adapter l'image que chacun se fait de soi à la réalité socio – culturelle qui caractérise l'époque. Dans ces circonstances, toute description essentialiste ou idéologique de l'identité semble dépassée.

À travers l'étude de certaines pièces significatives, cette thèse entend donc mettre en valeur les spécificités d'une forme transculturelle de théâtre francophone. J'y émets l'hypothèse que de nouvelles représentations du collectif, de l'*être ensemble*, deviennent possibles à la fois à partir d'une constellation thématique et dans un réseau de confluences culturelles. Je souhaite montrer comment les auteures, grâce à des stratégies qui leur sont propres, parviennent à proposer une parole théâtrale qui rend compte non seulement de la diversité culturelle qui irrigue les sociétés contemporaines mais également des innovations auxquelles de telles hybridations donnent lieu. En mettant en lumière les transferts et les créations culturels qui caractérisent ces écritures, je souhaite enfin démontrer qu'il existe, dans le théâtre contemporain francophone, un élan créatif visant à créer un nouvel espace de parole ; parole elle –même constituée de multiples représentations.

Dans le premier chapitre de cette thèse, je propose d'utiliser un appareil conceptuel, celui de l'écriture migrante, pour définir la spécificité de ces imaginaires. Bien qu'emprunté au champ de la critique littéraire, ce concept ne doit cependant pas faire perdre de vue le caractère intrinsèquement dramaturgique des écritures observées. Le concept d'écriture migrante, théorisé au Québec au seuil des années 80, m'est apparu comme le plus approprié et le plus abouti pour exécuter mon projet et pallier la carence critique française. Celle-ci s'explique notamment par la position de retrait observée par la France vis à vis de la théorie postcoloniale, deux

phénomènes sur lesquels je reviens également dans ce chapitre définitoire. Pour ce faire, je m'appuierai sur les travaux de Pierre Nepveu, de Simon Harel, de Clément Moisan, de Renate Hildebrand, de Sherry Simons ainsi que de Catherine Khordoc. Afin d'aborder la « dramaturgie de l'errance »[7] de Marie Ndiaye, il m'a également fallu trouver un contrepoids référentiel en dehors de l'Hexagone. Le travail théâtral d'Abla Farhoud, dont l'esthétique est ancrée dans l'expérience de l'exil et de la migration, constitue selon moi le matériau idéal pour opérer une analyse comparative constructive autour de thèmes de l'errance, de la migration et de la *migrance*. Une fois constitué ce corpus primaire, il conviendra de le confronter à l'appareil épistémo - critique propre à rendre compte des aspects caractéristiques de ce que je nomme théâtre migrant. Pour répondre à ce dernier impératif, je me suis appuyée sur les travaux précurseurs de Patrice Pavis autour de la notion de théâtre interculturel. J'ai également été inspirée par quelques travaux récents traitant spécifiquement de la question des migrations au théâtre dont notamment les analyses particulièrement éclairantes rédigées par Alyson Jeffers et Emma Cox.

Dans le second chapitre de cette étude je me suis attachée à décrire et à analyser les stratégies et modalités de construction dramaturgique utilisées par Abla Farhoud et Marie Ndiaye. Il semblait en effet nécessaire de comprendre les influences diverses qui traversent les écritures des deux dramaturges afin de mettre en lumière l'architecture complexe qui les sous-tend. En m'appuyant notamment sur les travaux de G. Steiner, J-M. Domenach, Z. Bauman, J-P. Sarrazac et F. Dupont, je montrerai que les nombreux emprunts et échos à la dramaturgie tragique constatés dans les écritures de A. Farhoud et M. NDiaye ancrent fermement leur parole théâtrale respective dans la culture occidentale traditionnelle. Ces références claires à un

[7] Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, p. 286.

canon théâtral séculaire n'empêchent cependant pas une forme de réappropriation contestataire que je m'engage à démontrer à travers des analyses dramaturgiques minutieuses. Le recours au tragique permet en fait aux deux auteures de développer la portée politique de leurs œuvres respectives. Une dimension politique et non politisée puisqu'il ne s'agit pas ici de porter de jugement ou de proférer de ligne de conduite mais bel et bien d'interroger la *polis* - la cité – sur sa responsabilité face au traitement de la thématique migrante.

Le troisième chapitre se concentre sur l'émergence d'une poétique de l'hybride dans les dramaturgies étudiées. La notion d'hybridité, qu'elle soit de nature générique, formelle, géographique et/ou culturelle, joue en effet un rôle central dans la structuration des œuvres analysées. Durant cette phase de travail, il m'a été nécessaire de replacer l'écriture migrante dans la perspective plus vaste de la théorie postcoloniale afin de pouvoir compléter et enrichir certains apports conceptuels – notamment et largement avec les notions plus spécifiques de créolité et de métissage développées par E. Glissant. La seconde partie du chapitre s'attache plus particulièrement à démontrer dans quelle mesure ce métissage repose sur des éléments fantastiques. Ceux-ci vont progressivement s'insinuer au cœur de dramaturgies d'obédience réaliste afin de faire bouger les lignes d'un quotidien presque trop banal. Outre E. Glissant, je me suis également appuyée sur les travaux de W.B Faris autour de la notion de réalisme magique ainsi que sur les théories de T. Todorov et J. Derrida. Ce recours à l'Au-delà et à l'invisible permet de revenir sur la représentation de la monstruosité et de dénoncer le silence qui entoure la question migrante. Cette indifférence, coupable, constitue en effet l'un des grands indicibles de l'ultra contemporain.

Dans le chapitre suivant, je reviens sur le traitement que Marie NDiaye et Abla Farhoud font de l'espace théâtral. Puisque l'exil et l'errance impliquent l'instabilité spatiale, l'espace devient la catégorie dramaturgique appropriée pour la mise en lumière de la condition migrante. . Qui plus est, la notion d'espace - centrale lorsque l'on aborde la question de la migration – prend une dimension d'autant plus essentielle lorsqu'elle est traitée de façon théâtrale. Il m'est donc apparu opportun de confronter ici les grandes théories philosophiques sur l'espace de E. Kant et Hegel avec les approches plus contemporaines de J. Kristeva, M. Merleau-Ponty ou encore A. Berque. Le théâtre migrant rend compte de l'importance du lieu justement parce qu'il aborde la question de la délocalisation du sujet. Là où le théâtre contemporain français semblait avoir complètement évacué la notion de lieu, le théâtre migrant la revendique, la réinvestit et la démultiplie. Les dramaturgies migrantes soulignent toute l'importance de trouver sa place : les dramaturgies de A. Farhoud et M. NDiaye surinvestissent ainsi la notion de lieu.

Enfin, le dernier chapitre de ce travail revient sur la spécificité de la subjectivité migrante et l'articule avec la notion de voix subalterne tel qu'elle a été développée par Gayatri Spivak afin de mettre en exergue l'émergence d'un contre pouvoir énonciatif, véritable parole de résistance, dans les théâtres français et francophones contemporains. Catherine Khordoc, à l'instar de G .Dupuis, en appelle à un dépassement conceptuel du concept d'écriture migrante au profit des notions de *transculture* ou encore d'écriture transnationale, plus à même selon elle de rendre compte de la diversité à l'œuvre dans les récits migrants. Tout en explorant cette proposition, ce dernier chapitre s'intéresse à d'autres conceptualités alternatives, notamment la philosophie du nomadisme développée par R. Braidotti.

CHAPITRE I - Écriture(s) migrante(s), écriture(s) de l'ouverture et de la pluralité

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

Edouard Glissant, *Mahagony* (Paris: Gallimard, 1997), p. 176

I - Écriture(s) migrante(s)

1 - L'écriture migrante : Un besoin de renouveau

Bien que la province de Québec ait toujours été, depuis la colonisation au 18°siècle, à majorité francophone, la langue française y a toujours connu un statut extrêmement précaire. Le Québec a en effet longtemps été pris dans l'étau de ses voisins anglophones. On trouve cependant très vite une forte volonté d'indépendance parmi ceux que l'on nommait alors les Canadiens français. Dès la fin du 19°siècle, cette population, qui ne représente qu'un tiers de la population canadienne, commence à ressentir un profond mal-être. Les Canadiens français se perçoivent comme un peuple inférieur, main d'œuvre bon marché des investisseurs américains et de leurs compatriotes anglophones. Cet état de fait conduit à un profond sursaut identitaire. Afin de combattre la menace d'écrasement portée par le Canada anglais, les gouvernements franco-canadiens s'appliquent à construire une identité nationale forte fondée sur un certain nombre de valeurs « françaises ». On met ainsi en exergue la langue française, le catholicisme et la famille. Le modèle proposé est extrêmement rigide et beaucoup d'individus dénoncent alors l'hypocrisie de l'Église et le pouvoir détenu par cette dernière. Prisonnière de pratiques archaïques, la Province stagne. Très vite ce manque de progrès réveille la menace d'étouffement par les voisins anglophones. La « Révolution tranquille », dont certains distinguent les prémisses dès 1949[8], représente un aspect symptomatique de la volonté

[8] Le 14/02/1949, les mineurs d'Abestos et de Thetford Mines débutent un arrêt de travail. La plupart des employés sont francophones alors que le patronat est américain et canadien anglais.

québécoise de se différencier des provinces anglophones tout en s'extirpant de plusieurs années de torpeur et de repli identitaire. Bien que toujours influencé par ses voisins, le Canada français commence à se définir comme une société distincte et bon nombre de ses citoyens réclament l'indépendance. Ces profonds bouleversements politiques vont s'accompagner d'importantes transformations culturelles. La littérature, le théâtre et les autres formes d'art vont désormais se consacrer à l'élaboration d'une identité québécoise forte. Si, durant cette période plus libertaire, le catholicisme et les valeurs familiales sont boudés par les artistes, l'obsession de la langue demeure. Dès les années 50 apparaissent de nombreux auteurs qui, à l'instar de Rejean Ducharme ou Gaston Miron, placent les questions de l'identité et de la nation québécoises au cœur de leurs œuvres. Le théâtre, genre d'abord ignoré par une élite cléricale et traditionnelle qui le juge plus sévèrement que les autres genres littéraires, va bientôt représenter à part entière la laborieuse accession à la modernité de la collectivité québécoise tout entière. On peut ici citer *Les belles sœurs*, pièce de Michel Tremblay, montée en 1968 au Théâtre du rideau vert et qui fit alors scandale tant parce que l'auteur s'éloignait radicalement du classicisme et du cléricalisme ambiants que par son utilisation revendiquée du dialecte québécois, le Joual. L'ensemble de ces efforts aboutit en 1977 à la fondation de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois (UNEQ) sous l'impulsion de Jacques Godbout. Cette révolution culturelle fut nécessaire dans la mesure où elle permit à la Province de Québec de maintenir ses particularités politiques et culturelles mais elle est également à l'origine d'un « discours identitaire univoque » dénoncé par R. Berrouët-Oriol. Sa proposition de qualifier d'écriture « migrante/métisse » les nouvelles formes d'écriture que produit une société pluriculturelle n'est donc pas dépourvue de provocation. Il s'agit de radicalement

décentrer le regard porté sur la création littéraire et dramatique. Cependant, son article, au même titre que l'œuvre qu'il y défend, passe pratiquement inaperçu et ses reproches ne semblent guère ébranler les institutions littéraires de l'époque.

i - Origines et Naissance de l'écriture migrante

La qualification d'« écriture migrante » apparaît pour la première fois en 1987, dans le magazine québécois *Vice-Versa*. Cette publication a pour objet de mettre en lumière les problématiques transculturelles. Dans un article intitulé « L'effet d'exil », le poète Robert Berrouët - Oriol l'emploie afin de dénoncer l'immobilisme voire le sectarisme des institutions littéraires québécoises qui, selon lui, « sont encore en train de faire le deuil du discours identitaire univoque »[9]. Face à cette indifférence culturelle et politique, le poète s'insurge et propose une série d'hypothèses pour définir cette écriture qu'il qualifie tantôt de « migrante », tantôt de « métisse ». L'article reste cependant assez vague quant aux caractéristiques précises qui permettraient de définir une œuvre migrante. Il va pourtant inspirer d'autres critiques qui vont reprendre le qualificatif et développer un champ de recherche concret. Mais, avant de constater l'ampleur critique de ce mouvement littéraire en construction il s'agit de faire un pas en arrière afin de comprendre la colère de R. Berrouët - Oriol. Le nom même de la revue dont il est l'un des fondateurs est déjà signifiant et témoigne d'une volonté contestataire. Constitué par la locution latine composée du verbe élémentaire *« vice »* (arrangement, ordre, position) et de *versa*, ablatif féminin singulier de *versus*, le terme *vice-versa* est le participe passé adjectivé de *vertere* « tourner, faire tourner », et signifie littéralement : « la place étant tournée », « la

[9] Robert Berrouët-Oriol, 'L'effet d'exil', *Vice-Versa*, Décembre 1986, pp. 20–21 (p. 20).

position étant inversée »[10]. Le choix de cette locution adverbiale rend compte du caractère subversif du projet de R. Berrouët-Oriol et de ses comparses. Il s'agit d'un appel fort à un bouleversement de l'ordre établi, à une inversion du regard. C'est donc déjà à travers le choix d'une parole du renversement que naît la notion d'écriture migrante. Ce concept, d'abord conçu comme outil poétique, va ensuite devenir une catégorie à part entière, celle de l'écriture migrante. Dans *Histoire de la littérature québécoise*[11], les auteurs insistent sur l'importance de *Vice Versa* dans l'émergence de ce mouvement de « décentrement de la littérature » mais aussi sur la vitalité des débats qui entourèrent le magazine et ce tant en interne qu'en externe. Se livrant à un exercice similaire, Danielle Dumontet[12] montre comment la revue a permis de créer un élan intellectuel ayant lui même abouti à une « reconnaissance institutionnelle»[13] des écritures migrantes. En 1988, dans la continuité du débat initié par la revue, dans son essai *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu est l'un des premiers à envisager une relecture de la littérature québécoise à l'aune de la pluralité culturelle. Il propose alors l'hypothèse d'une littérature post - québécoise :

> Il y a eu à la période de la Révolution tranquille, où la littérature moderne chez nous s'est définie énormément en référence au Québec, donc, comme québécoise. Mais il faut bien constater que parmi les poètes de ma génération et de celles qui ont suivi, sauf exception, la problématique nationale est très peu présente. Sans parler des

[10] Définition de *vice-versa*, < http://www.cnrtl.fr/etymologie/vice-versa >, [consultée le 9 octobre 2014].
[11] Michel Biron, *Histoire de la littérature québécoise* (Montréal: Boréal, 2007), p. 17.
[12] Danielle Dumontet, 'La Revue Vice-Versa et Le Procès d'autonomisation Des "écritures Migrantes" ', Zeitschrift für Kanada-Studien, 34 (2014), pp. 87-104 file://localhost/<http/::www.kanada-studien.org:wp-content:uploads:2014:07:ZKS_2014_5_Dumontet.pdf> [consultée le 16 Février 2017].
[13] Danielle Dumontet, p. 89.

écrivains venus d'ailleurs. C'est pourquoi je parle de littérature post-québécoise : le fait québécois, pour moi, est un acquis. Qu'on soit indépendant ou non[14].

P. Nepveu va également justifier son attachement à la notion d'écriture migrante, qu'il reconnaît par ailleurs avoir empruntée à R. Berrouët - Oriol. Dans un premier temps, il s'agit pour lui de réfléchir à une qualification qui met en exergue l'hybridation, le mouvement et le déracinement générés par l'expérience de l'exil. En tant que topoï structurant un imaginaire de l'exil, hybridation et métissage constituent deux champs esthétiques de rencontre privilégiés des auteurs migrants. P. Nepveu opère un distinguo entre l'adjectif « immigrante » qui, selon lui, met l'emphase sur « l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation […] » et le terme « migrante », qui insiste sur « le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscitent l'expérience de l'exil. 'Immigrante' est un mot à teneur socioculturelle, alors que migrante a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle »[15]. L'écrivain migrant, par son travail sur la langue ou les thèmes qu'il aborde, va tenter de créer un nouvel espace esthétique où il pourra intégrer sa/ses différence(s). Ce faisant il introduit une altérité dans la société québécoise et il produit une altération du tissu culturel mais il subit lui-même une « inquiétante étrangeté », un décalage constant entre ce qu'il voit et ce qu'il connaît. L'écrivain migrant est confronté à une perte de repères qui va se traduire par un rapport dysphorique à la réalité. Lorsque P. Nepveu établit une différence entre littérature immigrante et écriture migrante, entre phénomène socioculturel et courant esthétique, il pose donc une question fondamentale que R. Berrouët-Oriol n'avait fait

[14] Pierre Nepveu, *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine : essais* (Montréal: Boréal, 1988), p. 222.
[15] Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, p. 234.

que suggérer : « Est-ce que les origines de l'auteur prévalent sur les thèmes qu'il aborde, sur sa façon d'écrire, sur ses orientations esthétiques ? ». Ce faisant, il nous met également en garde contre le risque de sectarisme qui apparaît lorsqu'on assiste à une catégorisation ethnique de la littérature. Cette dimension esthétique est perçue de la même manière par C. Moisan et R. Hildebrand :

> Le terme [écriture migrante] s'est substitué à celui d'écriture immigrante pour désigner précisément une façon d'écrire qui délaisse les sentiers battus, qui va à l'aventure, qui prend en compte les risques de la migration vers d'autres pays, vers d'autres cieux, vers d'autres humains mais surtout vers d'autres formes qui dénoncent les idées reçues, les lieux communs, les clichés[16].

ii - Un projet politique

Lise Gauvin constate que l'émergence des écritures migrantes est implicitement liée au statut de la littérature québécoise. Cantonnée à « une zone limitrophe par rapport à l'institution littéraire française (…) », celle-ci « a dû se définir par rapport à l'ensemble déjà constitué de la littérature hexagonale française »[17]. A l'instar des autres écrivains de langue française ne possédant pas la nationalité hexagonale, les écrivains québécois dans leur ensemble se situent « à la croisée des langues »[18]. Il n'existe cependant pas de parti pris postcolonial net dans la critique québécoise et on parle plutôt, notamment à l'endroit des écritures migrantes, d'une pensée du *trans*. Selon P. Nepveu, la transculture constitue une étape essentielle à l'endroit des préoccupations postnationalistes de la culture québécoise contemporaine. Cette

[16] Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans: une histoire de l'écriture migrante au Québec, 1937-1997* (Québec: Editions Nota bene, 2001), p. 264.
[17] Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires: parcours du roman québécois* (Paris: H. Champion, 2012), p. 7.
[18] Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires: parcours du roman québécois*, p. 8.

pensée déconstruit l'identité au profit de *l'identitaire* et l'appartenance laisse place à la notion de *désappartenance*. Cette origine n'est pas sans évoquer l'un des objectifs principaux des *postcolonial studies* : l'appel, répété et soutenu que l'on retrouve chez Edward Saïd, Homi Bhabha ou encore Gayatri Spivak, à changer de perspective lorsqu'on observe le monde. Toujours selon P. Nepveu la conscience contemporaine se trouve désormais marquée par une profonde ambiguité : « d'un côté, cette peur de la pollution (par l'autre) souvent paroxystique ; de l'autre ce culte de l'hybride et de l'impureté (…) qui traverse les productions culturelles»[19]. Dans cette perspective, le réel se constitue donc dans un va et vient constant entre ces deux opposés. Ce mouvement perpétuel empêche toute fixité identitaire et caractérise l'imaginaire du *trans*[20], à la fois inquiétant et intrigant. La transculture constitue une étape nouvelle de la culture, « expérience même de la rupture et de l'indétermination (…), un processus infini, inachevable de liaisons à même une série toute aussi infinie de ruptures»[21]. Il ne s'agit donc pas de constater ici une confusion de signes provenant de cultures différentes ou d'affirmer la domination d'une symbolique culturelle sur une autre mais plutôt de rendre compte de l'émergence d'une affinité entre divers éléments culturels *a priori* étrangers les uns aux autres. Les écritures migrantes, produit d'une *transculture*, reposent sur un réseau de « correspondances » selon l'acceptation baudelairienne du terme. Ce principe, élaboré au 18ème siècle par le philosophe suédois Swedenborg, est un principe d'analogie universelle entre les différents règnes de la nature (minéral, animal, végétal) et entre le monde naturel et spirituel. En somme il s'agit d'une pensée écologique et c'est justement une « écologie du réel » que P. Nepveu décèle dans les écritures migrantes. Ces dernières

[19] Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, p. 210.
[20] « Trans » : préfixe qui donne le sens de passer d'ici à là, passer à travers, passer outre, être au-delà *in* Danièle Morvan, *Dictionnaire Des Éléments de Formation*, (Paris: Le Robert, 2014), p. XV.
[21] Pierre Nepveu, « Qu'est-Ce Que La Transculture? », *Paragraphes*, 1989, 15–31.

représentent la manifestation esthétique d'une culture de la correspondance, un transculturel qui est lui-même « la résultante qui passe dans et à travers l'autre au lieu de confronter les cultures»[22].

2 – Une réticence française

i - Littérature et littératures en français

Dès les années 1970, l'Amérique en général, le Canada et le Québec tout particulièrement, commencent à s'interroger sur la cohabitation de plusieurs cultures au sein d'un même territoire national[23]. Face à la densification et à la diversification des flux migratoires, des questions fondamentales autour des notions d'identité, de nationalité, d'ethnicité ou encore de pluralisme culturel vont ainsi émerger. L'inscription du multiculturalisme au sein de l'appareil législatif québécois[24] montre par exemple la volonté d'établir un nouveau modèle de représentation de la collectivité qui prend en compte la diversité culturelle dont elle est composée. Parallèlement, on voit se développer des écoles de pensée et de recherche interdisciplinaires, les départements des « post-colonial studies ». Marie Carrière rappelle que le discours postcolonial en littérature n'a pas rencontré le même succès au Québec qu'au Canada anglais, phénomène qu'elle lie à un certain scepticisme québécois face à la reproduction de modèles anglophones pour traiter de questions francophones. Mais il n'est pas ici question d'un rejet catégorique puisque « le rapprochement entre migrance et postcolonialisme semble néanmoins, bien que

[22] Clément Moisan et Renate Hildebrand, p. 211.
[23] Les premières lois concernant la reconnaissance du multiculturalisme comme modèle de société datent de 1971 au Canada.
[24] Depuis 1986, le Québec s'est doté d'une déclaration condamnant le racisme et la discrimination raciale et prônant une politique multiculturelle.

modestement, attirer l'attention de la critique québécoise »[25] ce qui, nous le verrons plus loin, n'a pas été le cas en France.

La France, à l'instar du Canada, connaît elle aussi de grandes vagues d'immigration et ce dès la fin des années 1940. Ces premiers mouvements d'immigration constituent une nécessité au regard de l'important besoin de main d'œuvre de la France d'alors, principalement dans le secteur industriel. Les migrants sont avant tout des travailleurs, issus majoritairement des colonies du bassin méditerranéen. Ils viennent seuls sur le territoire français, sont logés dans des espaces spécialement dédiés à cet effet. Ils ne bénéficient de la nationalité française qu'au bout d'un temps donné. Qui plus est, la gestion de la question de l'immigration est principalement le fait d'entreprises privées qui se chargent de canaliser l'afflux de travailleurs. L'État, s'il encourage implicitement ces mouvements, ne prend cependant pas directement parti dans les débats que soulèvent ces nouveaux modes de recrutement. Peut-être est-ce pour cela qu'en France, on rencontre pendant de nombreuses décennies et peut être encore même aujourd'hui, un profond déni non seulement du fait migratoire comme aide au développement mais également du fait migratoire lui-même. Le grand récit national, fondé sur un principe d'indivisibilité républicaine, n'est donc jamais remis en question. L'une de conséquences de ce déni politique fait que la France ne dispose pas à ce jour d'outils d'analyse adaptés à son contexte socio culturel. Elle commence en effet à peine à admettre la diversité qui l'irrigue. Si le territoire de la culture est pensé en rapport avec l'espace géographique alors la culture française se perçoit encore aujourd'hui comme unité cohérente et complète, comme exception finie[26]. Sa multiplicité est restée impensée pendant de

[25] Marie Carrière, 'La Pensée Postcoloniale: Considérations Critiques, Esthétiques et Éthiques', *Zeitschrift Für Kanada-Studien*, 32.1 (2012), 49–64 (p. 54).
[26] La notion d'exception culturelle constitue l'une des illustrations politiques opérationnelles de cet hermétisme culturel.

nombreuses années. En effet, la France a construit sa mythologie politique autour d'une identité unique fantasmagorique. Cette mythologie, véhiculée par les manuels scolaires jusqu'à une période récente, invente un récit national où l'histoire devient une destinée fictionnelle et où l'identité régionale – intranationale - constitue un ennemi de l'intérieur comme un démon à combattre[27]. L'identité extranationale, elle, représente un ennemi invasif à bouter hors du territoire. Mais comme le souligne Edgar Morin[28], cette pensée républicaine de l'identité une et indivisible est une illusion, une vue de l'esprit développée par une idéologie nationaliste qui, si elle reste toujours présente et inquiétante, n'en est cependant pas moins profondément désuète au vue de la diversité culturelle qui caractérise la France contemporaine.

Il existerait une Culture française unifiée, garante d'une Identité française toute aussi codifiée. Celle-ci, fondée sur une série de mythes inamovibles car historiquement enracinés, ne tolère tout simplement pas l'intrusion ni le mariage avec d'autres mythologies. L'indivisibilité républicaine, jadis garante d'égalité entre citoyens français, est actuellement source d'une aporie culturelle qui remet profondément en question l'ensemble du processus démocratique. Déni d'une réalité socioculturelle multiple, le refus de penser le métissage culturel laisse ainsi libre voix/voie à des idéologies nationalistes tout aussi anachroniques que préoccupantes.

ii – L'épineux cas de la francophonie

A l'endroit de la littérature, cet assourdissant silence fut aussi longtemps de mise. Les textes écrits en Français par des écrivains de nationalité étrangère appartiennent ainsi aux « littératures francophones ». Cette terminologie, conceptualisée autour d'un modèle centre/périphérie, avec d'une part la littérature française et d'autre part la littérature francophone, rend bien sûr compte d'une forte

[27] On pense ici à Jules Ferry et aux hussards noirs de la République.
[28] Voir Edgar Morin, *Penser l'Europe* (Paris : Gallimard, 1987).

conscience (post)coloniale. Cependant, cette perspective centre/périphérie, directement héritée de l'époque coloniale, est aujourd'hui caractéristique d'une dialectique colonisant/colonisé encore très ancrée dans les discours politiques mais qui ne correspond pas nécessairement à la réalité sociétale. Elle demeure cependant très marquée dans l'esprit français notamment parce que la « littérature française », très circonscrite, est transmise comme socle commun à tous les citoyens à travers les enseignements nationaux. La « littérature francophone » n'ayant que très rarement sa place dans le corpus national, la représentation de la « littérature française » comme littérature dominante reste très répandue. Tzvetan Todorov constate ainsi qu'une « conception très étriquée de la littérature s'est imposée dans l'enseignement, dans la critique et même chez nombre d'écrivains»[29]. Sévère envers l'enseignement secondaire où l'on enseigne que « le dogme selon lequel la littérature est sans rapport avec le reste du monde », sa critique se fait d'autant plus acerbe à l'égard de l'Université où « la tendance qui refuse de voir dans la littérature un discours sur le monde y occupe une place dominante et y exerce une influence notable sur l'orientation des futurs professeurs de français»[30]. T. Todorov dresse ici un sombre tropisme. Ce diagnostic mortifère ne peut qu'inquiéter. A ce noir tableau d'une littérature française repliée sur elle-même s'ajoute une grande défiance vis à vis du terme « francophone » ; défiance qui, bien que légitime, participe grandement à l'assourdissant silence. Depuis quelques décennies, tout ce qui a trait à la francophonie s'avère problématique en cela que le concept renvoie à des conceptions politique et historique trop idéologisées. Ce modèle produit également des aberrations de catégorisation qui montrent que la littérature « française » est profondément racialisée. Par exemple, S. Beckett est toujours classé au rang des

[29] Tzvetan Todorov, *La littérature en péril* (Paris: Flammarion, 2007), p. 19.
[30] Tzvetan Todorov, *La littérature en péril,* p. 31.

auteurs français et ce malgré sa nationalité irlandaise alors qu'Aimé Césaire, citoyen français du département de Martinique, devient quant à lui un écrivain francophone. Cette situation perdure depuis une trentaine d'années et il suffit de constater le nombre de sous catégories littéraires pour s'apercevoir de l'étendue du problème : littérature issue de l'immigration, littérature immigrée, littérature étrangère d'expression française, littérature beur, littérature maghrébine d'expression française, littérature africaine d'expression française, n'étant que quelques exemples d'une ramification par le bas. La faute n'est pas imputable aux seuls organisateurs du savoir et prend source bien en amont. Comme le souligne Anna Moï : « Si les éditeurs, qui président à la publication de livres, ne sont pas eux-mêmes convaincus de l'universalité des imaginaires polychromes, le mot « francophones » dans « littératures francophones » prendrait un sens pervers : il y aurait en réalité deux littératures francophones : la littérature francophone de France dite « littérature française » et enseignée dans les écoles, et la littérature francophone ethnique, indigne de transmission»[31]. A cette réalité socio-littéraire s'ajoute une certaine réticence chez les critiques français lorsqu'il s'agit d'intégrer certaines problématiques dans le débat théorique. Ce paysage fermé semble peu enclin à faire cas de l'écriture migrante, courant esthétique qui commet la double faute d'affirmer le pluralisme et la diversité de la langue française et d'être lui-même d'origine étrangère. L'écriture migrante semble pourtant aujourd'hui solidement ancrée dans de nombreuses pratiques académiques extérieures à son Canada natal, s'excluant ainsi de fait d'une étiquette québéco-canadienne. Il suffit en effet pour s'en convaincre de franchir la frontière transalpine pour constater que l'étude des

[31] Corinne Denailles, 'Être Écrivaine Me Suffirait - Entretien Avec Anna Moï', Mars 2006, weblettres edition , file://localhost/<http/::www.weblettres.net:ar:articles:6_94_258_interview912.htm>[consultée le 17 Février 2017].

« scritture migranti » est devenue répandue. L'université italienne n'est pas seule à avoir repris le concept. L'écriture migrante rencontre de nombreuses résonnances dans d'autres pays comme l'Iran ou l'Espagne. Mais pour comprendre la totale indifférence à laquelle est soumise cette hypothèse esthétique en France, il s'agit avant tout de revenir sur la façon dont la France se perçoit dans le monde francophone.

iii - Le monopole de la langue

Pour comprendre l'utilisation actuelle de la notion de migration par les critiques littéraires québécoise et européenne, il faut se replacer dans l'évolution de la recherche dans les sciences humaines canadiennes durant les trente dernières années. Au bénéfice de ce vaste mouvement, les «études migratoires et ethniques, naguère marginalisées»[32] ont acquis une légitimité croissante. Ainsi, dans les années 80, on a assisté à l'essor de travaux visant à analyser «la construction des identités et des structures internes des groupes et des communautés de migrants»[33]. Selon Mina Aït'MBark[34], ce phénomène résulte de trois facteurs : le nombre croissant d'œuvres traduites en Europe, l'intérêt grandissant pour les littératures dites post-coloniales et le fait que les sociétés occidentales découvrent leur propre diversité culturelle à travers ces œuvres. Il faut également préciser que ce mouvement peine à indiquer exactement de quoi il s'agit. On trouve plusieurs termes définissant ces œuvres tantôt assimilées à des 'œuvres francophones provenant du Maghreb', à des 'œuvres étrangères (maghrébines, belges, marocaines, etc.) d'expression française' ou plus

[32] François Weil, 'Migrations, Migrants et Ethnicité', in *Chantiers d'histoire Américaine* (Paris: Belin, 1993), p. 425.
[33] François Weil, p. 425.
[34] Mina Aït'Mbark, 'Francophone Literatures from the Maghreb', *Contemporary French Cultures and Societies: An interdisciplinary assessment*, Frédéric Royall, ed. (Oxford, Bern, Frankfurt, N.Y: Peter Lang, 2004).

simplement à des ‘œuvres magrébines’. On retrouve la même hésitation concernant la littérature immigrée qui s’appelle parfois littérature ethnique … Le chat se mord de nouveau la queue. Tous les auteurs immigrés revendiquent-ils une appartenance ethnique ? Une telle revendication est-elle forcément liée à un statut d’immigré ? Afin de simplifier le problème, certains suggèrent de qualifier toute littérature écrite en Français de littérature francophone. La solution paraît simple et possède une sympathique dimension universaliste. Tous ces auteurs réunis sous la bannière culturelle de la francophonie offriraient un intéressant tableau. Mais c’est sans compter la connotation péjorative du terme « francophone » qui demeure associé à l’idéologie colonialiste française. Pour montrer à quel point le terme est inopérant, il suffit de mettre une fois encore en parallèle les cas de E. Ionesco et S. Beckett, un Roumain et un Irlandais et ceux de Césaire et Glissant, citoyens français. Aimé Césaire et Édouard Glissant sont tous deux nés dans les départements d’outre-mer, or leurs œuvres font partie de la littérature francophone alors que S. Beckett et E. Ionesco seront toujours classés au rayon littérature française dans les librairies et les bibliothèques. Le paradoxe est saisissant et réveille les suspicions. Il ne s’agit pas ici de raviver une polémique. Peut-être s’agit-il d’une erreur involontaire ? Néanmoins, cette ‘anecdote’ attire l’attention sur un phénomène très français. Il semblerait en effet que l’on ne parle bien Français qu’en France métropolitaine. La francophonie apparaît très vite comme un espace culturel oscillant entre condescendance et impérialisme ; entre paternalisme métropolitain et néo-colonialisme. Si l’on en croit les nombreuses catégories littéraires marquant les différences entre les ‘vrais’ auteurs français et ceux qui ne feraient qu’emprunter cette langue, il existerait un monopole de la langue. Cette complaisance n’est pas uniquement le fait des élites. Chaque ‘vrai’ français a ri un jour d’un Canadien loquace et ou d’un Belge prolixe. On les

regarde avec amusement, un sourire au coin des lèvres, leur concédant tout juste la maîtrise de la langue. Pourtant ces gens parlent Français tous les jours. Ces réactions sont étonnantes non parce qu'elles soulignent le chauvinisme si réputé des Français mais parce qu'elles révèlent une attitude extrêmement contradictoire. Alors même que, depuis des décennies, l'Académie française crie à l'anglicisme comme d'autres au loup, la France semble rejeter la seule arme dont elle dispose face à la menace anglophone. On penserait qu'une mise en avant de la langue française, de sa pratique dans le monde, des échanges qu'elle produit, de sa diversité et de sa plasticité jouerait en faveur de sa conservation ; mais l'Hexagone se contente de toiser avec une méprisante bonhomie ce qu'il considère comme de simples dialectes dérivés du très pur modèle original, allant même jusqu'à affirmer que ses propres citoyens, Antillais et autres insulaires, pratiquent une sorte de Français des îles.

La France, dictionnaire officiel du bon usage, tolère le baragouin québécois, le patois belge et autres parlers locaux. Mais qu'en est-il des autres pratiquants de la langue de Molière ? Si l'attitude face aux autres pays francophones est indéniablement condescendante, celle vis-à-vis des nations non-francophones devient proprement impérialiste. Comment, en effet, reconnaître une égalité de pratique entre des individus qui, il y a encore une quarantaine d'années, étaient soumis au régime colonialiste, et les anciens colonisateurs eux-mêmes ? Et que faire des enfants de ces immigrés nés sur le territoire français ? Suffit-il d'inventer de nouvelles catégories aux noms toujours plus alambiqués ? Après la 'naissance' de la littérature 'beur', on voit apparaître une littérature 'beur' de deuxième voire de troisième génération. Quant les 'beurs' gagneront-ils le droit d'être simplement considérés comme écrivains français ? L'exclusion de ces enfants d'immigrés doit être considérée avec toute la méfiance qu'elle mérite. Le thème de la filiation par l'immigration semble un

peu trop inquiétant pour être ignoré et c'est sans doute laisser un monopole un peu trop prononcé aux nationalistes de toute part que de ne pas l'évoquer ici. Doit-on permettre que le droit de la langue se fasse l'écho du droit du sang ? En effet, en identifiant cette littérature par des traits à caractère ethnique (littérature 'beur') ou social (littérature de l'immigration), l'institution littéraire française l'exclut et met dans l'ombre ce qui est important du point de vue littéraire, à savoir la représentation d'une expérience individuelle d'écriture. En refusant de réfléchir aux problématiques liées aux mouvements migratoires, la critique littéraire française, obnubilée par un universalisme historique, produit de fait ce qu'elle cherche pourtant à éviter : une classification littéraire de l'ethnie, de la communauté, de la division.

Le maintien d'un monopole linguistique et la sous catégorisation littéraire qui en résulte sont des symptômes de la difficulté qu'éprouve l'institution littéraire à intégrer des écrivains issus d'autres cultures ou d'origine étrangère. Pour Christiane Albert, le sort des littératures migrantes et des littératures de l'immigration oblige les critiques à « questionner de manière nouvelle les critères qui fondent les littératures nationales en remettant en question la notion d'identité nationale comme un concept faisant référence à une population née dans un même pays et partageant un certain nombre de valeurs constitutives de son homogénéité »[35]. Malgré l'ambiguïté de leur reconnaissance institutionnelle, les écrivains beurs ont ouvert une brèche dans l'institution des littératures nationales. Ils ont contribué à l'émergence des écrivains qui, autour des années 1990, ont déployé une « écriture décentrée », déterritorialisée, mettant en scène la figure de l'écrivain migrant. « Ils désancrent littérature et nation et récusent toute conception monolithique de l'identité, toute indentification avec une nation ou un pays où s'ancrerait une « identité racine », et revendique leur

[35] Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain* (Paris: Karthala, 2005), p. 71.

appartenance à des univers culturels différents et non exclusifs les uns des autres ».[36] Cependant, cette opération s'effectue encore aujourd'hui dans la douleur dans une France qui peine à adopter outils et méthodes pour comprendre ce phénomène. Dépourvue jusqu'à très récemment de l'arsenal analytique des *postcolonial studies*, la critique française peine à trouver sa voie face à des problématiques issues du colonialisme et du postcolonialisme. Si ce mutisme a été pendant de nombreuses années le résultat d'un choix conscient il tend aujourd'hui à devenir subi.

iv - Quant au post colonialisme en France

Le collectif *Write Back* remarque que la France demeure un pays « encore fortement marqué par le textualisme et le structuralisme » et, de ce fait, que le pays « s'est distinguée dans un premier temps par une certaine frilosité à l'égard du postcolonial»[37]. Cette constatation n'est pourtant pas nouvelle puisque le diagnostic a été posé dès la fin des années 80. Dans son article « Can the subaltern speak ? »[38] G. Spivak fournit une explication possible à ce particularisme hexagonal en fondant son hypothèse sur une conversation entre Michel Foucault et Gilles Deleuze. Elle remarque ainsi que ces deux grands théoriciens de l'hétérogénéité culturelle et du discours sur l'Autre ignorent systématiquement la notion d'idéologie ainsi que leur propre implication au sein d'un contexte historique, intellectuel et économique. Rejoignant le travail d'Edward Saïd, qui estimait que « ideas, cultures and histories cannot seriously be understood without…their configurations of power being studied »[39], G. Spivak soutient dans un premier temps que les deux essayistes ont élaboré, à leur insu, une stratégie de défense de la pensée occidentale. Elle a force

[36] Christiane Albert, p. 81.
[37] École normale supérieure, *Postcolonial studies: modes d'emploi*, ed. Collectif Write Back (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2013), p. 10.
[38] Gayatri Chakravorty Spivak, 'Can the subaltern speak?', in *Marxism and the interpretation of culture*, ed. Cary Nelson et Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988).
[39] Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978), p. 6.

d'affirmer, dans un second temps, que « some of the most radical criticism coming out of the West today is the result of an interested desire to conserve the subject of the West, or the West as subject»[40]. Bien que s'étendant à l'ensemble de la critique occidentale l'hypothèse de Spivak sonne particulièrement juste à l'endroit de la France tant le lien entre fait colonial et immigration massive émanant d'anciennes colonies a été ignoré. D. Schnappe constate ce déni de mémoire lorsqu'elle affirme que « la France est un pays d'immigration qui s'ignore »[41]. Dans le domaine des sciences humaines et sociales, l'indifférence généralisée face au travail de E. Saïd et au succès planétaire de *L'orientalisme*, paru en 1978, et ce jusque dans les années 1990, constitue l'un des symptômes de cette amnésie que certains affirment volontaire. Nicolas Bancel reconnaît d'ailleurs ce phénomène comme une manifestation de la réticence française face aux problématiques coloniale et postcoloniale. Mais pourquoi cette indifférence ? Indifférence qui se transforme parfois même en violent rejet comme on peut le constater dans les travaux de J.-F. Bayard.[42] N. Bancel explique que le travail de E. Saïd, s'inscrivant dans la lignée de la pensée anthropologique de Lévi-Strauss[43] et revendiquant « une appréhension relativiste et égalitaire des différentes cultures », constitue un argument majeur contre la rationalité occidentale. Il affirme ainsi que « les catégories morales de l'universalisme occidental aboutissaient à une interprétation inégalitaire des cultures fondée sur le présupposé soit d'une supériorité raciale, soit/et d'une supériorité morale ontologique, soit/et d'une supériorité techniciste et rationnelle, soit les trois à

[40] Gayatri Chakravorty Spivak, 'Can the subaltern speak?, p. 271.
[41] Dominique Schnapper, *La France de l'intégration: sociologie de la nation en 1990* (Paris: Gallimard, 1991), p. 13.
[42] Voir Jean-François Bayart, *Les études postcoloniales: un carnaval académique* (Paris: Karthala, 2010).
[43] Voir Claude Lévi-Strauss, « Race et Histoire », in *La question raciale dans la science moderne*, (Paris : Unesco, 1951-1954)

la fois»[44]. Cette remise en cause du rationalisme occidental a des conséquences directes quant à la pertinence d'une théorie marxiste s'appuyant sur la hiérarchisation des systèmes sociaux (de la société primitive à la société sans classes) et l'historicisation de cette société (la « marche de l'Histoire » menant à l'abondance pour tous). L'hypothèse défendue par N. Bancel et évoquée par d'autres penseurs des phénomènes migratoires, à l'instar d'Abdelmalek Sayad[45], est que la théorie postcoloniale constitue une menace pour les milieux intellectuels français qui s'inspirent en grande partie du modèle théorique marxiste. Il n'est donc pas surprenant de constater une relative indifférence voire une franche animosité à l'endroit des *postcolonial studies*. Enfin, conséquence idéologique de ce positionnement théorique, les *postcolonial studies*, parce qu'elles mettent en lumière les différences ethniques et culturelles et non plus les seules différences économiques, sont accusées de jouer le jeu du communautarisme et donc de s'inscrire de fait comme anti-modèle d'une République à la française caractérisée par son unicité et son indivisibilité. Le récent ouvrage de Jean-Loup Amselle illustre bien ce type de résistance. Ce livre constitue une virulente attaque contre les études postcoloniales et sur ce que l'auteur prétend avoir vu naître : un « contrat social d'un nouveau type », qui « se substitue au modèle républicain sous la forme d'un modèle ethnico-racial »[46]. Cette référence concrète à un « contrat social » nous rappelle que la société française contemporaine, marquée par une vision anthropomorphique héritée de Rousseau, se conçoit aujourd'hui encore comme « corps social »[47]. Dans

[44] Nicoas Bancel, 'Un Malentendu Postcolonial', in *Postcolonial Studies: Modes d'emploi*, (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2013), p. 47.
[45] Voir Abdelmalek Sayad et Pierre Bourdieu, *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* (Paris: Éd. du Seuil, 2014).
[46] Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché: enquête sur les postcolonialismes* (Paris: Pluriel, 2011), p. 242.
[47] Voir Jean-Jacques Rousseau, *Le contrat social*, Livre IV : Rousseau reprend et décline la métaphore platonicienne du « corps social » pour expliquer ce qui caractérise le contrat social auquel chaque individu adhère dans la République.

un article de 1991 revenant sur la mise en place d'une commission de réforme sur la nationalité française établie en 1986, Jacqueline Costa-Lascoux[48] soulignait à juste titre que les discours politiques étaient profondément marqués par cette vision physiologique et que l'appareil sémantique utilisé à l'endroit des « corps étrangers » participait pleinement à filer la métaphore. L'Autre est un élément organique, il est « corps étranger ». Selon que l'on se situe à un bout de l'échiquier politique ou à son opposé, il s'agira soit de l'assimiler, c'est à dire de l'avaler, de le digérer, l'assimilation étant le processus par lequel un être vivant en transforme un autre en sa propre substance ; soit de l'intégrer, c'est à dire de lui concéder un caractère particulier dans la mesure où celui-ci ne remet pas en question l'intégrité de l'ensemble social ; soit de l'insérer, ce qui revient à le soumettre à la possibilité d'un rejet ou d'un détachement et soit, enfin et plus radicalement, de l'amputer .

La prééminence d'un discours identitaire univoque que dénonçait R. Berrouet-Oriol il y a presque quarante ans au Québec constitue donc toujours une tentation persistante en France. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un œil aux récurrentes polémiques autour de la notion d'*identité nationale* qui émergent régulièrement dans le débat publique. Depuis 1986, le débat politique a en effet lentement glissé de la notion de « nationalité française » pour finalement devenir un questionnement polémique sur les notions d' « identité nationale » ou d'« identité française ». « En voulant défendre « la République », écrit N. Bancel, « on en arrive aujourd'hui à une politique « identitaire », dont le corollaire est la désignation des « étrangers » - en particulier des immigrés postcoloniaux et de leurs enfants - et des « communautés » autoproclamées comme boucs émissaires de la personnalité de la

[48] Jacqueline Costa-Lascoux, « Une affaire de mots ? », in *Projet*, n°227, (Paris : Automne 1991), 9-11, citée par Joël Roman, *Chroniques des idées contempora*ines, (Rosny sous bois : Bréal, 2000), 404-406.

nation»[49]. Cette terminologie a donné lieu a un houleux débat et souligne la difficulté des politiques français à penser la diversité au sein de la société[50]. Débat dont Marie NDiaye, l'une des auteures à laquelle s'intéresse ce travail, a d'ailleurs fait les frais en 2009 lorsque après l'obtention du Goncourt pour *Trois femmes puissantes* elle a eu la témérité de se prononcer sur le gouvernement de droite en place, en soulignant sa « monstruosité »[51]. Eric Raoult , député UMP de Seine Saint Denis, lui en fit le reproche, affirmant que « le message délivré par les lauréats se doit de respecter la cohésion nationale et l'image de notre pays».[52] Il n'est pas sans intérêt de remarquer à ce propos que les grands courants politiques totalitaires du XX^{e} siècle, qui ont souvent pensé la société comme un corps malade ou atteint par des virus (l'étranger, le Juif, par exemple) ont aussi tendu à enrégimenter l'art et la littérature et à décréter ceux de leur temps, qui échappent à leur contrôle, des éléments dégénérés, ce qui est encore une fois une métaphore médicale. « Délire identitaire », dirait sans doute Michel Lebris, « au nom de la culture (...), culture perçue comme menacée ou culture visant à l'hégémonie, prenant l'une et l'autre en otages ses artistes, sommés d'en être l'expression»[53]. Pour E. Raoult, Marie NDiaye a failli à un devoir national. Elle fait figure d'anomalie. Protubérance importune, toc langagier gênant, son contrôle échappe à la nation. Ironie du sort, le député met, bien involontairement, le doigt sur

[49] Nicolas Bancel, p. 61.
[50] Thomas Wieder, 'Aux racines de l'identité nationale', *Le Monde.fr*, 6 November 2009 file://localhost/<http/::www.lemonde.fr:politique:article:2009:11:06:aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html>[consultée le 22 Septembre 2014].
[51] 'La Tribune Des Antilles - Marie NDiaye "Nous Sommes Partis de La France En Grande Partie à Cause de SARKOZY"' file://localhost/<http/::www.latribunedesantilles.net:index.php%3Foption=com_content&task=view&id=1738&Itemid=55>[consultée le 22 Septembre 2014].
[52] Grégoire Leménager, 'Eric Raoult Rappelle Marie NDiaye à Son «devoir de Réserve» - Bibliobs - L'Obs', *Le Nouvel Obs*, Novembre 2009 file://localhost/<http/::bibliobs.nouvelobs.com:actualites:20091109.BIB4389:eric-raoult-rappelle-marie-ndiaye-a-son-devoir-de-reserve.html>[consultée le 18 Février 2017].
[53] *Pour une littérature-monde*, ed. Michel Le Bris et Jean Rouaud (Paris: Gallimard, 2007), p. 33.

une des particularités de l'œuvre de M. NDiaye : cette capacité à transcrire une parole migrante par nature qui dérange, qui échappe, qui déborde.

Au delà des polémiques politico-médiatiques, les réticences françaises quant aux *postcolonial studies* conduisent à une certaine aporie du débat critique. La difficulté à commenter - et donc à comprendre - les violents évènements qui se sont déroulés dans de nombreuses banlieues françaises en 2005 ou encore les impasses entourant la récurrente question du voile témoignent régulièrement de ce manque . Afin de pallier ce silence, certaines voix tentent aujourd'hui de démontrer la richesse heuristique de cette forme de pensée critique. Jacques Pouchepadass rappelle ainsi que : « Cette position critique s'adresse à toutes les disciplines des humanités et des sciences sociales et les appelle à une espèce de décentrement, à une conversion du regard, ce qui a beaucoup contribué à les amener à travailler sur elles-mêmes, à se déprendre d'une façon de penser qui met au centre de tout le modèle de référence européen, et à reconnaitre aux façons de penser non européennes une égale dignité ».[54] Cette prise de conscience collective est d'abord le fait des écrivains eux-mêmes, lassés d'être catégorisés à la jauge de l'appartenance nationale. En mars 2007, 44 écrivains d'origines diverses ayant pour point commun d'écrire en Français protestent contre ce dogmatisme et militent en faveur d'une « littérature-monde en Français » afin de libérer la littérature française de « son pacte exclusif avec la nation ».[55]

[54] Jules Naudet, 'La Portée Contestataire Des Études Postcoloniales - Entretien Avec Jacques Pouchepadass', *La Vie Des Idées*, Septembre2011 file://localhost/<http/::www.laviedesidees.fr:La-portee-contestataire-des-etudes.html> [consultée le 18 Février 2017].

[55] 'Manifeste Pour Une "Littérature-Monde"', Octobre 2007 file://localhost/<http/::www.lemonde.fr:livres:article:2007:03:15:des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html> [consultée le 18 Février 2017].

3 - Le mouvement critique français

i - De quelques exceptions

Il serait cependant malhonnête d'affirmer que nul ne s'est intéressé à ces problématiques en ou à propos de la France. Il existe ainsi quelques tentatives notables de braver l'omerta. N. Bancel rappelle ainsi que Yves Lequin fut, dès 1974, l'un des premiers à s'intéresser à « l'influence de la configuration coloniale dans la structuration des flux migratoires et des représentations des émigrés post-coloniaux»[56]. Mais ce premier effort ne fut pas suivi par d'autres et reste un cas isolé. Le travail pionnier de Abdelmalek Sayad en sociologie, bien que jamais revendiqué comme tel par son auteur, s'inscrit de fait dans une perspective postcoloniale. « En poussant jusqu'au bout l'analyse de la situation paradoxale des immigrés algériens en France, écrit Ahmed Boubeker, il (A. Sayad) est parvenu à rendre compte de retournements au sein même de l'ordre social. Otage de la pensée d'État, coincée dans la présence/ absence d'un provisoire qui dure, l'immigration nous éclaire sur les zones d'ombre de l'universalisme abstrait de notre modèle républicain. »[57] . Dans les domaines littéraires et académiques de langue française, le questionnement postcolonial a également lieu dès la fin des années 80 mais il provient de l'extérieur. « Depuis un certain temps, écrivait Abdelkébir Khatibi dans un texte présenté à l'occasion des *États généraux de la Francophonie*[58] en décembre 1989, on ne parle plus de LA littérature française mais DES littératures francophones. Cette opinion suppose qu'il y a effectivement une *pluralité* et une

[56] Nicolas Bancel, p. 53.
[57] Valérie Amiraux, *Ruptures postcoloniales: les nouveaux visages de la société française* (Paris: La Découverte, 2010), p. 37.
[58]Abdelkébir Khatibi, « Francophonie et idiomes littéraires », (Rabat, Ed. Al Kalam, 1989), cité par Réda Bensmaïa, « La langue de l'étranger ou la francophonie barrée », in *L'étranger dans la mondialité* (Paris, PUF, 2002), pp. 65-66.

diversité des idiomes littéraires. (…) On est (alors) en droit de se poser une première question : cette dénomination (*« les littératures francophones »)* est-elle un *simple constat*, ou bien désigne-t-elle une *situation tout à fait nouvelle et essentielle ?* Une « situation » qui mettrait en jeu *non seulement la littérature française*, mais d'une façon radicale (racines et diversité des racines), *le français en son principe d'identité ? ».* Une telle perspective implique qu'il existe une hiérarchie stricte et que la « pluralité des idiomes » constitue un renvoi à un « modèle de référence ». Les autres façons de parler le Français ne serait dès lors que des « boutures », des « greffons » entés sur une langue française originelle et ce avec plus ou moins de réussite.

Depuis les années 2000 on constate cependant une évolution significative et une volonté affirmée dans ce domaine notamment avec la publication de *La fracture coloniale* en 2003 où les auteurs montrent que « penser la postcolonie (…) c'est accepter que, pour comprendre la France du XX^{ème} siècle et ses crises, il est tout simplement indispensable de tenir compte, lucidement et sans passion, des héritages coloniaux. ».[59] La parution d'un grand nombre d'ouvrages autour des questions postcoloniales au cours des dix dernières années, qu'ils soient l'œuvre de défenseurs ou de détracteurs de la cause, a pour mérite de montrer que ce questionnement s'inscrit désormais de manière active dans les débats en France. Sous prétexte qu'une grande partie de la théorie postcoloniale se fonde sur l'étude de textes littéraires ou de références historiques, il ne faut cependant pas oublier que les *postcolonial studies* constituent non pas une discipline mais un courant de pensée critique pouvant s'appliquer à l'ensemble des sciences humaines et sociales. Si l'on

[59] *La fracture coloniale: la société française au prisme de l'héritage colonial*, ed. Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, et Sandrine Lemaire (Paris: la Découverte, 2005), pp. 12–13.

ne parvient pas à trouver de traces postcoloniales dans la critique littéraire française rien n'empêche donc d'aller en chercher ailleurs .C'est ici que le théâtre entre en jeu.

ii- Une tentative échouée : le cas du théâtre interculturel

En effet, si les sphères académiques et littéraires commencent à peine à s'intéresser aux problématiques postcoloniales ces dernières sont au centre de nombreuses pratiques artistiques et ce depuis plusieurs décennies. Comme le souligne Josette Féral « l'art moderne européen et nord-américain a été fortement influencé, dès ses débuts, par les arts des autres cultures tant en peinture (Picasso et l'art africain, Manet et l'art japonais), qu'en danse, en musique (Martha Graham, Cage, Kaprow, Fluxus et la musique orientale) ou en théâtre (Artaud, Stanislavski, Craig, Brecht mais aussi Copeau, Claudel, Genet...). Les artistes ont souvent utilisé la connaissance qu'ils ont des arts orientaux pour en intégrer certains aspects à leurs œuvres»[60]. Le travail théâtral de metteurs en scène tels que Peter Brook, Ariane Mnouchkine ou encore Leu Breuer s'inscrit par exemple dans la continuité de ce mouvement d'emprunt, de relecture, d'interprétation ou d'incorporation. Cependant cette orientation interculturelle du théâtre n'échappe pas à de nombreuses suspicions. Comment, en effet, échapper aux questionnements philosophiques, politiques et idéologiques qu'entrainent invariablement l'utilisation d'une culture autre que la sienne comme matériau théâtral ? Quelle est, en somme, la légitimité d'un tel travail ? Comme le note encore J. Féral, ces questions ont été de nombreuses fois posées à P. Brook et à A. Mnouchkine. Il leur a été reproché tout aussi fréquemment le fait « de ne pas respecter la culture de départ, de la folkloriser, de l'occidentaliser, autrement dit de n'en absorber que les signes épidermiques sans en pénétrer l'esprit

[60] Josette Féral, *Trajectoires du Soleil: autour d'Ariane Mnouchkine* (Paris: Éd. théâtrales, 1998), p. 225.

ni les fondements»[61]. Eugenio Barba reconnaît lui même qu'une « certaine gêne est indéniable »[62]. Le transfert culturel est souvent soupçonné de participer soit à une certaine forme d'industrialisation culturelle, soit à une nouvelle forme d'impérialisme , soit enfin d'être une facilité esthétique qui consisterait à utiliser d'autres cultures afin de rendre plus exotiques, et donc plus désirables, les spectacles en question. Les emprunts culturels effectués par les créateurs vont donc être soumis à deux axes de lecture distincts. Dans le champ académique, chercheurs et critiques craignent une certaine forme de « colonialisme culturel »[63] et, à ce titre, militent pour une connaissance profonde et avérée de la culture étrangère citée. « Thus well meaning intercultural projects can unwittingly perpetuate a neo colonialism in which the cultural clichés which underwrote imperialism survive more or less intact »[64] nous met ainsi en garde Una Chaudhuri. Cette inquiétude transparaît également dans la série d'interrogations soulevées par Erika Fischer-Litche dans l'introduction de l'ouvrage *The dramatic touch of difference : Theatre, own and foreign:*

> Does interculturalism in contemporary theatre, as a kind of global phenomenon, serve the same cultural, social and aesthetic functions and aims in each of the respective cultures, or does it have a different purpose in each culture? Does it confirm and guarantee cultural identity or even obliterate it ? Does it support communication and mutual understanding between cultures, or does it deny the

[61] Josette Féral, p. 232.
[62] Eugenio Barba, 'Le théâtre Eurasien', in *Confluences: Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains : Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, ed. Michel Corvin, Erika Fischer-Lichte et Patrice Pavis, trad. Eliane Deschamps-Pria (Saint-Cyr L'Ecole: Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert, 1994), pp. 96–101 (p. 93).
[63] Par exemple, Bhabha insiste sur le fait que "the discriminatory effects of the discourse of cultural colonialism, for instance, do not simply or singly refer to a 'person'… or to a discrimination between mother culture and alien culture…the reference of discrimination is always to a process of splitting as the condition of subjection: a discrimination between the mother and its bastards, the self and its doubles, where the trace of what is disavowed is not repressed but repeated as something different—a mutation." Homi K. Bhabha, *The location of culture* (London, 2004), pp. 102–22.
[64] Una Chaudhuri, 'The future of the hyphen', in *Interculturalism and performance: Writings from PAJ*, ed. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta (New York: PAJ Publications, 1991), p. 196.

> fundamental differences between them and obstruct understanding by presuming a shared community, which actually does not exist? (…) Does interculturalism have a completely specific function in each culture to fulfillor can one locate general aims and goals which serve as a worldwide phenomenon? Does interculturalism in theatre indicate national, continental and world culture? Does it guarantee or confirm cultural identity, or does it metamorphose or even dissolve identity?[65].

La question de l'interculturalisme au théâtre entraîne donc l'émergence de multiples interrogations concernant notamment la représentation théâtrale en tant que production culturelle mais également sur la nature même du processus théâtral à l'œuvre. L'effacement de la culture de l'autre, c'est ce que R. Bharucha reproche au *Mahabharata* de Peter Brook qu'il décrit comme "one of the most blatant (…) appropriations of Indian culture in recent years. Very different from the Raj revivals, it nonetheless suggests the bad old days of the British Raj, not in its direct allusions to colonial history, but in its appropriation of non-western material within an oriental framework of thought and action"[66]. Face à cette attaque, Peter Brook oppose la liberté du créateur en affirmant vouloir créer : « un théâtre qui soit basé sur la fusion des traditions (y compris le mélange d'acteurs de différentes langues et cultures dans un même spectacle) où les spectateurs sont confrontés à une vérité aussi bien spécifique qu'universelle par le fait même de la représentation qui mélange diverses cultures»[67]. Cette revendication d'une vision moderne de l'artiste, libre d'emprunter des éléments à d'autres cultures que la sienne pour traduire une vision esthétique, constitue le second acte de lecture de l'interculturalisme au théâtre

[65] Erika Fischer-Lichte, 'Theatre, Own and Foreign: The Intercultural Trend in Contemporary Theatre', in *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, ed. Michael Gissenwehrer et Josephine Riley (Tübingen: G. Narr, 1990), p. 18.
[66] Rustom Bharucha, 'Peter Brook's "Mahabharata": A View from India', *Economic and Political Weekly*, 23.32 (1988), 1642–47.
[67] Propos de Peter Brook cité par Carl Weber lors du XVIe Congrès de l'Institut international de l'UNESCO in Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, *Interculturalism and performance: writings from PAJ* (New York: PAJ Publications, 1991), p. 29.

et est également évoqué par d'autres metteurs en scène du théâtre interculturel comme Mnouchkine ou Leu Breuer. Cependant, Patrice Pavis affirme que ce questionnement sur la légitimité des « expériences culturelles » se trouve aujourd'hui dépassé dans le contexte socialement fragmenté qui est celui de la France. Citant R. Abirached, il observe que, jusque dans les années 80, le public « avait conscience de son unité ». Le théâtre était national dans ce sens où il était « celui de la nation, dont les objectifs, les références, les symboles collectifs étaient communs»[68]. Or il constate que cette unité des spectateurs n'existe plus aujourd'hui :

> Cette société a éclaté, pour plusieurs raisons, dans une différentiation de plus en plus brutale entre les banlieues et la ville, entre des populations venant de l'extérieur avec leur propre culture et la culture française et européenne. A la place de ce public cohérent se sont multipliés des microsociétés, des micropublics, qui ont engendré leur propre théâtre.[69]

Adoptant un point de vue plus global, Una Chaudhuri revient également sur cet échec du théâtre interculturel. Elle l'attribue ainsi à trois raisons principales découlant les unes des autres. Elle décèle d'abord une faiblesse ontologique du concept : le théâtre interculturel a systématiquement été abordé du point de vue de la seule performance. « (This) fact, -écrit Chaudhuri- contributed to the instability of its status and the challenges of legitimacy»[70]. Il s'agit en effet d'un théâtre à la recherche de « vérités intemporelles » à travers l'esthétique et « its anti-historicism puts it squarely in the tradition of a universalist Western aesthetic »[71], contredisant *de*

[68] Robert Abirached cité par Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, p. 131.
[69] Robert Abirached, « Le théâtre étranger à notre société », Forum du théâtre européen, 2008, Nice, Du théâtre, n°17, Juin 2009, p.241 – cité par Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, p. 131.
[70] Una Chaudhuri, 'The future of the hyphen', p. 193.
[71] Una Chaudhuri, 'The future of the hyphen', p. 195.

facto l'objectif de pluralité symbolique qui devrait être sien. Cette tentation d'une esthétique universaliste résulte du fait que le théâtre interculturel se fonde sur une conception datée de la Culture qui ne parvient plus à rendre compte de la réalité contemporaine. « According to this definition –conclut Chaudhuri – « culture » is a layered system of practices and convictions rooted in a certain geographical location and observed by a certain ethnic group »[72]. Ces constats soulignent bien le dilemme auquel se trouve aujourd'hui confronté l'interculturel au théâtre. Tiraillé entre essentialisme et communautarisme le voilà soit accusé d'élaborer une symbolique théâtrale universaliste et stigmatisante, soit fustigé parce qu'il favorise l'émergence d'un multiculturalisme stérile. Les difficultés et les soupçons auxquels est soumis le théâtre « interculturel » montre bien que le théâtre, à l'instar de la littérature, peut aujourd'hui difficilement échapper à une relecture postcoloniale car, comme le souligne encore P. Pavis, « il ne saurait désormais ni éluder la question de son ancrage socio-économique, ni se désintéresser d'une analyse politique et économique des mutations engendrées par la globalisation »[73].

iii – Le théâtre au croisement des cultures

Dans son ouvrage précurseur, *Theatre at the crossroads of Culture*[74], publié à l'orée des années quatre-vingt-dix, Patrice Pavis initie la réflexion théorique autour de la notion de théâtre interculturel. Il propose un cadre d'analyse structuré autour de l'image d'un « sablier culturel » au sein duquel s'écoulent les signes théâtraux. L'objet théâtral parcourt ainsi onze étapes en partant de la culture source et en allant vers la culture cible. Les productions théâtrales scrutées pour les besoins de la démonstration sont le *Mahabharata* de P. Brook, *L'Indiade* de A. Mnouchkine et H.

[72] Una Chaudhuri, 'The future of the hyphen', p. 196.
[73] Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, p. 133.
[74] Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (London; New York: Routledge, 1992) .

Cixous et la création *Faust* de E. Barba à partir des traditions asiatiques du *buyō* et de l'*odissi* exécutées par les artistes Katsuko Azuma et Sanjukta Panigrahi. P. Pavis choisit ces créations car elles traitent toutes de la représentation de l'Asie face à un public occidental. Le transfert constaté par P. Pavis est en effet organisé par la culture cible qui va prélever des éléments de la culture source pour répondre à ses propres besoins. Le théâtre interculturel a souvent été perçu comme une forme de vampirisme culturel. La sévère critique que P. Pavis opère à l'endroit du travail de Peter Brook, qu'il accuse de vouloir élaborer un langage théâtral universalisant, semble aller dans ce sens. Il est à peine plus clément envers Ariane Mnouchkine à qui il reproche cette fois une forme d'humanisme universel naïf. Il signifie ainsi à mots couverts que les deux metteurs-en-scène ont cédé aux sirènes de l'exotisme au détriment des cultures dont ils se sont nourris. Il semble cependant être beaucoup plus tolérant concernant le travail de E. Barba. Selon lui, les travaux de ce dernier ne menacent pas les cultures d'origine dont ils s'inspirent mais les revitalisent. En proposant à Katsuko Azuma et à Sanjukta Panigrahi de retravailler leurs techniques de jeu, il leur permet de rajeunir leurs pratiques traditionnelles respectives. Les essais de P. Pavis sont essentiels dans la mesure où ils constituent le premier jalon théorique d'une approche spécifiquement anthropologique de l'objet théâtral. La métaphore du sablier possède ainsi le mérite de proposer un véritable système d'analyse dramaturgique propre à identifier les dimensions spécifiquement culturelles d'objets théâtraux diversifiés. Les essais de P. Pavis ignorent cependant toute dimension post coloniale ce qui limite leur portée critique. En effet, lorsque P. Pavis s'arrête sur le travail de P. Brook il démontre à juste titre que le style de jeu utilisé par le metteur en scène constitue une facilité universaliste pour assurer la compréhension d'un public exclusivement européen mais il omet d'interroger la

notion même d'universalité comme mode de référence occidental. Le cadre défini par P. Pavis est donc nécessaire mais appelle un élan vers d'autres outils théoriques qui permettraient de dépasser la cruelle métaphore du sablier qui peut moudre la culture source et en évacuer toute spécificité. A travers l'insistance de P. Pavis sur des modes de création plus transversaux comme les travaux de E. Barba, on pressent cependant qu'il ne recommande en rien la sacralisation de son modèle mais qu'il en appelle au contraire à d'autres pour développer des métaphores plus à même d'expliciter des systèmes dramaturgiques complexes. Il ne faut en effet pas faire ici de mauvais procès au critique français qui, dès son propos liminaire, pressentait déjà ce besoin :

> And theory, as a docile servant of practice, no longer knows which way to turn: descriptive and sterile semiotics will no longer suffice, sociologism has been sent back to the drawing board, anthropology is seized on all its form- physical, economical, political, philosophical and cultural – though the nature of their relationships is unclear (…) as avant-garde theatre production attempts to get beyond the historicist model by way of confrontation between the most diverse cultures, and (not with a certain risk of lapsing into folklore) to return to ritual, to myth and to anthropology as an integrating model of all experience (Barba, Grotowski, Brook, Schechner)[75].

La proposition de P. Pavis va cependant longtemps rester sans écho, peut être justement parce que, malgré toute sa bonne volonté, l'auteur part du principe qu'il existe d'un côté la culture occidentale et, de l'autre, la culture orientale. Ce type de cadre a été élaboré avec comme toile de fond l'image d'une France culturellement

[75] Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, p. 2.

unifiée. Il a également sans doute été écrit sans que l'auteur ne tienne nécessairement compte des échanges et des créations transculturelles déjà à l'œuvre au moment où l'œuvre fût publiée. La théorie interculturelle proposée par P. Pavis peine en effet à rendre compte des modifications culturelles et sociales qui se jouent au sein d'un même territoire et d'une même société . Cela provient sans doute du fait que ce type de théâtre en appelle plus à un modèle d'analyse métonymique, à l'instar de celui développé par E. Glissant, que métaphorique.

Il semble ensuite que la possibilité d'un théâtre transculturel ait rencontrée quelques réticences ou, peut être, un simple désintérêt de la part de la critique occidentale, puisqu'il faudra attendre 2012 pour qu'un ouvrage décide d'aborder cette thématique par le prisme de la question migratoire. Dans *Refugees, theatre and crisis*[76], Alison Jeffers aborde frontalement le traitement de la question migratoire au théâtre. La force de sa proposition est d'être l'une des premières critiques contemporaines à constater puis à analyser l'émergence d'un théâtre traitant de ces problématiques sur les scènes anglaise et australienne. En insistant sur la notion de crise, elle confère à ces nouvelles formes une dimension proprement politique que le théâtre avait jusqu'alors peut être un peu délaissée. Elle focalise la première partie de son analyse sur la dimension hautement performative de la condition de réfugié et de migrant. En effet, la convention des réfugiés de 1991 oblige les demandeurs d'asile à véritablement mettre en scène leur histoire afin de convaincre un auditoire administratif de leur accorder le droit d'asile. La construction et la réitération de cette autobiographie est d'abord normative puisqu'elle permet au migrant de rentrer dans des cases administratives évaluant son degré de détresse. A cela j'ajouterai que ce rapport est fondé sur un mécanisme dialogique puisque les fonctionnaires

[76] Alison Jeffers, *Refugees, theatre and crisis: performing global identities* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012).

européens répètent eux aussi sans cesse les mêmes questions. La demande d'asile est ainsi constituée de plusieurs représentations à l'identique de la même scénette entre fonctionnaire et demandeur, entre deux êtres dont l'un occupe une position de force et l'autre une position de faiblesse. A. Jeffers constate que des formes et des expérimentations théâtrales rendant compte de ce rapport de déséquilibre émergent ainsi un peu partout dans les pays vers lesquels se tournent les migrants et ce depuis ces dix dernières années. En trame de fond se dessine ici la question de l'hospitalité dans le monde occidental contemporain. Cette interrogation, souvent retranscrite dramaturgiquement sous forme de témoignage, s'adresse avant tout à un public de non refugiés. Le théâtre dont parle A. Jeffers est un théâtre de la confrontation du spectateur à une interprétation de la réalité. De fait, il bute face à la même problématique que celle constatée par P. Pavis à l'endroit de la réception. Il s'articule autour d'un certain nombre de tropes comme le sentiment d'appartenance, la notion de « home » ou encore l'idée de nation. A. Jeffers souligne ensuite que nombre de productions insistent sur la responsabilité éthique de l'hôte. L'hôte, c'est d'abord l'état nation auquel le migrant adresse une demande mais c'est aussi chaque citoyen de cet état qui, à l'heure de l'ultra médiatisation, ne peut plus feindre l'ignorance face aux situations qui se jouent aux portes de chez lui. A. Jeffers propose d'analyser ce théâtre spécifique à partir des subjectivités qui prennent part à la question migratoire. Pour ce faire elle va identifier des créations qui, bien que cherchant à provoquer l'empathie du spectateur, ne reposent pas pour autant sur des mécanismes misérabilistes. Les écrivains migrants sont soumis à cette même angoisse dans la mesure où il n'est pas pour eux uniquement question de rendre témoignage mais également d'imaginer des modes d'écritures, des poétiques, traduisant avec justesse les émotions de ceux qui subissent les aléas de la migration. Le théâtre migrant

repose sur cette nécessité de produire une esthétique de la justesse plutôt qu'une esthétique de la vérité. Les formes produites pas Abla Farhoud et Marie NDiaye ne vont par exemple pas nécessairement s'attacher à élaborer des représentations réalistes de ce qu'est l'expérience de la migration et c'est pour cela que je propose d'utiliser le terme de *migrance* – néologisme entre migration et errance – pour qualifier leurs poétiques dans ce qu'elles ont en commun. A. Jeffers démontre que pour examiner la question sensible de la migration, il faut commencer par en saisir la dimension politique et les enjeux éthiques. . Elle conclut que la scène de théâtre constitue aujourd'hui le lieu sans doute le plus approprié pour se livrer à une telle analyse :

> If we accept that the face to face encounter is the basis of reason, society and ethics (Davis, 1996 : 49) it is possible to read potency in the theatrical moment when we are compelled to respond to the face of the refugee in performance (…). However, in a theatrical context as an audience member I have a right, even a responsibility, to be silent and to listen so my speaking is delayed and the Other maintains the freedom to speak uninterrupted[77].

L'ouvrage[78] d'Emma Cox, publié en 2014, place lui aussi la question de la réception et de la responsabilité du spectateur au cœur de la réflexion qu'elle développe sur les rapports entre théâtre et migration. Elle rejoint ainsi A. Jeffers lorsqu'elle parle d'un processus de « hyper-legal immigration » mais propose un constat bien plus sévère. A ses yeux, le traitement moderne de certaines formes de migration est non seulement humainement contre-nature mais également anthropologiquement contre-productif. L'humanité grandit à travers ceux qui acceptent de voyager pour se confronter à l'autre et à ses différences. En dressant un bref

[77] Alison Jeffers, p. 158.
[78] Emma Cox, *Theatre & migration* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014).

aperçu de l'histoire des migrations humaines, E. Cox souligne d'abord l'existence de nombreux mythes de la migration et rappelle qu'ils sont souvent constitutifs des cultures qui les ont vu naître. Elle interroge ensuite les usages politiques et culturels de ces mythes et la façon dont ils s'articulent dans le tissu contemporain. E. Cox fait du mouvement qui se joue au niveau de la réception de l'objet théâtral par le public la pierre angulaire de son étude :

> The way an audience member interprets and responds to any piece of theatre is influenced by the way he or she imagines his or her relationship to the artist that made the work and to the story being told. In theatre of migration, this may be summed up, crudely as 'Is it by/about them or is it by/about us?' (though, in practice, affiliation are rarely so straightforward.[79]

Cette précision lui permet dans un premier temps de développer la dimension réflexive nécessaire à toute analyse d'obédience anthropologique qui manquait à P. Pavis. Elle l'autorise ensuite à élargir le spectre théorique permettant d'analyser la diversité des traitements et représentations qui adressent la question de la migration au théâtre. Elle l'autorise enfin à relativiser ses propres interprétations. Bien qu'elle ne la nomme jamais ainsi, l'orientation choisie par E. Cox est celle d'une interprétation transculturelle de la migration comme le prouve sa conclusion :

> Migrations may mean different things to different people but I want to suggest that the most politically and artistically satisfying theatres of migration are those that manage to push beyond unexamined metaphors, particularly the slippage that generalises a human condition in which the estrangement of the migrant is equated

[79] Emma Cox, p. 27.

> with the interior nomadism of any person who seeks to distance themselves from cultural, social or national conventions.[80]

En mettant à jour l'existence d'un théâtre migrant, relatant à la fois de véritables expériences de migrations et des retranscriptions esthétiques du sentiment de *migrance,* il s'agit de définir les outils qui permettront de débrouiller une ontologie migrante en traitant d'un côté les aspects d'ordre géographique et, de l'autre, la métaphore humaniste. Ce théâtre migrant est le résultat d'un processus de *transculturation,* c'est à dire un processus de transmutations constantes. Ce mouvement est créateur et en perpétuelle évolution. Il suppose une écologie, une économie de l'échange : on donne quelque chose en échange de ce que l'on reçoit. Les deux facteurs de l'équation s'en trouvent irréversiblement changés. Une réalité nouvelle émerge alors, non pas patchwork de motifs juxtaposés mais système inédit, original et indépendant. En bref, il s'agit de mettre en lumière un système métissé. C'est du coeur de ce système que pourra émerger un théâtre véritablement au croisement des cultures.

iv - L'écriture migrante au théâtre : la possibilité d'une dramaturgie transculturelle ?

Ce n'est donc pas parce que le thème de l'interculturalisme n'a pas rencontré le succès escompté sur la scène théâtrale des années 70-80 que les problématiques propres aux sociétés pluriculturelles ne sont pas abordées par le théâtre contemporain. Le phénomène semble au contraire être en pleine expansion. Aux noms de Abla Farhoud et Marie NDiaye, s'ajoutent ceux des dramaturges Wajdi Mouawad, Fatima Gallaire , Cheik N'Dao, Seydou Badian ou encore Leila Anis mais aussi le travail de metteurs en scène tels Eli Commins et Stéfane Perraud, Jean –Paul

[80] Emma Cox, p. 77.

Wenzel, Géraldine Bénichou et bien d'autres. Cependant, comme le notait U. Chaudhuri à l'endroit du théâtre interculturel, la dimension transculturelle au théâtre s'inscrit avant tout au niveau de la performance. Il serait dommage que cette réalité dramatique ne soit pas abordée, ou, pire, qu'elle soit condamnée, au prétexte qu'il n'existe pas encore d'arsenal théorique qui permette d'asseoir la légitimité de ces mouvements. Or pour qu'une telle opération soit fructueuse il s'agit de s'appuyer sur des références solides qui vont permettre dans un premier temps de mettre en lumière les éléments constitutifs d'un théâtre des écritures migrantes puis, dans un second temps, de montrer comment ces écritures dramaturgiques, dans et par leur multiplicité, proposent de nouveaux modes de représentation d'un collectif pluriculturel. La possibilité d'une écriture migrante proprement théâtrale constitue dès lors un moyen pour dépasser cette polémique et permet de combler la faiblesse ontologique constatée par Una Chaudhuri à l'endroit du théâtre interculturel. Il s'agit pour ce faire de justement revenir sur les liens qui unissent représentation théâtrale et culture. Phillip Zarralli explique ainsi que « performance as a mode of cultural action is not a simple reflection of some essentialized, fixed attributes of a static monolithic culture but an arena for the constant process of renegotiating experiences and meanings that constitute culture »[81]. La représentation théâtrale constitue en effet en Occident ce *moment / lieu* particulier où la culture se trouve isolée de son propre flux, observée par le prisme d'un de ses aspects, retravaillée par un ensemble d'individus, puis soumise à la communauté.

Ces nouvelles formes de représentation posent question et appellent une nouvelle méthodologie. Le choix de s'appuyer sur les définitions de l'écriture migrante proposées par la critique québécoise repose sur l'idée que ce concept est

[81] Phillip Zarrilli cité par Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics* (New York: Routledge, 2008), p. 6.

représentatif des thèmes abordés dans les pièces de A. Farhoud et M. NDiaye. Il permet d'abord d'établir un champ d'étude propre à comparer des œuvres dont les auteurs sont d'origines différentes et ont vécu de toutes aussi diverses expériences du semblable et de l'altérité. Il permet ensuite de mettre en lumière un certain nombre de similitudes thématiques tels que l'imaginaire de l'exil, l'hybridation ou encore le métissage ; thèmes qui constituent les lieux de rencontre privilégiés des auteurs migrants. Il autorise enfin à créer une passerelle vers les outils mis au point par la théorie postcoloniale. Une fois appliqué au matériau dramaturgique sélectionné pour ce travail, l'appareil théorique permettra d'analyser la manière dont Abla Farhoud et Marie NDiaye rendent compte d'un cheminement de l'*être migrant* tout en dépassant le simple emprunt esthétique. En confrontant des pièces de notre corpus aux grands modèles classiques occidentaux nous constaterons par exemple que les deux dramaturges manipulent et subvertissent les codes de cet héritage hégémonique afin de produire de nouvelles modalités théâtrales pour dire la *migrance* constitutive de l'être contemporain. Les dramaturgies migrantes, « écritures de la post modernité »[82], participent pleinement à une crise du drame qui sévit depuis la fin du XIXème siècle en Occident. Elles proposent des issues inédites aux impasses consécutives engendrées par cette dernière. Les composantes de la nouvelle dimension esthétique que sont les hybridations culturelles, génériques et esthétiques sur lesquelles reposent les écritures migrantes de A. Farhoud et M. NDiaye deviennent porteuses d'une nouvelle géographie théâtrale. Plus à même de rendre compte de la pluralité des sociétés contemporaines, ces nouvelles topographies, ces cartographies de la *parole migrante*, invitent à une redéfinition des modes de représentation de la collectivité ainsi qu'à des échanges, des liens et des correspondances qui prennent

[82] Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, p. 215.

place en son sein. L'on ne peut parler ici de théâtre interculturel dans le sens où la matière théâtrale qui se déploie sous les yeux du lecteur et du spectateur ne se joue pas au niveau des emprunts esthétiques. Il suffit pour en être convaincu d'appliquer le schéma du sablier, proposé par P. Pavis pour analyser le théâtre interculturel[83], pour se rendre compte qu'il est profondément inopérant. Il n'est pas question ici de passer d'une culture à une autre, de traduire un élément culturel pour le rendre intelligible dans une culture autre, mais de créer une parole nouvelle, parole hybride qui rend compte d'un état nouveau, d'un être aux identités multiples. Celui-ci témoigne à son tour de la multiplicité du monde dans lequel il évolue. La plasticité des dramaturgies de A. Farhoud et M. NDiaye fait du théâtre migrant le lieu de renversement du regard. Il constitue dès lors cet endroit particulier où d'autres voix peuvent se faire entendre et d'autres voies peuvent être découvertes. Il appelle un questionnement sur la possibilité d'un théâtre transculturel et sur l'émergence de nouvelles modalités de représentation du collectif dont il est porteur tant au Québec qu'en France. En somme, il s'agit ici de faire fi de l'origine - qu'elle soit culturelle, familiale, religieuse – perçue comme un marqueur identitaire clivant pour poser le regard sur l'expérience individuelle et sur ce qu'elle a d'exemplaire. Ce travail ne prétend pas enfin fournir de nouveaux dogmes théoriques et créer une chapelle vouée au culte d'un transculturalisme éthéré et ses avatars. Il repose sur la volonté d'envisager modestement de nouvelles hypothèses pour tenter d'appréhender le vivre ensemble à un moment arrivé à bout de souffle. Les écritures migrantes constituent une esthétique de la multiplicité et du partage qui permet, parfois, de surmonter la difficulté à se projeter collectivement vers le futur. Le théâtre, agora du collectif, semble être un terrain idéal pour se livrer à de nouvelles expérimentations car il offre

[83] Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, p. 185.

la possibilité d'une confrontation libérée des carcans sociaux. En somme, il demeure peut être encore aujourd'hui l'unique espace véritablement cathartique.

II - Cadre théorique

Les sociétés occidentales contemporaines se révèlent de plus en plus hétérogènes et cosmopolites. À partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, l'intensification des flux migratoires, qu'ils soient de nature politique ou économique, a profondément modifié le tissu culturel traditionnel. Ces changements ont été constatés à de maintes reprises au cours des dernières décennies tant par les chercheurs que par les opinions publiques. Cette prise de conscience collective a entrainé l'émergence de nombreuses interrogations. La capacité des concepts traditionnels de *pays*, de *nation*, d'*ethnicité*, à rendre compte de l'appartenance à un territoire et à une société, s'en est trouvée irrémédiablement ébranlée. Si cette terminologie est encore usitée elle se révèle chaque jour un peu moins à même de traduire les modifications qui prennent lieu dans la trame de sociétés pluriculturelles. Car, comme le constate A. Sayad, ces modifications motivent avant tout un questionnement d'ordre culturel :

> L'émigration et l'immigration portent objectivement en elles la menace d'atteinte à l'intégrité culturelle ; la première en ce qu'elle fabrique de la dissemblance, de la dissimilitude chez les migrés, et, par voie de conséquence, en ce qu'elle ramène au terme de cette expérience migratoire des modèles qu'on dit étrangers (...); la seconde, en ce qu'elle fabrique ou tend à fabriquer chez les immigrés de la ressemblance, de la similitude, pour ne pas dire, idéalement, de l'assimilation,

contribuant de la sorte à réduire l'altérité qu'ils constituent et qu'ils ont introduite dans la société de leur immigration[84].

Afin de rendre compte de cette diversité et de répondre aux inquiétudes qu'elle suscite, il faut élaborer d'autres manières d'appréhender des contextes culturels altérés afin de caractériser les phénomènes qui les traversent et de faire face aux inquiétudes que cette diversification soulève. Dans ce contexte, la question du rapport à l'altérité constitue un point d'ancrage essentiel pour tenter de comprendre les rapports complexes qui fondent les dynamiques socioculturelles contemporaines. Comment l'individu contemporain appréhende-t-il le rapport à celui qui lui fait face ? Comment vit-il quotidiennement la réalité de l'altérité culturelle, qu'il soit « autochtone » ou « immigré » ? Les États nations ont longtemps formulé leur réponse à ces questions en considérant l'immigration comme une conséquence de la décolonisation. En effet, en réitérant des catégorisations fondées sur des notions telles que l'autochtonie ou l'intégration, ils ont maintenu une discursivité idéologique d'obédience impérialiste. Or, comme le souligne A. Bastenier, « ces catégories, reçues en héritage, présupposent (…) un cadre social de pensée chronologiquement lié à une période où il était possible de légitimer unilatéralement la modernité occidentale en qualifiant les autres visions du monde et modes de vie de *naturellement inférieurs* et de *culturellement archaïques*»[85]. Dans cette logique de pensée, il semblait évident que les immigrés, éblouis par la modernité supérieure de la société d'accueil, seraient sans nul doute prêts à effacer tout particularisme

[84] Abdelmalek Sayad, *L'immigration ou Les paradoxes de l'altérité. 1, L'illusion du provisoire* (Paris: Raisons d'agir éd., 2006), p. 159.
[85] Albert Bastenier, *Qu'est-ce qu'une société ethnique ?: ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration* (Paris: Presses universitaires de France, 2004).

identitaire et culturel inappropriés afin de parfaitement se fondre dans le corps unique de la nation. Car il en va ainsi de la modernité :

> It belongs to that small family of theories that both declares and desires universal applicability for itself. (…) Whatever else the project of Enlightenment might have created, it aspired to create persons who would, after the fact, have wished to have to become modern[86].

Fortes de cette ascendance universaliste, les rhétoriques étatiques occidentales ont conséquemment structuré leur traitement de la question de l'immigration autour des concepts d'acculturation et d'assimilation, attendant de l'immigré qu'il abandonne sciemment sa culture d'origine (processus de déculturation) mais également, et peut être surtout, qu'il s'approprie la nouvelle culture (processus d'acculturation). Ces exigences constituent la conséquence logique d'un système de pensée impérialiste : en demandant aux immigrés de s'intégrer, les états nations exigent *in fine* leur conversion à une vision absolutiste du monde où leurs différences, systématiquement essentialisées, permettent de les catégoriser comme individus culturellement subalternes. Au delà de la violence discursive de ce système, ce positionnement témoigne également d'un refus politique de constater que la Culture constitue non pas un ensemble de données et de pratiques figées, un héritage constitué, une œuvre finie, mais un processus dynamique en perpétuel renouvellement, les cultures dépendant des rapports sociaux que les individus entretiennent entre eux. Or, comme le souligne A. Appadurai, un changement d'ordre paradigmatique est aujourd'hui nécessaire s'il s'agit réellement de comprendre ce qui se joue au cœur des sociétés

[86] Arjun Appadurai, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), p. 1.

occidentales soumises au processus de globalisation. La question qui se pose aujourd'hui n'est plus tant celle de penser *l'après-colonialisme* que de parvenir à *penser après le colonialisme* [87]; c'est à dire après cette expérience de réification et de subjectivation de l'autre qu'a constituée la période coloniale. Les concepts d'acculturation, d'assimilation et d'intégration perpétuent l'idéologie coloniale en instaurant une opposition fondamentale entre une culture nationale légitime, « bonne », et des cultures immigrées illégitimes, « mauvaises ». Dans un même geste, cette hiérarchie génère une dynamique dominants/dominés qui dessine de nouveaux rapports de force entre les individus. Ce déséquilibre devient particulièrement problématique parce qu'il s'inscrit désormais de façon signifiante dans l'espace social commun où l'ensemble de ces individus cohabitent, mettant concrètement en péril les possibilités du *vivre ensemble*.

Afin de contrer cette menace d'effritement mais également, et surtout, de rendre compte des dynamiques effectives qui caractérisent des sociétés toujours plus composites, un certain nombre de concepts ont d'abord émergé dans le domaine des sciences sociales au cours des trente dernières années. À partir des années 1980, les sciences humaines se sont à leur tour aperçues que les outils d'analyse littéraire traditionnels ne parvenaient plus à rendre compte de tout un pan de la littérature produite au sein des sociétés occidentales. Elles se sont alors appropriées la terminologie des sociologues et l'ont enrichie de nouveaux concepts plus à même de rendre compte de la dimension esthétique de ces phénomènes. Frank Zipfel[88] considère ainsi qu'il existe un certain nombre de *concepts migrants* qui permettent aujourd'hui de circonscrire les nouveaux paradigmes utilisés par la critique littéraire pour rendre compte de la multiplication des voix et des perspectives. Il opère une

[87] Arjun Appadurai, p. 1.
[88] *Écriture migrante/Migrant writing,* eds. Danielle Dumontet et Frank Zipfel (Hildesheim: Olms Verlag, Collection Passages/Passagen, 2008).

classification en s'intéressant à la récurrence de ces notions au sein d'espaces géographiques et linguistiques spécifiques. Les notions de *multi-, d'inter- et de transculturalité* sont ainsi particulièrement utilisées par la critique allemande là où les pays francophones favorisent plutôt les concepts de *métissage* et de *créolisation* développés par la critique française. Outre-Atlantique c'est enfin la notion d'*hybridité* qui est privilégiée. Cette distinction entre particularismes géolinguistiques apparaît comme quelque peu artificielle puisqu'il est aisé de constater l'utilisation récurrente de l'ensemble de ces termes dans les discours critiques émanant de toutes les sphères géographiques précitées. La constitution de la triade multiculturel/ interculturel/ transculturel semble par exemple émerger de façon signifiante dans la fluctuation internationale des mots. Elle permet cependant de souligner la dimension à la fois descriptive mais également programmatique des termes utilisés car comme le rappelle F. Zipfel « the complex relationships which are subsumed under these terms are obviously never free from ideological backgrounds since description of culture are always dependent on the underlying concept of culture and society»[89]. Les mots utilisés relèvent ainsi d'abord de stratégies sociales et sociétales. Dans le présent travail , Je tenterai donc de faire preuve de prudence à l'usage qu'il sera fait de ces termes tout en considérant que cette richesse terminologique demeure éminemment pertinente pour témoigner des logiques de diversification qui structurent mes perspectives d'analyse. Ce constat ne dispense cependant pas de procéder à une minutieuse observation du vocable employé. Il s'agit ici de tenter d'établir une généalogie sémantique de chaque notion afin d'en considérer la signification profonde ainsi que les différentes connotations qu'elle peut appeler. Ce n'est qu'au prix de cet examen méthodique que le lecteur pourra se

[89] Frank Zipfel, « Migrant concepts: Multi-, Inter-, Transkulturalität, Métissage/Créaolisation and Hybridity as new paradigms for literary criticism », in Dumontet et Zipfel, p. 5.

rendre compte de la richesse conceptuelle que suppose la pensée du *trans* que sous-tend l'esthétique des écritures migrantes. Tout en gardant à l'esprit les réserves que j'ai précédemment exprimées quant à une classification conceptuelle d'ordre géolinguistique, je propose cependant de suivre la triple polarité établie par F. Zipfel en cela qu'elle a le mérite de mettre en place une axiologie claire.

1 - Multi- , Inter-, Transculturel

Dans son essai « Transculturality – the puzzling of cultures today »[90], Wolfgang Welsh propose d'abord de revenir sur le concept de culture lui-même tel qu'il a été défini par le philosophe allemand Johann Gottfriedd Herder au XVIII^{ème} siècle. Considéré comme l'un des pères fondateurs du relativisme culturel, J.G. Herder affirme que chaque culture est unique. Elle constitue une sphère, une île : complète, entière, autosuffisante. À ce titre, elle n'est pas soumise au progrès et à l'histoire mais doit être considérée comme contenant sa propre finalité. Chaque culture est travaillée par une dynamique tripartite composée d'un principe d'homogénéisation, d'un principe de consolidation et d'un principe de délimitation. La logique d'homogénéisation se joue sur le plan social, chaque culture influençant ses membres de manière à ce qu'ils deviennent parties intégrantes du tout qu'elle constitue. Le principe de consolidation repose sur la reconnaissance d'une ethnicité, chaque culture étant produite par un peuple (folk) possédant un ensemble de références communes (lore), c'est à dire des valeurs, des pratiques et des coutumes qui lui sont propres. Enfin la délimitation procède quant à elle d'un processus de différentiation entre les cultures (*inter - culturelle)* : chaque culture étant spécifiquement d'origine populaire est nécessairement différente des cultures issues

[90] Wolfgang Welsch, « Transculturality – the puzzling for of cultures today » in *Spaces of culture: city, nation, world*, ed. Mike Featherstone et Scott Lash (London: Sage, 1999), pp. 194–213.

d'autres peuples. Selon Herder, ces différences conduisent le plus souvent à des conflits. W. Welsch constate que cette conception de la culture demeure encore aujourd'hui majoritaire bien qu'elle soit devenue profondément inopérante à l'endroit des sociétés contemporaines. En effet, les sociétés occidentales sont fondamentalement hétérogènes et pluriculturelles. Transformées par les flux migratoires que la mondialisation intensifie, elles ne sont plus caractérisées par l'uniformité mais par des rapports différenciés entre individus et de grandes disparités entre les modes de vie. Face à cette complexité intrinsèque du tissu social tout fantasme d'homogénéité culturelle est devenu inatteignable. Le concept de consolidation ethnique est quant à lui caduc dès le départ : les cultures ne sont pas, et n'ont jamais été, isolées. De plus, comme en témoigne l'histoire du monde, elles n'évitent pas, et au contraire recherchent, à avoir des rapports avec les cultures environnantes. Enfin, W. Welsch établit que l'idée de délimitation culturelle constitue la conséquence, potentiellement dangereuse, des deux autres principes précédents. Lorsque la culture est conçue comme résultant d'un double processus d'homogénéisation interne et d'isolation par rapport à toute influence extérieure, elle conduit à l'émergence d'un certain dédain et d'une certaine méfiance à l'égard des autres cultures. La glorification du principe de pureté culturelle sous entendue par l'idée d'une délimitation stricte des normes qui la constituent rend non seulement impossible toute compréhension mutuelle entre les cultures mais encourage également des relations de défiance, notamment à travers l'émergence d'un racisme culturel.

Malgré l'attrait que leur apparente modernité exerce sur les esprits contemporains, les concepts de multiculturel et interculturel se révèlent presque aussi inopérants que l'idée de culture unique développée par Herder. Le concept

multiculturel permet tout au plus de constater la réalité de la cohabitation d'individus issus de cultures différentes au sein d'une même société et les conflits qui résultent de ce partage de territoire. Bien que prônant la tolérance et la compréhension, la notion multiculturelle ne remet pas en cause le principe traditionnel selon lequel chaque culture constitue une sphère homogène et auto suffisante. Dans ce contexte il demeure donc impossible d'aboutir à de véritables échanges et à l'abolition des barrières culturelles existantes. En s'appuyant sur le concept traditionnel de culture, l'idée multiculturelle comporte ainsi le risque d'une hiérarchisation sociétale d'origine culturelle. Les logiques de ghettoïsation découlent par exemple de cette conception des rapports socioculturels. Le concept interculturel est jugé tout aussi sévèrement par W. Welsch en cela qu'il présuppose les principes d'homogénéité, d'isolement et de confrontation afin d'envisager des solutions aux conflits qui en résultent. Or selon lui, c'est justement le fantasme d'homogénéité qui produit ces mêmes conflits. Les solutions proposées par l'interculturalisme sont d'ordre purement cosmétique puisque ce mouvement de pensée refuse de s'attaquer au fond du problème. Dans le contexte contemporain, Welsch conclut en effet à l'urgente nécessité de repenser le concept même de culture. Cette affirmation se fonde sur le constat que, dans la mesure où les sociétés modernes sont aujourd'hui caractérisées par des phénomènes d'hybridation ethnique, économique et médiatique, toute différence nette et évidente entre les cultures a aujourd'hui disparu :

> Cultures de facto no longer have the insinuated form of homogeneity and separateness. They have instead assumed a new form which is to be called *transcultural* insofar that it *passes through* classical cultural boundaries. Cultural

> conditions today are hugely characterized by mixes and permeations. The concept of transculturality (…) seeks to articulate this altered cultural constitution[91].

Welsch n'a pas inventé la notion de transculturalité. Elle fut proposée pour la première fois comme processus de transculturation par l'anthropologue cubain F. Ortiz en 1948 afin de désigner les contacts entre plusieurs cultures et dont Jean Lamore donne la traduction suivante :

> Le vocable « transculturation » exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte – ce qui est en toute rigueur ce qu'exprime le mot anglo-américain « acculturation » - mais le processus implique aussi nécessairement la perte et le déracinement d'une culture antérieure – ce que l'on pourrait appeler « déculturation », et en outre signifie la création consécutive de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer « néo-culturation ». (…) Dans l'ensemble le processus est une transculturation et ce vocable renferme toutes les phases de sa parabole[92].

Là où les notions de multiculturel et d'interculturel font respectivement appel à l'individu, à la collectivité et aux rapports qui les lient et les opposent, le transculturel se pose comme lieu de convergence et comme point de dépassement de l'ensemble de ces données. Le préfixe à connotation dynamique *trans* signifie une orientation qui dépasse la dichotomie entre le propre et l'étranger véhiculée par ces modèles et qui témoigne de leur constante interpénétration. Le concept de transculturalité ne joue donc pas comme simple réorientation de l'idée traditionnelle

[91] Featherstone et Lash, pp. 194–213.
[92] Jean Lamore, « Transculturation : naissance d'un mot. », *Métamorphoses d'une utopie*, ed. Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia (Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992), p. 44.

de culture ou comme extension des notions de multi et d'interculturalité mais comme tentative de dépassement des impasses communicationnelles qu'ils génèrent. Il s'efforce de rendre compte de dynamiques sociétales et culturelles qui transcendent les frontières culturelles traditionnelles et permet de mettre en lumière l'émergence d'un nouveau paradigme de la relation. Ces modifications se jouent tant au niveau de la collectivité qui, de part les avancées technologiques, économiques et médiatiques, repose sur un système d'interdépendance avec d'autres collectivités, réalité que W. Welsch définit comme *système d'hybridisation*; qu'au niveau de l'individu lui-même qui, désormais influencé par les différentes cultures avec lesquelles il cohabite, devient un *être culturellement hybride*. Ainsi, au lieu d'appréhender les rapports entre les cultures et la construction des identités selon une logique de différentiation (il y a d'une part ceux qui me ressemblent et de l'autre ceux qui ne me ressemblent pas), le paradigme transculturel encourage au contraire à tenter de comprendre l'autre dans ce qu'il a de commun avec soi. Une fois libéré du carcan isolationniste des cultures nationales, l'individu devient libre de choisir ses propres appartenances et de construire une identité multiple et évolutive.

Deux reproches sont cependant souvent adressés au modèle transculturel : une certaine tendance à l'utopie et le risque d'uniformisation. Le caractère utopique, et donc profondément insaisissable et irréalisable, du projet transculturel, est également souvent imputé à la notion d'écriture migrante en cela que ces deux approches, sociétale et esthétique, peuvent « supposer une ontologie culturelle qui privilégierait, de manière paradoxale, une non identité échappant aux contraintes du discours social»[93]. Cependant, comme le note à juste titre Elyette Andouar-Labarthe, le concept transculturel ne doit pas se laisser aller à l'utopie car la dynamique

[93] Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante* (Montréal: XYZ éd., 2005), p. 125.

transculturelle, en prônant une « non identité », en amenant « l'individu soit à perdre les marques de la culture d'origine, soit à les glorifier (…) »[94], peut entrainer de violentes réactions de rejet voire des phénomènes de réification de la culture et des identités. Enfin, en reprenant le concept de culture, les théories transculturelles encourent le risque de générer une certaine homogénéisation culturelle, voire une uniformisation. Il y a une dimension mortifère intrinsèque à tout concept général de culture et il convient donc systématiquement de poser les termes exacts de ce que l'on entend par le terme originel. Afin de modérer tout élan utopiste et de poser le cadre conceptuel de ce travail, je propose ici d'utiliser la définition du transculturel établie par C. Moisan et R. Hildebrand[95]. Selon eux, la transculture constitue un système hétérogène dans lequel diverses cultures sont présentes ce qui a pour conséquence de remettre en question l'idée d'une identité fixe. Cette perspective transculturelle permet d'envisager qu'au-delà des tensions, des conflits ou de la violence que la différence peut parfois mobiliser, d'autres modalités sont pensables. Aux mythes de la pureté originelle ou de la nation authentique, la perspective transculturelle rappelle que les rapports et les dynamiques culturels peuvent être envisagés comme des projets collectifs aux contours changeants. Shirley Simon conclut ainsi que « toute unité identitaire, le national comme l'ethnique, est soumise à « l'épreuve » de la culture, c'est à dire le caractère mouvant ; de plus en plus hybride des références et des symboles»[96].

---

[94] Elyette Andouar-Labarthe, « L'aventure transculturelle des Chicanas », in *Métamorphoses d'une utopie,* p. 291.

[95] Mireille Losco-Lena, 'Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une « poétique complexe', (publication en ligne du laboratoire CEREDI, Université de Rouen, 2009), http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-lies-dans-le.html, [consultée le 2 Mars 2017]

[96] Sherry Simon , « Traduction et représentation identitaire », in *La recherche littéraire: objets et méthodes*, ed. Claude Duchet, Stéphane Vachon, et Centre de coopération interuniversitaire franco-québécoise (Montréal: XYZ, 1998), pp. 378–89.

2 - Hybridity / Hybridité

Initialement emprunté au domaine de la biologie, le terme d'hybridité sera repris par Michail Bakhtine afin de qualifier et circonscrire les échanges, les relations et les élaborations prenant lieu entre différentes cultures cohabitant les une avec les autres. Dans *The dialogic imagination*[97], Bakthine distingue ainsi entre deux formes d'hybridité culturelle : une hybridité inconsciente qui traduit les phénomènes de fusion entre langages différents jusqu'à l'obtention d'une langue nouvelle ; une hybridité intentionnelle qui désigne la mise en commun consciente de deux langages socialement et culturellement différents à l'intérieur d'un système textuel , permettant ainsi la mise en place de points de vue différents au sein d'une structure potentiellement conflictuelle. Le dialogisme de M. Bakhtine désigne le fait qu'aucun mot ne se rapporte à son objet de manière univoque. Entre le discours et son objet, aussi bien qu'entre le locuteur et son énoncé, « (…) se tapit le milieu mouvant souvent difficile à pénétrer, des discours étrangers sur le même objet, ayant le même thème. C'est dans ce milieu spécifique que le discours peut s'individualiser et s'élaborer stylistiquement»[98]. Cependant la notion d'hybridité ne rencontrera le succès qu'on lui connaît aujourd'hui que sous la plume de Homi Bhabha qui la transforme en notion clé de la théorie culturelle[99]. En s'appuyant sur le travail initié par E. Saïd, H. Bhabha postule l'émergence de nouvelles formes culturelles issues du multiculturalisme. Son apport le plus notoire consiste à affirmer que le colonialisme ne constitue pas un phénomène révolu du passé mais que ses histoires et ses cultures continuent à constamment interférer avec le présent. Dans cette optique, il s'agit

[97] Voir Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *The dialogic imagination: four essays*, trad. Michael Holquist et Caryl Emerson (Austin: University of Texas Press,1981).
[98] Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine et Michel Aucouturier, *Esthétique et théorie du roman*, trans. by Daria Olivier (Paris: Gallimard, 1987), p. 100.
[99] L'appareil théorique autour de la notion d'hybridité sera développé au cours de plusieurs articles publiés par H. Bhabha durant les années 80-90 puis rassemblés dans *The location of culture* (London, Routledge, 2007).

donc de profondément modifier la façon dont nous observons les interactions entre cultures. Cela implique la prise en compte des rapports de force qui les sous-tendent dans un contexte culturel contemporain où l' « exigence d'une réponse et d'une compréhension réciproque revient à forcer l'Autre à accepter la légitimité et l'autorité du discours avancé. L'exigence de l'acquiescement fait partie du pouvoir, discours qui peut s'institutionnaliser par les formations discursives en s'appuyant sur des outils de violence tels qu'une armée (coloniale), le travail forcé, la prison, etc. ou bien des remèdes de violence épistémologique : écoles , universités, appareils législatifs et exécutifs de l'État »[100]. La pertinence de la notion d'hybridité est cependant régulièrement remise en question notamment parce qu'il s'agit d'un terme emprunté à la biologie dont l'emploi renvoie à un vocable racialiste hérité des XIX^{ème} et XX^{ème} siècle:

> Moreover, it is sometimes argued that descriptions that are based on the term *hybridity* not only reduce socio-cultural interactions to a model deriving from a discourse on sexuality and based on classifications that highlight racial differences but are also mapped on a discourse concerning biological degeneration – during the 19th and 20th century the lack of fertility of animal hybrids was widely discussed and even used as an argument against human hybrids[101].

[100] Heidi Bojsen, *Géographies esthétiques de l'imaginaire postcolonial: écriture romanesque et production de sens chez Patrick Chamoiseau et Ahmadou Kourouma* (Paris: l'Harmattan, 2011), p. 67.
[101] Robert Young, *Colonial desire. Hybridity in Theory, Culture and Race,*pp .6-19 (London/new York, 1995), cité par Frank Zipfel , « Migrant concepts », in Dumontet et Zipfel, p. 17.

3 - Créolisation / Esthétique de la trace

Cette *hybridisation* des références et des symboles a été très scrupuleusement illustrée et théorisée sur les plans esthétique et poétique par des poètes et écrivains eux-mêmes issus de sociétés marquées par une hybridité historique. Bien qu'initialement traumatiques, les expériences forcées de métissage – principalement dues à la colonisation et à l'esclavage - ont abouti à la naissance de contextes sociétaux transculturels et leur fonctionnement actuel est un témoignage quotidien de société transculturelle. En Martinique, Jacques Coursil parle ainsi d'une nouvelle catégorie littéraire, le « discours antillais » :

> Le « Discours antillais » est la manière dont (toutes controverses confondues) les Antillais nomment désormais leur littérature. (…). Le Discours antillais, formulé par Glissant, commence avec les césairiens ; avec Glissant, la littérature effectue son noeud « discours du discours (le retour sur soi) » : « leurs poétiques s'entraident : solidaires et solitaires ». Avant cet avènement, la littérature est hors-lieu : elle peint des conventions dans une langue de salon parnassienne et provincialisée, elle n'écrit pas. Depuis sa fondation césairienne, le discours antillais, en tant qu'il ouvre la langue et la traque en tous sens, a délaissé cette mimésis et ces platitudes de style et « parle en rafales » comme un personnage de Malemort « le plein-style du Tout-monde[102].

Cette réappropriation du discours et de la parole politiques, artistiques et littéraires, s'observe également à Haïti, mais aussi dans les anciennes colonies françaises et britanniques depuis leurs indépendances et, plus récemment, dans les sociétés

[102] Jacques Coursil, '« La catégorie de la relation dans les essais d'Edouard Glissant, philosophie d'une poétique », in *Poétiques d'Edouard Glissant: Actes du colloque international « Poétiques d'Edouard Glissant », Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998,* Eds. Jacques Chevrier – Collectif (Travaux du GREC-F, 1998).

occidentales elles-mêmes. Pour rendre compte de ce phénomène, Edouard Glissant développera le concept de créolisation[103]. Prenant comme point d'appui les divers modes de peuplements du continent américain, le philosophe revient sur le cas spécifique des populations africaines contraintes à la migration par les marchands négriers dès le XVII° siècle. En effet, là où les populations européennes ont 'amené' leurs cultures respectives avec elles ; les populations africaines ont quant à elles été spoliées de tout héritage linguistique et culturel, fusse-il ponctuel. Ainsi, ces populations se sont retrouvées dans une position de création. Elles ont élaboré une nouvelle forme de culture à partir de traces, de fragments, de souvenirs. Ainsi, par pensée de la trace, ce nouvel américain contraint qu'est l'esclave a constitué des formes linguistiques (les langues créoles) et artistiques (E. Glissant cite le Jazz) rendant compte, à travers un acte de création, d'une nouvelle réalité culturelle. E. Glissant refuse cependant de parler de métissage dans la mesure où ce processus entraîne l'émergence d'une nouvelle homogénéité culturelle. Or E. Glissant se méfie des leurres de l'universalisme. La pensée de la trace se double chez lui d'une dynamique du divers. En effet la poétique glissantienne suppose qu'à l'acte de création culturel s'ajoute l'idée que les nouveaux objets sont « valables pour tous » et qu'ils sont en constante évolution :

> La pensée de la trace me paraît être une dimension nouvelle de ce qu'il faut opposer dans le système dans la situation actuelle du monde à ce que j'appelle les pensées de système ou les systèmes de pensée. Les pensées de systèmes ou les systèmes de pensée furent prodigieusement féconds et prodigieusement conquérants et

[103] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (Paris: Gallimard, 1996).

> prodigieusement mortels. La pensée de la trace est celle qui s'appose aujourd'hui le plus valablement à la fausse universalité des pensées de système[104].

Cette dimension dynamique et composite de la culture, E. Glissant la perçoit aujourd'hui à l'échelle du monde. Afin de la traduire au mieux, il propose de recourir à la métaphore de la créolisation. A l'instar des langues créoles, langues composites développées par les esclaves dans les plantations et constituées à partir de fragments linguistiques de provenance variée, l'idée contemporaine de culture doit aujourd'hui être appréhendée sur le mode du divers.

> Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la création nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultants imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes de métissage peuvent concentrer une fois encore[105].

Le concept de créolisation comme mélange de cultures développé par E .Glissant permet ainsi de rendre compte d'un processus culturel dynamique se transformant continuellement et entrainant de nombreuses médiations. L'extrême plasticité ontologique de cette métaphore permet de se prémunir de tout risque d'uniformisation et d'homogénéisation culturelles. Le caractère polymorphe de la créolisation génère une instabilité fertile, un chaos productif :

> Creole forms are never static. They are at no time fully formed; their protean nature continually adjusts to their immediate interactive context, often improvising as they adjust. Creolization can thus liberate us conceptually from a notion of fixed or finished products in culture to focus on cultures in transition, allowing us to grasp

[104] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 17.
[105] Édouard Glissant, *Poétique de la relation* (Paris: Gallimard, 1990), p. 46.

> « in-betweens », the ambiguous spaces, where cultural boundaries blur and disappear as hierarchical categories collapse into each other. At these interstices in Creole societies, native entities combine, recombine, and remerge (…)[106].

Le concept de créolisation marque ensuite l'existence d'un nouveau paradigme de la relation entre différentes cultures qui dépasse l'idée de créolité dont il provient, « ne pas réduire la Créolité à la seule culture créole. C'est la culture créole dans une situation humaine et historique, mais c'est un *état* d'humanité intermédiaire »[107]. Elle constitue un modèle permettant de comprendre les changements et les processus qui traversent les sociétés contemporaines. Enfin, chez E. Glissant, sur les plans esthétique et poétique, le processus de créolisation se double de la métaphore deleuzienne du rhizome. Le poète et essayiste valorise la Créolité comme émergeant d'un sous-sol au riche humus. Il s'agit en effet d'explorer le milieu dans lequel se déploie la plante:

> Toute parole est une terre
> Il est de fouiller son sous sol
> Où un espace meuble est gardé
> Brûlant, pour ce que l'arbre dit [108]

La créolité implique donc de fouiller la terre pour en tirer une parole signifiante, pour en extraire une mémoire vivante et ainsi voir éclore la possibilité d'une identité nouvelle, multiple, protéiforme. Elle est caractérisée par un mélange des langages,

[106] Robert Baron et Ana Cara, 'Introduction : Creolization and Folklore – Cultural Creativity in Process', *Journal of American Folklore*, 1993, 116–59 (p. 4).
[107] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, trad. Mohamed Bouya Taleb-Khyar (Paris: Gallimard, 1993), p. 122.
[108] Édouard Glissant, *Poèmes: Un champ d'îles : La terre inquiète : Les Indes* (Paris: Seuil, 1965), p. 20.

des détournements syntaxiques, une attention particulière accordée à l'oralité de la langue. Le processus de créolisation du monde ne se joue donc pas uniquement à travers la description de développements culturels inédits mais met en exergue une esthétique particulière. Je propose ici de démontrer la manière dont cette pensée du divers, du multiple, se retrouve dans la matérialité même de l'écriture dramaturgique migrante.

III - Quelques remarques: conclusion du chapitre I

En dressant le panorama des concepts qui traversent les théories littéraires postcoloniale, interculturelle et transculturelle, mon intention était de dresser une cartographie de la diversité des notions utilisées par la critique à l'endroit des nouvelles écritures francophones. Cet état des lieux – certes sommaire - m'est apparu comme élémentaire pour justifier mon positionnement intellectuel. La dimension analytique de cette thèse découle de complémentarités conceptuelles. Il m'aurait en effet semblé étrange de favoriser un seul courant critique alors qu'il s'agit ici d'interroger des modes d'écritures qui rendent compte du multiple, de l'hybride, du composite. Dans tous les cas de figures, il semble cependant qu'émerge un point commun notable entre tous ces concepts. En effet, tous reposent sur l'idée que la culture contemporaine appelle une esthétique de la relation au sens où l'entendait E. Glissant, c'est à dire un outillage analytique qui permettrait de rendre compte de la manière la plus fidèle possible de la diversité du monde, le *chaos monde* évoqué par E. Glissant :

> La science du chaos dit qu'il y a des systèmes dynamiques déterminés qui deviennent erratiques. En principe, un système déterministe à une fixité, une « mécanicité » et une régularité de fonctionnement ; la découverte des sciences du chaos est qu'il y a une infinité de systèmes dynamiques déterminés qui deviennent

> erratiques, c'est-à-dire, je l'interprète ainsi, dont le système de valeurs flotte à un moment donné, sans qu'on sache à première vue pourquoi[109].

En appliquant la proposition de E. Glissant aux littératures africaine et antillaise, Deborah Hess pousse encore plus loin l'analogie entre écritures de la diversité et systèmes complexes. Elle propose le nécessaire recours à un modèle complexe comme structure élémentaire afin d'expliquer la richesse et le foisonnement de certaines formes d'écriture nées du métissage de systèmes culturels :

> Le texte produit par les écrivains situés à la charnière de ces systèmes culturels multiples porte en effet les traits d'un système adaptatif complexe : le dynamisme, la nature indéterminée des évènements, la non-linéarité et la multiplicité des variables[110].

Cette proposition critique convient naturellement à l'analyse des dramaturgies de Marie NDiaye et Abla Farhoud. Marquées par le foisonnement de données culturelles diverses, leurs écritures respectives rendent comptent des heurts qui naissent parfois de ces mélanges inédits. Ce sont des dramaturgies du désordre qui renvoie à un « système adaptatif complexe »[111]. Ce type de système est issu de modèles développés notamment dans les sciences informatiques. Il privilégie le raisonnement rhizomatique à l'approche linéaire. Son application à l'objet dramaturgique autorisera la souplesse analytique nécessaire face à l'esthétique pléthorique du théâtre migrant. Le chapitre qui suit a pour objet l'observation du déploiement d'une première couche systémique inspirée du système théâtral tragique

[109] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 84.
[110] Deborah M. Hess, *La poétique de renversement chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Édouard Glissant* (Paris: Ed. L'Haramattan, 2013), p. 7.
[111] Deborah M. Hess, p. 8.

antique. Elle nous permettra d'analyser minutieusement la structure des dramaturgies de Marie Ndiaye et de Abla Farhoud.

CHAPITRE II – La construction tragique de l'altérité

Alors à quoi servent les mythes fondateurs? N'y - a-t-il pas urgence à revenir au quotidien et se poser la question du comment vivre avec l'autre ici et maintenant? Toi avec moi, moi en face de toi en tant qu'être, en tant qu'humain, en tant qu'individu qui est une part de moi même et comment vivre avec toi dans moi.

Gerty Dambury, "Essayer d'être ce que l'on est : Entretien avec Gerty Dambury.", *Propos recueillis par* José Pliya in *Actualités littéraires*, n°138-139, Septembre 1999-Mars 2

I - Tragique et tragédie : une tentative de mise au point conceptuelle

1 – Un nouveau paradigme tragique

> L'exil n'équivaut pas tout le temps à la souffrance. Celle-ci, pas plus que le départ ou le voyage, n'est une condition suffisante pour définir l'exil. Pourtant une douleur est là, emblématique en quelque sorte (…), (elle) fonde le tragique héros de l'exil[112].

En écrivant ces mots, Michel Agier souligne le lien traditionnel établi entre exil et tragédie. À la douleur du départ s'ajoute celle de la non appartenance, de là naît une condition d'étrangéité qui peut, si elle afflige durablement l'exilé, revêtir des accents mélancoliques. Or, comme le constate Yann Mével, la mélancolie, dans la mesure où « elle ne se rachète pas elle-même dans un au delà de la souffrance, n'est pas souffrance tragique »[113]. Pour comprendre la différence entre tonalité mélancolique et tonalité tragique, Anne Douaire propose de suivre la distinction établie par Kierkegaard entre douleur et souffrance:

> La douleur est une sensation exacerbée et surtout médiatisée par la conscience. (…) la douleur est en effet réfléchie, imposée par le sujet à lui-même en toute conscience, tandis que la souffrance est imposée au sujet par la force des choses extérieures[114].

---

[112] Michel Agier, *Le couloir des exilés: être étranger dans un monde commun* (Bellecombe-en-Bauges: Éd. du Croquant, 2010), p. 22.
[113] Yann Mével, "*L'imaginaire mélancolique" de Samuel Beckett, de 'Murphy' à 'Comment c'est'* (Amsterdam: Rodopi, 2008), p. 409.
[114] C'est une chose terrible que de tomber entre les mains du dieu vivant " : tel est le bref contenu de la tragédie grecque. C"est pourquoi la souffrance en elle est affreuse mais la douleur moindre que dans une tragédie moderne. Car dans cette dernière le héros souffre sa culpabilité en pleine conscience, alors que la culpabilité du héros grec demeure équivoque. (…) La véritable souffrance tragique exige un élément de culpabilité, la véritable douleur tragique un élément d'innocence ; la véritable

La mélancolie provoquée par le sentiment d'exil a été amplement explorée par les écrivains et les artistes. Comme le constate Simon Harel à propos du roman *L'énigme de l'arrivée* de V.S Naipaul, la mise en récit de ce *sense of exile*[115] ne peut cependant advenir qu'à l'instant où le déplacement, l'acte migratoire lui-même, s'achève. En effet, « la sédentarité est la condition obligée d'une réflexion sur le déplacement » car c'est en identifiant les différences qui le séparent du nouvel environnement qu'il occupe que l'exilé parvient à « mieux discerner ce qui fonde son altérité »[116]. Raconter l'exil implique donc l'achèvement d'un mouvement, la fin d'une trajectoire. Le récit ne se construit qu'une fois l'exilé arrivé *quelque part*. Les littératures exiliques sont donc des littératures du souvenir, de la mémoire, qui s'actualisent une fois la dimension aléatoire du voyage révolue. Elles n'ont pas pour objet de rendre compte de la dynamique même du déplacement. L'exilé est amené à trouver une place et, lorsqu'il parvient à nouveau à s'ancrer dans un territoire, une culture, une société, sa mélancolie, son « mal du pays », fondent la dynamique de son *être au monde*. L'image d'un protagoniste qui n'arrive jamais nulle part ne constitue donc pas une figure de l'exil mais bien de la *migrance*, cette condition spécifique d'un sujet pris entre migration et errance, dans une « fiction extra territoriale »[117]. Le déplacement devient alors essence, façon nouvelle d'être *au monde*. Or un être en perpétuel déplacement porte atteinte à la cohésion imaginaire du monde comme territoire ordonné, rationnalisé. La grande majorité des cultures se fonde sur une idéologie de la sédentarisation. La civilisation occidentale a poussé

souffrance tragique exige une certaine transparence, la véritable douleur tragique une certaine opacité.», Sören Keirkegaard, "Réflexion du tragique antique dans le tragique moderne", cité par Anne Douaire-Banny, *Contrechamps tragiques: contribution antillaise à la théorie du littéraire* (Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005), p. 193.

[115] Catherine Khordoc, 'Towards a trans-cultural tradition in Quebec', in *Contemporary French cultures and societies*, ed. Frédéric Royall (Oxford, Bern, Frankfurt, N.Y. : Peter Lang, 2004) p. 54.

[116] Simon Harel, p. 56.

[117] Michel Agier, p. 28.

cette logique plus loin que tout autre en institutionnalisant et en légiférant de façon stricte le rapport de propriété existant entre l'individu et son environnement. Par son essence même, l'*être en migrance* constitue un véritable défi pour cet imaginaire sédentaire. La conséquence la plus lourde de cette forme de désobéissance civile est que l'*être en migrance* ne bénéficie d'aucune reconnaissance concrète qu'elle soit sociale, juridique ou culturelle. C'est à partir de cette absence de statut que je souhaite postuler l'existence d'une dimension tragique chez l'*être en migrance* car la tragédie suppose justement le manque d'un sujet de la loi :

> Qu'est-ce qu'un sujet de la loi ? Un système politique dispose de règles régissant son organisation institutionnelle et a recours à des stratégies formelles dans le cadre du contrôle et de la résolution (internes) des conflits. Si un tel système, dans le fonctionnement quotidien des institutions et stratégies, confère à l'individu une position centrale – réelle ou virtuelle – si le système prend ce « sujet » comme point de départ dans l'application des règles et lui attribue dès lors une identité formelle, on pourrait parler d'un 'sujet de loi'. (…)Revenons-en à la tragédie : les héros antiques de la tragédie antique aspirent à la conscience de leur identité politique, mais ils vivent dans un univers où le système politique n'est pas capable de leur garantir cette identité (…) parce qu'ils sont autant d'incarnations parfaites du manque d'identité politique autonome[118].

Dans la rhétorique contemporaine, la notion de droit est intrinsèquement liée à la notion de citoyenneté. Ainsi en France, le titre du traité emblématique de la République, la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, témoigne du lien

[118] Klaas Tindermans ; David Janssens, « A propos de la loi – Discussion sur la tragédie, la représentation et le crime. », in *Œdipe contemporain ?: tragédie, tragique, politique*, ed. Christian Biet, Karel Vanhaesebrouck, et Paul Vanden Berghe (Vic-la-Gardiole: l'Entretemps éd., 2007), p. 110.

métaphorique qui existe entre les notions d'humanité et d'appartenance à la nation. L'étranger, celui qui n'a pas de citoyenneté ou qui possède une citoyenneté inopérante sur un territoire donné, n'est donc pas sujet de droit. P. Bourdieu explique :

> Comme Socrate, l'immigré est *atopos*, sans lieu, déplacé, inclassable. Rapprochement qui n'est pas là seulement pour ennoblir, par la vertu de la référence. Ni citoyen ni étranger, ni vraiment du côté du Même ni totalement du côté de l'Autre, l'immigré se situe en ce lieu "bâtard" dont parle aussi Platon, la frontière de l'être et du non-être social [119].

A l'instar du héros antique, l'*être en migrance* se trouve face à un système politique qui, incapable de lui garantir une identité politique, c'est à dire une place au sein de la *polis*, le place en dehors de son territoire. Assujetti à cette extra territorialisation forcée, l'*être en migrance* se trouve confronté à l'impossibilité de se penser en tant que sujet politique. Cette condition existentielle, où se conjuguent absence de reconnaissance sociale et inexistence juridique, est une spécificité de l'*être en migrance* qui ne concerne pas l'exilé. En effet, dans son rapport renouvelé à l'espace, ce dernier redevient sujet territorialisé et donc, par extension, *sujet de la loi*. Dans leurs dramaturgies respectives, M. NDiaye et A. Farhoud laissent donc certes une place au récit de l'exil dans la mesure où leurs personnages sont marqués par une expérience de la migration mais la tonalité dramatique des pièces ne privilégie pas seulement la douleur mélancolique de l'exilé et s'intéresse principalement à la souffrance tragique de l'*être en migrance*. L'ossature des pièces de M. NDiaye et A. Farhoud s'organise ainsi autour d'emprunts au genre tragique qui vont leur permettre d'actualiser une forme d'expression tragique.

[119] Pierre Bourdieu, « Préface », *in* A. Sayad, p. 13.

L'évolution numéraire des actes migratoires pousse à constater l'existence de milliers de migrants, volontaires ou non, dont la condition est potentiellement tragique car née de l'inachèvement du mouvement d'exil. Anthropologue des camps, M. Agier a constaté l'émergence d'espaces nouveaux où ce déracinement est une permanence. Cependant il remarque que les camps de réfugiés ne constituent pas les seuls espaces de seuil. Ces lieux instables, ces entre-deux dans lesquels se déploie le sentiment de *migrance*, se trouvent en effet intégrés dans les villes contemporaines :

> Le parcours se poursuit là où il a été placé par la fiction extraterritoriale, c'est à dire sur les limites de la loi, dans la traversée d'une série maintenant longues d'emplacements précaires : ghettos, « jungles », campements informels, squats…(…) Des villes nues se forment où n'entrent que la police, les gangs dits « communautaires » et les organisations humanitaires. C'est la définition même du *ban-lieu* le plus vaste : là, l'exil immobile des habitants confinés dans les espaces de grande relégation urbaine rencontre l'exil sans issue de « personnes en déplacement» qui ne trouvent pas le lieu d'arriver de leur voyage, pas leur place dans le monde commun[120].

L'existence de ces hors lieux, qui ne représentent plus de simples espaces de transition, suppose que le déplacement et l'instabilité constituent désormais une condition d'*être au monde*. L'élan qui anime l'exilé naît lorsqu'il manque une place dans le monde commun. La dynamique qui anime l'*être en migrance* traduit l'existence d'une crise dans les rapports entre l'être humain et le monde. Pour qu'il y ait crise, il faut que le monde ne puisse plus fonctionner sur un mode d'ordinaire.

[120] Michel Agier, p. 28.

Dans ce contexte où les sujets perdent leurs repères habituels et ne parviennent plus à faire face à cet état nouveau grâce à leurs valeurs et à leurs certitudes, ils perdent leurs identités. En résulte le récit d'une *migrance*, témoignage esthétique d'une migration physique ou psychique, réelle ou fictive, d'un déplacement direct ou indirect, où l'existence ne se conçoit plus en termes d'appartenance et de non appartenance, de territorialité et d'extra-territorialité, mais en termes de déplacement perpétuel, de déconstruction et de reconstruction continues. Les littératures de l'écriture migrante regroupent les récits témoignant de ce phénomène. Elles dessinent des formes de narration qui ont en commun d'interroger les possibilités d'émergence d'un ordre social moins inégal. Le théâtre migrant livre des récits qui rendent compte de la condition tragique car incertaine et irrationnelle d'*êtres en migrance*, habitants incertains d'un lieu sans territoire, d'un « entre deux lieux »[121].

2 - Du risque tragique au théâtre

Parler de tragique et de tragédie au théâtre présente toujours un risque. Cette banale constatation est d'autant plus vraie lorsqu'il s'agit de théâtre contemporain. En effet de nombreux critiques, à l'instar de George Steiner, semblent avoir constaté la mort de la tragédie. L'heure du décès remonterait fort loin, «le déclin de la tragédie [étant] inséparablement lié au déclin d'une vision organique du monde et de son contexte mythologique, symbolique et rituel »[122]. Selon G. Steiner, le théâtre tragique ne peut donc pleinement exister que dans une phase pré-rationnelle de l'histoire puisqu'il suppose l'existence d'une logique horizontale où l'homme est constamment confronté à des forces occultes, ingouvernables, qui se jouent de lui et le mènent à sa perte. Cette logique argumentative pousse G. Steiner à affirmer

[121] Abdelmalek Sayad, p. 158.
[122] George Steiner, *La mort de la tragédie*, trad. par Rose Celli (Paris: Gallimard, 1993), p. 288.

l'impossibilité d'un tragique chrétien (puisque l'homme et Dieu sont désormais réconciliés autour de l'idée du salut) ou encore d'un tragique contemporain. Selon sa définition des conditions d'émergence du tragique, la tragédie disparaîtrait ainsi au cours du XVII^{ème} siècle[123], c'est à dire à l'orée de l'ère moderne. Or, pour contrebalancer la sentence de G. Steiner, on peut lui opposer l'échec de la modernité. Comme le souligne T. Adorno[124], la Raison est organisatrice et totalitaire : rien ne doit demeurer à l'extérieur d'elle, tout doit être ramené dans son système de lois conceptuelles. Or toute rationalisation poussée à l'excès prend le risque de se transformer en son contraire. Ainsi, le sociologue Zygmunt Bauman montre par exemple que l'Holocauste découle directement d'un système moderne en ceci qu'il fut un "plan massif d'ingénierie sociale" [125] effectué par les Nazis. L'extermination d'ethnies, de religions, de modes de vie ne constituent plus dès lors qu'un ensemble de problèmes techniques à résoudre et s'inscrit pleinement dans la modernité. Le traitement de la question migrante en Europe rejoue régulièrement cette même partition entre modernisme et barbarie. Les conditions d'application du droit d'asile s'avèrent en effet de plus en plus complexes, imposant l'image d'une forteresse imprenable dont les frontières naturelles dessinent les contours civilisationnels impénétrables d'un cadre artificiellement historicisé. Or, comme le prophétisait W. Benjamin, "Il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie"[126]. Les multiples catastrophes qui se jouent chaque année en méditerranée témoignent de la tension entre l'idéal humaniste et le rationalisme sociétal qui structure aujourd'hui la réalité européenne.

[123] Steiner, p. 112.
[124] Max Horkheimer et Theodor Wiesengrund Adorno, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, trad.. Éliane Kaufholz-Messmer (Paris: Gallimard, 1974), p. 24.
[125] Zygmunt Bauman, *Modernité et holocauste*, trad.. Paule Guivarch (Paris: La Fabrique, 2002), pp. 30–31.
[126] Walter Benjamin et Patrick Boucheron, *Sur le concept d'histoire ; suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien ; et de Paris, la capitale du XIXe siècle*, trad.. Olivier Mannoni (Paris: Payot & Rivages, 2013), p. 433.

Paradoxalement, ce modernisme poussé à l'extrême va permettre la réapparition de la dimension tragique. Car si la modernité se construit tout entière autour d'un principe de causalité selon lequel les causes observables engendrent des effets prévisibles, elle est aussi marquée par un défaut structurel : elle ne maîtrise pas totalement ses conditions de réception. En effet, les expériences totalitaires montrent que plus une société est fondée sur des normes de conduite rigides, plus les individus éprouvent un sentiment d'impuissance. La société peut alors devenir une machine infernale qui les dépasse et qui peut les broyer à tout instant. Pour l'individu soumis à un système totalitaire ultra rationnel, le sentiment de liberté devient contraint. Au cœur de la modernité se love une part irréductible de fatalité. Devient alors tragique ce qui relève de la liberté humaine dans la contingence de la société. Selon Peter Szöndi, le tragique contemporain procède de cette contradiction permanente entre l'idéal défendu par la modernité occidentale et la réalité du monde. Le théâtre s'en fait l'écho.

> L'histoire de la philosophie du tragique n'est elle-même pas dénuée de tragique. Elle est semblable au vol d'Icare. À mesure que la pensée se rapproche du concept général, elle se déplume de la substance à laquelle elle doit son essor. Parvenue aux hauteurs d'où l'on discerne la structure du tragique, elle perd sa vigueur et se désintègre. À partir du moment où une philosophie du tragique devient avant tout une mise en évidence de la dialectique mettant en jeu ses concepts fondateurs, où elle ne caractérise plus l'essence du tragique, elle n'est plus une philosophie. Bref, la philosophie ne semble pas pouvoir saisir le tragique — ou alors c'est le tragique qui n'existe pas[127].

[127] Pete SZONDI traduit et cité par Marc Escola in *Le tragique*, ed. Marc Escola (Paris: Flammarion, 2002), pp. 200–201.

3 - Une requalification esthétique

Deux perspectives complémentaires permettent de dépasser l'impossibilité tragique évoquée par G. Steiner. Il faut d'abord considérer qu'actuellement le terme « tragique » et ses déclinaisons constituent un étiquetage générique qui permet au grand public de cartographier les paysages littéraire et théâtral. Cette lecture historique et culturelle de la notion renvoie à un modèle collectif d'interprétation. La catégorie « tragique » n'a ici plus pour objet de rendre compte du contenu dramaturgique de pièces contemporaines. Elle traduit l'appropriation collective de l'idée de tragique en Occident. Parallèlement, les narrations dramatiques sont nées du paradigme postmoderne. Ces écritures théâtrales contemporaines n'entrent plus dans les cases génériques étriquées des siècles précédents et échappent à la contingence rationaliste. Créations de la pensée relativiste, elles sont caractérisées par leur extrême plasticité. Drames rhapsodiques selon J.P Sarrazac, elles constituent un « kaléidoscope des modes dramatiques, épique et lyrique ; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique »[128]. De part leurs natures hybrides, elles seraient dès lors irrémédiablement confrontées à l'impossibilité tragique. Cet épuisement supposé du tragique ne concerne d'ailleurs pas uniquement les écritures théâtrales. En effet, le tragique est une notion mouvante car il peut être abordé selon trois perspectives différentes et parfois complémentaires. A la fois concept philosophique, concept littéraire et concept dramaturgique, la notion de tragique revêt un aspect problématique. Cette ambivalence lexicale trouve déjà ses origines dans *La poétique* d'Aristote qui fixait les règles de la tragédie tout en parlant de tragique, encourageant la pensée à établir un lien entre genre dramatique et

[128] Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines* (Belfort: Circé, 1999), p. 197.

conscience tragique. Selon Evelyne Ricci[129], l'idée tragique pose à la fois une question d'ordre épistémologique (comment comprendre le concept tragique?), philosophique (qu'est-ce que le tragique ?) et esthétique (qu'est-ce que le théâtre? qu'est-ce que la tragédie?). Cette juxtaposition des termes pourrait nous amener à la conclusion qu'il existe un rapport d'équivalence entre ces trois idées, c'est pourquoi il convient de les explorer séparément.

Comme l'observe avec justesse M. Losco-Lena, « l'un des traits caractéristiques du paysage théâtral contemporain est la disparition des systèmes de genre (…)»[130]. Si certaines catégories génériques, à l'instar du comique et du tragique, demeurent encore aujourd'hui fort usitées « elles ne saisissent que de façon approximative les dramaturgies des pièces»[131]. Il convient donc de les redéfinir précisément comme catégories purement esthétiques et non plus génériques. Cette désacralisation du genre permet en effet de mieux comprendre leur fonctionnement dans les discours contemporains. Pour comprendre l'idée de tragédie aujourd'hui, « il ne suffit donc pas de tenir compte des règles appartenant à une poétique singulière ou à un système littéraire particulier" mais de l'aborder comme "processus dynamique »[132]. L'idée de tragique opère dès lors simultanément comme matrice poétique permettant la circulation de données d'ordre littéraire traduisant des questions d'ordre métaphysique en autant de formes artistiques ; comme véritable questionnement métaphysique sur la condition tragique de l'être personnel et culturel et comme grille de réception historique. Si, comme l'écrit Jean-Marie Domenach, « c'est (…) (la tragédie) qui nous permet de caractériser (le tragique), et l'on ne

[129] Evelyne Ricci, *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol contemporain: Valle-Inclán, Alberti, Lorca* (Paris: CNED -Sedes, 2007), pp. 4–5.
[130] Mireile Losco-Lena.(Consultée le 11 février 2015)
[131] Mireille Losco-Lena.
[132] Decreus, Freddy, « Le masque tragique et sa présence dans une société post moderne », in Centre de recherche Joseph Hanse. Littératures de langue française : théorie littéraire et littérature comparée, *Théâtre, tragique et modernité en Europe: XIXe & XXe siècles*, ed. Muriel Lazzarini-Dossin (Bruxelles: Peter Lang, 2004), p. 16.

saurait les dissocier sous peine que l'épithète se gaspille jusqu'à l'insignifiance (…)»[133]; l'instabilité même du concept tragique appelle cependant à une certaine prudence lorsqu'il est utilisé comme paradigme d'analyse. Comme le suggère Jean Jacquot[134], il semble donc plus raisonnable d'aborder le tragique comme dimension possible des pièces étudiées et non de les considérer comme tragédies. Il s'agit en effet ici de rendre compte d'un théâtre dans lequel la catégorie du tragique dépasse les frontières de la tragédie qui ne constitue qu'une de ses modalités d'expression.

Cette redéfinition de la dynamique tragique comme catégorie esthétique nous interpelle ensuite tout particulièrement en cela qu'elle montre que notre compréhension contemporaine du tragique constitue un phénomène d'ordre culturel. Comme le souligne Evelyne Ricci, un certain consensus semble avoir vu le jour autour de ce que fut la tragédie antique puis du 'nouveau tragique' de Shakespeare et de Racine. Il existe de fait une continuité historique et spécifiquement occidentale de la tragédie comme genre qui appelle un cadre d'interprétation dramaturgique spécifique. Or tout matériau narratif - qu'il soit littéraire ou théâtral, artistique ou idéologique – est tributaire de son paradigme de production. Il constitue un reflet de la société dans laquelle il apparaît. Une fois cette réalité prise en considération, il semble difficile de maintenir l'illusion d'une véritable filiation tragique. C'est ce que nous rappelle Florence Dupont dans son essai *L'insignifiance tragique*[135]. *E*n soulignant que les textes de Sophocle, Eschyle et Euripide qui nous sont parvenus à travers les siècles ne sont qu'une partie du tout que constituait la tragédie dans l'Athènes du 5ème siècle, elle démontre d'abord qu'on ne peut bâtir une définition exhaustive et définitive de ce que fût la tragédie antique uniquement en tenant

[133] Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique* (Paris: Ed. du Seuil, 1967), p. 54.
[134] Gérald Antoine, Charles Vincent Aubrun, et Colette Audry, *Le théâtre tragique*, ed. Jean Jacquot (Paris: Ed. du Centre National de la Recherche scientifique, 1962), p. 46.
[135] Florence Dupont, *L'insignifiance tragique: 'Les Choéphores' d'Eschyle, 'Electre' de Sophocle, 'Electre' d'Euripide* (Paris: le Promeneur, 2001), pp. 20–25.

compte de quelques traces. Elle souligne ensuite que le matériau tragique ne peut être saisi dans son intégralité que si l'on prend justement en compte le contexte culturel qui l'a produit. La perception traditionnelle d'une généalogie avérée de la tragédie est une construction culturelle. Ainsi le texte tragique "lu une fois passé l'évènement [...] est insignifiant ou peut prendre toutes sortes de significations, ce qui revient au même »[136]. Ce constat, particulièrement saisissant, implique d'abord que nous commettons une erreur d'appréciation dramaturgique lorsque nous tentons d'interpréter des pièces antiques au moyen d'outils d'analyse élaborés à partir de données historiques partielles. Il s'agit de ne jamais perdre de vue que l'approche dramaturgique traditionnelle du tragique et de la tragédie au théâtre résulte souvent de télescopages culturels. Considérer par exemple les quelques tragédies antiques qui nous sont parvenues à l'aune de règles établies par Aristote dans *La poétique* quelques centaines d'années après la représentation de la dernière véritable tragédie ne peut en aucun cas garantir une compréhension exhaustive et définitive du phénomène tragique au théâtre. Ce constat suppose donc ensuite que toute la perception, l'utilisation et la représentation occidentales de l'appareillage théâtral tragique reposent sur une esthétique de la trace assez proche de la définition qu'en donne E. Glissant. A ce titre, l'histoire de la tragédie en Occident constitue un exemple ignoré de créolité car elle est constituée de morceaux culturels, de fragments d'héritages esthétiques à propos desquels n'existe aucune certitude scientifique. Le fait que les formes contemporaines se matérialisent à travers une hybridité dramaturgique s'inscrit donc dans une continuité historique et esthétique de l'appropriation du matériau tragique.

[136] Florence Dupont, *L'insignifiance tragique*, p. 25.

Ainsi, les outils d'analyse et l'interprétation anachronique d'Aristote conditionnent historiquement le regard que nous portons sur la tragédie et le tragique. Elle confère une ascendance nécessairement occidentale et une influence naturellement universelle au phénomène tragique. Cette préséance d'une dramaturgie du tragique qui remonterait à l'âge d'or antique tend à nous faire oublier que le genre même est né dans une culture et dans un temps extrêmement éloignés du nôtre. Par conséquent il est marqué d'un particularisme culturel et doit être appréhendé avec des outils propres à ses conditions d'émergence et de production. Si l'idée de tragique dont nous avons hérité dans le théâtre occidental plonge bel et bien ses racines dans le tragique grec et la tragédie athénienne, quelle est aujourd'hui la portée réelle de ce tragique-là dans les écritures théâtrales contemporaines? Doit-il - et d'ailleurs peut-il - constituer le socle épistémologique sur lequel se fonde l'analyse dramaturgique ? Le tragique théâtral doit-il être conçu comme une catégorie exclusivement occidentale ? Il me semble que toute assimilation absolue établie à l'aune de la théorie d'Aristote et de ses avatars nous contraindrait à une approche erronée, restrictive, inopérante et surtout universaliste du tragique au théâtre. Afin de tenter de répondre à ces interrogations, il me semble pertinent de revenir sur le traitement de l'idée tragique en Occident afin de pouvoir ensuite constater le poids de cet héritage dans la construction des discours majoritaires sur l'exil et, plus généralement, sur les migrations. Enfin, à travers l'analyse des dramaturgies de A. Farhoud et M. NDiaye, j'aborderai la manière dont les auteures tressent le motif tragique dans la trame de leurs pièces afin d'en dénoncer les hypocrites applications et de s'en réapproprier la puissance fictionnelle mais aussi de faire vivre une parole nouvelle caractéristique du théâtre migrant.

II - Le renversement idéologique du tragique

> Tous les hommes savent ce qu'est la tragédie dans la vie. Mais la tragédie en tant que forme dramatique n'est pas une notion universelle[137].

Cette remarque ouvre l'essai *La mort de la tragédie* et, dans une certaine mesure, constitue une mise en garde implicite de George Steiner contre tout «chauvinisme de l'universel »[138]. Le tragique est en effet une catégorie esthétique occidentale. Cette mise en garde revêt un caractère d'autant plus édifiant dans le contexte de sociétés pluriculturelles où toute catégorisation exclusivement occidentale du tragique instaurerait des limites évidentes à la compréhension d'un tragique contemporain comme représentation du divers. Cependant force est de constater qu'on trouve dans certaines pièces de M. NDiaye et A. Farhoud une structure dramatique qui fait écho à celle des tragédies antiques. Cette utilisation ne doit cependant pas être perçue comme un hommage au théâtre occidental mais comme une volonté d'interroger, voire parfois de contester, toute hégémonie canonique du tragique. Véritables élans de réécritures postcoloniales, les dramaturgies de M. NDiaye et A. Farhoud constituent des tentatives de « writing back ». Dans son ouvrage *Postcolonial con-texts : Writing Back to the Canon*, J. Thierne explique ainsi que les littératures postcoloniales ont pour projet de produire des contre-discours en réutilisant des matériaux classiques occidentaux afin de mieux les subvertir. Ainsi apparaissent des *con-texts*, qu'il définit comme « a body of postcolonial works that take a classic English text as a departure point »[139]. Contrairement à l'idée reçue qui voudrait que les textes postcoloniaux se construisent dans une adversité absolue face à la littérature canonique occidentale, l'intertextualité constatée par J. Thierne chez des

[137] George Steiner, p. 11.
[138] Abdelmalek Sayad et Pierre Bourdieu, p. 14.
[139] John Thieme, *Postcolonial con-texts: writing back to the canon* (London: Continuum, 2002), p. 1.

auteurs tels que V.S Naipaul, Salman Rushdie ou encore M. Atwood montre que la relecture et la réécriture de grands thèmes occidentaux, son hybridation dans le tissu des récits postcoloniaux, peut aller de l'élan oppositionnel à la complicité. Helen Tiffin étend d'ailleurs ce constat à l'ensemble des littératures postcoloniales:

> Post-colonial culture is inevitably a hybridised phenomenon involving a dialectical relationship between the "grafted" European cultural systems and an indigenous ontology, with its impulse to create or recreate an independent local identity[140].

Cette diversité des approches permet de dépasser une littérature purement oppositionnelle qui encourrait le risque, comme le souligne enfin J. Thierne, d'enfermer le texte dans les codes mêmes qu'il souhaitait dénoncer. Elle constitue un véritable moteur d'originalité dans la construction d'une prose postcoloniale innovante. Les observations conjointes de J. Thierne et H. Tiffin s'appliquent de façon opportune dans le cadre de dramaturgies migrantes qui tentent de construire de nouvelles mythologies plus à même de rendre compte de la transculturalité au sein des sociétés francophones. Cette texture hybride permet enfin de créer un lien entre un héritage classique et la sensibilité moderne.

En effet, là où la tragédie antique racontait les mythes de la société qui l'a produite, la notion de tragique a aujourd'hui elle-même pris en Occident la consistance d'un mythe : mythe littéraire et théâtral avec tout ce que cela implique d'incertitudes, d'hésitations de réinterprétations et de réécritures. Le mythe tragique s'incarne ainsi dans des pièces écrites en résonnance ou en opposition aux critères du

[140] Helen Tiffin, 'Post-Colonial Literature and Counter-Discourse', ed. Anna Ruterford, *Kunapipi*, 9/3 (1987), 17–37 (p. 19).

« bel animal » mais qui ne se contentent plus cependant d'y faire écho. En effet, comme l'explique R. Way Dasenbrock :

> To rewrite a text means necessarily to have a complex set of attitudes toward the model one is rewriting; contestation alone (…) not ever fully explain the traffic between the original and the rewrite. The way many postcolonial writers take off from classic texts, rewriting them with a complex mixture of motives and emotions, is in crucial respects a continuation of the heritage of modernism[141].

À travers un processus d'hypertextualité[142], les dramaturgies migrantes s'appliquent à déconstruire les représentations de l'autorité et à déstabiliser les rapports de pouvoir entre dominant(e)s et dominé(e)s. Leur réinterprétation du mythe tragique constitue à ce titre un véritable moteur d'originalité dans la construction d'une prose postcoloniale innovante. C'est donc justement en tant que mouvement de réécriture du mythe que je propose de considérer les emprunts tragiques chez M. NDiaye et A. Farhoud. Selon M.C. et E. Ortigues, « l'important c'est moins ce que raconte le mythe (l'histoire naturelle) que ce qu'il fait symboliquement : il localise la question des origines en lui donnant une certaine forme sociale et socialisable, et du coup il permet de parler de quelque chose qui, autrement, resterait dans l'indicible »[143]. Cette définition pose doublement question. Elle renvoie d'abord une notion d'ordre spatial, puisque les auteurs réaffirment le lien entre mythe et lieu. Elle évoque une notion d'ordre temporel puisqu'il est également question d'origines, c'est à dire de

[141] Reed Way Dasenbrock, 'Imitation versus Contestation: Walcott's Postcolonial Shakespeare', *Callaloo*, 28.1 (2005), 104–13 (pp. 104–13) <https://doi.org/10.1353/cal.2005.0008>.

[142] L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation. Transformation simple (transposer l'action du texte A dans une autre époque : *Ulysse* de Joyce) ou transformation indirecte (ou imitation : engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique; ex. : *L'Énéide*).

[143] Marie-Cécile Ortigues et Edmond Ortigues, *Oedipe africain* (Paris: Plon, 1966), p. 38.

transmission d'un savoir dans le temps. Or les écritures migrantes ont a cœur de réconcilier un ici et maintenant à un ailleurs passé. En utilisant le mythe tragique comme matériau dramaturgique, le théâtre migrant tend à dessiner un nouveau mythe des origines. Si, comme l'affirme Roland Barthes, le mythe est une parole[144] alors il va s'inscrire dans la trame même du texte, faisant corps avec la parole des personnages. Il ne constitue pas uniquement une idéologie mais est un outil pour communiquer une idéologie. S'il existe une généalogie mythique du tragique au sein de la critique occidentale, cette filiation est certes artificielle mais elle n'en est pas moins signifiante. Chaque époque restitue une lecture du tragique qui lui correspond en propre. Déclinée dans le récit historique occidental, l'utilisation, revendiquée ou non, d'une catégorie esthétique historiquement et géographiquement ancrée, celle de la tragédie, traduit donc une volonté de conforter et d'illustrer un certain nombre d'idées et de valeurs propres à la culture occidentale. Ce dernier constat laisse percevoir l'incroyable pouvoir discursif du mythe tragique. Il permet par exemple une appropriation culturelle et une lecture idéologique de l'exil justement parce qu'il constitue un mythe des origines du théâtre en Occident.

Dans les pièces qui composent cette étude, Abla Farhoud et Marie NDiaye montrent qu'elles sont pleinement conscientes du « passif » tragique qui marque l'histoire du théâtre. Elles vont tenter de subvertir le mythe, de le retravailler, de le redessiner, afin qu'il ne soit plus l'apanage des seuls discours dominants.

Si les œuvres qui composent cette étude comportent une indéniable tonalité tragique cela ne signifie pas pour autant qu'il faille limiter notre compréhension de cette dimension tragique au carcan historicisé de la tragédie. Les dramaturges vont justement manipuler cet héritage afin de produire une parole tragique nouvelle ;

[144] Voir « Le mythe aujourd'hui », in Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Éditions Points, 2014), p. 42.

parole paradoxale qui s'appuie sur la dénonciation des *apriori* tragiques pour construire un tragique nouveau. C'est justement parce qu'il y a réappropriation, voire inversion, du mythe tragique, qu'il me semble pertinent de traiter les problématiques tragiques qui parcourent le théâtre migrant en les considérant comme des données culturelles. En utilisant certains motifs propres au mythe tragique, A. Farhoud et M. NDiaye vont travailler sur la mise en lumière d'un mythe tragique des origines qui traduirait une nouvelle forme d'*être ensemble* au sein d'une société contemporaine marquée par une dimension transculturelle en perpétuelle expansion. Or cette idée revêt un statut particulier lorsqu'elle est confrontée au contexte transculturel des écritures migrantes où il n'existe pas un mais de multiples mythes des origines. A travers leur dramaturgie respective, A. Farhoud et M. NDiaye proposent toutes deux de réfléchir à la possibilité de recréer des mythes collectifs propres aux sociétés contemporaines, mythes construits à partir du tressage, de l'hybridation, de mythologies d'origines diverses. Le paradigme tragique vient structurer le paradigme migrant. Il permet de délimiter un cadre esthétique et culturel que les écritures migrantes vont réinventer à travers des stratégies de réappropriation ou de subversion. L'étude du recours de Marie NDiaye et Abla Farhoud au tragique antique se structure autour de trois usages de celui-ci : un usage générique, un usage mimétique et un usage architextuel. Ces modifications se trouvent à différents endroits de la structure dramatique: intertextualité mythique, renversement des unités traditionnelles (temps, lieu, action), réécriture du dénouement et réinterprétation du *fatum* antique.

1 - Un usage générique : réappropriation du canon antique

Chez M. NDiaye et A. Farhoud, la réutilisation et la révision du canon tragique passent d'abord par la réappropriation du personnel dramatique féminin. Ainsi les

deux dramaturges vont composer des personnages dont certaines caractéristiques sont indubitablement issues de la mythologie grecque.

i – *Providence* de M. NDiaye : le supplice du Taon

L'œuvre dramaturgique de Marie NDiaye est tissée de voix féminines : Providence, Bella, Djamila, Nancy, Mme Diss, France ou encore les sœurs Ami et Mina. Chez Marie NDiaye, la relecture du canon tragique passe donc logiquement par une réinterprétation de personnages mythologiques féminins. Elle s'articule autour de trois grands thèmes traditionnellement féminisés dans les discours occidentaux : la pureté, la parentalité et la domesticité. Cette axiologie s'inscrit d'emblée en contradiction avec l'idéal tragique. En effet, Aristote définit le héros tragique comme un homme de « haute valeur morale ». Cette attente quant à la « qualité » du personnel dramatique dans la tragédie est résumée ainsi par J. Giraudoux lorsqu'il explique que « la tragédie, c'est les rois »[145]. Traditionnellement, la grandeur du personnel dramatique joue en effet comme point d'appui nécessaire afin de supporter le poids du tragique. Or les personnages ndiayens n'ont rien de « nobles ». Ils sont au contraire placés sous le sceau de la banalité, à l'instar de France qui se dépeint comme « lourde et taciturne »[146], de Djamila, issue selon Bella d'un « taudis » ; voire marqués par une certaine trivialité comme la Serveuse mythomane de *Providence* qui, afin d'attirer l'attention sur elle, se livre au récit pathétique d'une enfance misérable. C'est en introduisant un hypertexte épique et mythique largement identifiable que Marie NDiaye va renouer avec la caractérisation exceptionnelle du héros tragique et ainsi parvenir à produire cette émotion. Cette

[145] « On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine pure, la colère pure. C'est toujours la pureté. C'est que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides : de la pureté, c'est à dire en somme de l'innocence. » Jean Giraudoux, *Electre* (Paris: Groupe Ebooks Libres et Gratuits, 2014), p. 10.
[146] Marie NDiaye, *Les serpents* (Paris: les Éditions de Minuit, 2004), p. 16.

opération s'effectue par touche ; l'intertexte mythologique étant progressivement et parcimonieusement intégré à un matériau dramatique d'obédience réaliste. Ainsi cette réplique de Providence à l'Assureur, *« Par ailleurs je suis une vache de races mêlées »*[147]*,* constitue par exemple une preuve tangible de la discrète reconstruction du mythe d'Io distillée tout au long de la pièce. Io, princesse d'Argos et ancêtres des Danaïdes est poursuivie par les assiduités de Zeus. Elle refuse les avances du dieu qui finira finalement par la violer. Héra, courroucée par ce qu'elle considère comme un nouvel adultère, rend Io seule coupable de l'infidèlité de son époux. Pour punir cet affront, elle affuble la jeune femme d'un corps de vache. Poursuivie par un taon, Io est alors condamnée à errer de pays en pays, ne pouvant jamais se reposer. L'histoire d'Io se rejoue sous les yeux du spectateur à travers le personnage de Providence. Violée par les hommes de son village, Providence est ensuite chassée de celui-ci par les femmes qui, jalouses de cette « silhouette flamboyante à fond pourpre et contour flou »[148], la rendent responsable du viol collectif qu'elle a subi. De ce crime naîtra un enfant que Providence livrera à manger aux cochons. La pièce s'ouvre sur Providence revenant au village quelques années après les faits, errant de rue en rue à la recherche de ce même enfant.

> Providence - *Je ne désire qu'une chose – apprendre pourquoi mon petit n'est pas revenu à la maison ce soir et apprendre également, si la réponse existe, pourquoi cette maison même, ma maison, a disparu.*[149]

[147] Marie NDiaye, *Providence* (Chambéry: Ed. Comp'Act, 2001), p. 54.
[148] Marie NDiaye, *Providence*, p. 28.
[149] Marie NDiaye, *Providence*, p. 13.

Cette réplique initiale est suivie par l'évocation de l'infanticide dans la scène suivante. Marie NDiaye rejoue ici presque mot pour mot le récit mythique du destin d'Io dans le chant des Danaïdes chez Eschyle :

> *L'hirondelle gémissait*
>
> *L'oiseau de proie tournoyait au-dessus d'elle*
>
> *Chassée de son ancienne patrie*
>
> *Elle pensait à sa maison*
>
> *A son enfant qui avait péri de sa main*
>
> *Victime de la haine*
>
> *De la vengeance d'une mère*[150]

A cette similitude initiale entre les deux fables s'ajoute la caractérisation physique du personnage de Providence, affublée de « petits sabots » dont le bruit, *tip-top,tip-top*[151], perturbe d'abord le récit de l'hôtelier pour ensuite contaminer la parole de tous les autres personnages. En adoptant la démarche syncopée de Io, Providence rythme sa parole du poids de la culpabilité. Cette cadence troue la logique du discours des villageois, les poussant à se contredire et permettant à nouveau de laisser circuler la vérité. Mais le mythe d'Io, au delà de son influence sur le mécanisme dramatique, prend dans *Providence* une dimension supplémentaire puisqu'il permet de créer un lien tangible entre errance et émergence d'un discours xénophobe. Dans la préface à sa traduction des *Suppliantes* d'Eschyle, renommée *Les exilées*, Irène Bonnaud s'intéresse justement à la transposition métaphorique du mythe d'Io pour traduire la réalité de la migration :

[150] Eschyle et Violaine Postface Schwartz, *Les exilées*, trad.. Irène Préface Bonnaud (Besançon: Les solitaires intempestifs, 2013), p. 26.
[151] Marie NDiaye, *Providence*, p. 18.

> L'errance d'Io pourchassée par le taon ressemble au sort des migrants dans l'Union européenne, chassés de partout, incités à aller demander l'asile « plutôt dans un pays voisin », arbitrairement renvoyés dans un pays où ont été enregistrés leurs empreintes digitales ou expulsés vers un supposé « pays de transit » prêt à les récupérer moyennant finance[152].

Les villageois justifient en effet leur rejet de Providence par l'évocation de son altérité physique, corps de vache pourtant symbole de leur propre faute. A l'instar des clandestins, Providence est ainsi condamnée à l'errance car elle s'inscrit dans une société hypocrite qui, sous couvert de maintien de l'ordre, encourage le mensonge et le silence, rejetant toute responsabilité face à une situation qu'elle a elle même produite. Tout comme la figure mythique d'Io, le personnage de Providence est condamné à l'errance, soumise injustement à « un enfermement en mouvement ». Réécriture du personnage mythique d'Io, Providence joue comme allégorie tragique de la condition migrante contemporaine car comme le conclut I. Bonnaud :

> Aujourd'hui c'est Io qui nous raconte notre monde. En Europe, les gens ne sont plus seulement enfermés dans des centres de rétention ou mis en prison pour défaut de papiers. Ce sont de plus en plus les victimes d'une sorte d'enfermement en mouvement, d'errance perpétuelle qui les épuise et qui s'avère aussi terrible qu'un enfermement : à l'image de Io, pourchassée par son taon, qui ne peut jamais se poser quelque part pour dormir, pour manger, et qui erre sans arrêt sur les routes[153].

[152] Irène Bonnaud, 'Préface', Eschyle et Schwartz, p. 17.
[153] Irène Bonnaud, Lise Wajeman, et Emmanuelle Gallienne, 'Le supplice du taon', *Vacarme*, 2014, 34–57 (p. 8).

ii – *Quand le vautour danse* de A. Farhoud : un schéma actantiel bouleversé

Dans *Quand le vautour danse*[154], la dynamique de la pièce repose sur la tension entre plusieurs formes: le conte, la danse et le théâtre. La pièce procède d'une juxtaposition de tableaux contés, d'épisodes dansés et de scènes dialoguées. Cette irrégularité formelle place d'emblée la pièce dans la catégorie du « drame rhapsodique »[155] tel qu'il est défini par J.P Sarrazac. Si danse et théâtre se mélangent, les « tableaux » épiques sont cependant isolés typographiquement des scènes dramatiques, Farhoud signifiant ainsi clairement sa volonté de marquer une rupture entre les formes. Elle se transforme ainsi en rhapsode, sa voix s'immisçant dans la structure même de la pièce. La dramaturgie de *Quand le vautour danse* se fonde sur une arythmie énonciative signifiante. Cette juxtaposition des genres permet à A. Farhoud de manipuler les données du schéma actantiel. La pièce débute par la traditionnelle formule d'ouverture propre au genre littéraire du conte : « Il y a bien longtemps, dans le royaume de Babylone, vivait un roi nommé Akkad »[156]. Ces indications spatiotemporelles, faussement précises, placent d'emblée le spectateur dans un univers décalé, lointain et mystérieux. Le premier « tableau » raconte l'enfance du prince Darius et de sa jeune sœur Vénusia. A. Farhoud suit ainsi la structure traditionnelle du conte en dessinant une situation de départ caractéristique : elle présente un héros, le jeune Darius, et une héroïne, Vénusia ; décrit leurs origines sociales et leur structure familiale – ils sont prince et princesse, fils et fille d'un roi et d'une reine – ainsi que l'environnement merveilleux dans lequel ils évoluent : Darios s'adresse à un arbre, « son seul confident » et lui demande d'intercéder auprès

[154] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse* (Carnières-Morlanwelz: Ed. Lansman, 1997).
[155] Jean-Pierre Sarrazac met en évidence la dimension rhapsodique du drame moderne : une forme ouverte, profondément hétérogène, où les modes dramatique, épique et lyrique, voire argumentatif, ne cesse de se chevaucher. Jean Pierre Sarrazac, *Poétique Du Drame Mderne: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (Paris: Editions du seuil, 2012).
[156] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 7.

de la déesse vautour. L'ensemble de ces données place le spectateur dans une attente spécifique, presque conditionnée : habitué à ce mode de narration, il anticipe l'introduction d'un élément perturbateur. Ici encore, A. Farhoud respecte la règle puisque le tableau se clôt par une ponctuation suspensive qui laisse présager un bouleversement :

> Un jour, alors que Darios se promenait avec Vénusia près du plus grand puit de Babylone, Darios vit apparaître un oiseau, le plus bel oiseau qu'il n'ait jamais vu…[157].

La scène suivante entraîne une rupture dramaturgique radicale puisqu'elle n'appartient pas à la même catégorie générique. Elle correspond à un schéma dramatique traditionnel s'appuyant sur des échanges dialogués. Cependant, elle retranscrit également une répétition de danse orchestrée par le personnage de Suzanne. Deux danseurs, Kristina et Pascal, suivent et commentent les directives de leur chorégraphe. Au cours de cet échange, le conte est inséré dans les dialogues mais il n'est plus ici qu'un motif de conversation et sert par la même occasion à introduire une nouvelle forme de représentation, la danse. La dimension rhapsodique de l'écriture dramaturgique de Farhoud s'épaissit donc un peu plus, donnant à voir au spectateur un phénomène d'emboîtement générique : le récit épique devient matériau chorégraphique ; matériau lui-même relégué au second plan par la parole théâtrale majoritaire. Or c'est bien la trame du conte qui va contaminer le matériau proprement dramatique. Le cadre formel de ce mode narratif va créer l'impression que tout est déjà joué, que les personnages, écrasés par la temporalité figée du conte, n'ont aucune prise sur le présent. La présence de la déesse Vautour y joue comme

[157] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 7.

fatalité. Cette actualisation du temps du conte sur scène va s'effectuer à travers deux mises en abîme simultanées. D'abord à travers la parole de Simon, le frère probablement schizophrène de Suzanne (la nature de sa maladie n'est jamais clairement énoncée), qui invoque la présence de la déesse Vautour :

> Comment elle appelle ça, ta maîtresse, un vautour qui vient de nulle part et qui t'arrache la tête sans que tu aies le temps de te protéger[158].

Cette personnalisation de la folie à travers l'image du vautour revient à plusieurs reprises dans la parole de Simon. La parole dramatique devient ainsi extension métonymique du conte. Elle s'infiltre au cœur des dialogues réalistes et c'est par elle qu'advient le premier dénouement tragique. De nature métaphorique, il n'en demeure pas moins effroyable : la folie de Simon va finir par briser les liens qui unissent le frère et la sœur. En refusant de se laisser happer par le conte, en le réinterprétant à travers un acte de création, Suzanne va choisir sciemment d'abandonner son frère :

> On a pas tous eu la chance d'avoir une maladie qui nous tombe du ciel, plus forte que la foudre, plus forte que l'eau qui coule (…) J'aimerais tant couler avec toi…(…). Une force souterraine m'attire vers la déchéance, vers l'échec, vers l'envers du désir, vers le néant,. à chaque fois que je m'approche de toi. (…). Tu aurais pu naître moi…j'aurais pu naître toi…[159]

Mais Suzanne refuse de se laisser entrainer dans la spirale mortifère de la folie de Simon et c'est à travers ses gestes qu'elle va le signifier :

[158] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 14.
[159] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 40.

Elle aperçoit le masque de la déesse Vautour (…) Elle le prend (…) Elle finit par piétiner le masque (…)[160].

En effectuant ce geste, Suzanne signifie clairement son refus. Il s'agit ici d'un refus absolu : refus de se soumettre au désespoir, refus de se soumettre à la folie, refus de soumettre à la déesse Vautour, allégorie lugubre de la fatalité. Pourtant une tragédie a bien lieu car de ce refus naît la déchirure d'avec le lieu des origines, la cellule fraternelle où Simon et elle « (étaient) inséparables, nés de l'absence et du froid. Sans père ni mère. Seuls. Étrangers parmi des étrangers »[161].

Dans un second mouvement, le dénouement tragique va se réaliser de manière performative à travers la retranscription didascalique de l'aboutissement de la création chorégraphique :

Chorégraphie en spectacle. La princesse est étendue sur le lit. Le prince entre avec un drap blanc très long. Il regarde amoureusement la princesse qui semble dormir. (…)On voit apparaître la déesse Vautour comme par magie. Juchée quelque part, elle rôde…Le prince change de rythme et revient pour étrangler la princesse. Elle se lève d'un bond avec un couteau dans les mains, et c'est la danse du couteau…Combat entre le prince et la princesse. (…) Le prince s'écroule, le couteau dans le ventre[162].

Dans *Quand le vautour danse*, on assiste à un triple dénouement tragique. L'hétérogénéité générique pourrait jouer contre la construction du sens de la pièce.

[160] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 41.
[161] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 40.
[162] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 41.

Lorsqu'elle est synonyme d'éclatement et de décomposition elle comporte en effet le risque de devenir le symbole d'une construction dramatique malade, attirant le regard du spectateur sur l'impossibilité de faire entrer en communication les divers éléments qui la composent et exposant les restes d'une tragédie du langage au sens où l'entendait E. Ionesco. Mais dans *Quand le Vautour danse*, la multiplication des perspectives ouvre au contraire le champ des significations possibles. À l'instar de nombreux autres auteurs contemporains, A. Farhoud propose ici une pièce où « l'hétérogénéité appliquée au dialogue dramatique rompt (…) avec la linéarité et l'harmonieuse organicité, qui présidaient au traditionnel échange de répliques, pour engendrer de multiples dialogues, absolument autres, tissant des réseaux sous les yeux des spectateurs grâce à des jeux de correspondances, alors que les interlocuteurs peuvent sembler au premier abord ne pas s'entendre, ne pas se répondre, s'exprimer en des lieux ou des temps différents »[163]. Cette hybridité ne peut cependant être fertile que si elle conserve une certaine unité. Ainsi, les trois strates dramatiques que nous avons identifiées sont traversées par la même tonalité tragique. C'est à travers l'élaboration de correspondances tragiques que A. Farhoud établit ici la circulation du sens. Cette circulation tragique constitue une caractéristique de la *migrance*. Elle ne se structure plus autour d'une linéarité fataliste mais s'inscrit dans un mouvement aller et retour. Si, dans la tragédie antique, la malédiction des Atrides et autres héros constitue un héritage ; dans le théâtre migrant elle est certes la conséquence du passé mais son dénouement reste conditionnel. Toute soumission au destin demeure un choix.

[163] Baillet, Florence, « Hétérogénéité » Joseph Danan et Sandrine Le Pors, *Nouveaux territoires du dialogue*, ed. Jean-Pierre Ryngaert et Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain (Arles: Actes Sud-Papiers, 2005), p. 26.

2 – Un usage mimétique du tragique : des écritures hors-lieu / hors-temps

Dans les dramaturgies de M. NDiaye et A. Farhoud, la spécificité migrante de l'écriture passe par un processus de remodelage des règles de la mimésis traditionnelle telle qu'elle fût dessinée par Aristote puis instituée par le théâtre classique français. Les grands jalons spatiaux et temporels sont fondamentalement remodelés. En jouant notamment sur une distorsion spatiotemporelle, les deux auteures introduisent un certain nombre de micro-déchirures qui déstabilisent en profondeur l'agencement tragique. Cette subversion des codes classiques et le travail de refonte spatiotemporel qui en découle sont rendus possibles par une structuration de la parole théâtrale élaborée à partir d'une perspective exilique. E. Saïd écrit :

> L'exil naît lorsque manque une place dans un monde (…) que l'on a cru commun d'abord, et cette croyance a rendu le départ possible[164].

Lorsque cette place s'avère un leurre, l'existence de l'exilé est toute entière tournée vers l'éventualité du retour. Or ce retour est impossible car, comme le constate encore E. Saïd, l'exil est un état de « terminal loss »[165] dans la mesure où il constitue "the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home (…)"[166]. Cette déchirure métaphorique traduit le décalage permanent qui existe désormais entre l'exilé et son lieu d'origine. De nature spatiotemporelle, cette impossibilité à reprendre racine s'inscrit dans le rythme même de l'existence de l'exilé qui, après ce geste originel et malgré ses tentatives de reconstruction d'un sens, ne parviendra jamais à retrouver l'unité de l'avant départ.

[164] Marc Agier, p. 8.
[165] Edward W. Said, *Reflections on exile: and other essays* (London: Granta, 2000), p. 137.
[166] Edward W. Said, *Reflections on exile*, p. 137.

« The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever"[167]conclut E. Saïd. L'exilé fonctionne donc selon une logique nostalgique où le souvenir et la réitération de ce qui a été domine. Le passé devient chronophage et absorbe le présent. Si l'*être en migrance* connaît des moments nostalgiques il ne s'inscrit cependant pas de manière totalement similaire dans cette relecture de l'avant. À l'instar de l'exilé, il est confronté à l'impossibilité d'arriver. Il a cru qu'un lieu d'accueil l'attendait quelque part, c'est ce qui a motivé son geste de migration, mais cet endroit d'apaisement, cette possibilité d'ancrage, n'advient jamais. Cependant, il ne souhaite pas pour autant le retour : il est tout entier tourné vers une place à venir, aussi hypothétique et inatteignable puisse-t-elle paraître. Les écritures migrantes tentent de traduire cette réalité particulière en postulant l'existence d'un entre-deux, ce que Régine Robin qualifie de « hors lieu ». Là où le discours exilique, confronté à la double impossibilité du retour et de l'ancrage, propose une réinterprétation nostalgique du passé, les écritures migrantes misent sur un au-delà de la mélancolie, sur l'idée d'un mouvement générateur, d'un discours de l'hybridation, d'une actualisation du passé dans le discours présent. Jérôme Ceccon souligne que cette tendance est d'autant plus prégnante dans les écritures migrantes ultra contemporaines, produites par des écrivains des deuxième et de la troisième générations issus de l'immigration, qui concentrent le regard sur une « écriture métisse, écrite elle aussi par des sujets migrants qui s'emparant de l'ici, l'irrigue d'une mémoire originelle, ces deux phénomènes s'insérant dans un espace et un temps de l'ici »[168]. De part cette inscription floue dans un espace temps mouvant, où passé et présent se rencontrent sans cesse, les personnages entretiennent un rapport

[167] Edward W. Said, *Reflections on exile*, p. 136.
[168] Jérôme Ceccon, 'Les Écritures Migrantes Au Québec', 2004 file://localhost/<http/::www.africultures.com:php:%3Fnav=article&no=3508> [consultée le 11 Mars 2015].

ambigu avec la réalité de leur environnement. En effet, l'aune à laquelle l'écriture migrante évalue la réalité, son *ici et maintenant*, est composée de souvenirs et de fantasmes; mythe du lieu quitté d'une part, rêve du lieu trouvé de l'autre. Cette spatio-temporalité fragmentée produit un imaginaire spécifique dont l'épicentre fantasmé varie sans cesse. Dans les pièces de A. Farhoud et M. NDiaye, cette dynamique de l'imaginaire, caractérisée par l'idée de mouvement, se trouve continuellement contredite par une réalité figée : cette tension s'inscrit dans une structure dramaturgique caractérisée par une double temporalité et une double localité, toutes irréconciliables.

Le titre de la pièce de A. Farhoud *Quand j'étais grande* suggère déjà une dissonance entre imaginaire et réalité. Cette construction syntaxique erronée composée d'un imparfait de l'indicatif employé à la place du conditionnel présent attendu, souligne l'avènement d'une temporalité erratique. La pièce s'ouvre sur un dialogue entre Myriam et Sara durant lequel l'erreur de syntaxe va être énoncée à plusieurs reprises par la jeune Sara : « Moi, quand j'étais grande, j'écrivais mon journal…/ Quand j'étais grande, j'écrivais mon journal. / Quand j'étais grande, j'écrivais mon journal avec de l'encre verte … / Moi, quand j'étais grande, j'avais une sœur qui voulait toujours me mettre à la porte. »[169] . Myriam va tenter, par deux fois, de corriger sa sœur. D'abord avec une certaine douceur : « Mais oui, quand tu seras grande, tu écriras ton journal »[170] puis de façon beaucoup plus violente, comme si cet usage erroné du langage, assez naturel chez une enfant, comportait un enjeu plus important : « La voilà encore partie : quand j'étais grande, quand j'étais grande…Je viens de te dire, quand je « serai » grande »[171]. Cette correction initiale

[169] Abla Farhoud and Véronique Le Dault, *Quand j'étais grande* (Solignac: Le Bruit des autres, 1994), p. 14.
[170] Abla Farhoud and Véronique Le Dault, p. 14.
[171] Abla Farhoud and Véronique Le Dault, p. 16.

joue comme tentative de rattachement à la réalité : en corrigeant la parole de Sara, Miriam tente de l'ancrer dans l'ici. A. Farhoud crée un décalage entre la temporalité dramatique réelle de la scène, une scène d'intérieur où Myriam, écrivant dans sa chambre, est dérangée par une petite sœur turbulente, et la temporalité dramatique imaginaire de l'énonciation de Sara, cet impossible anachronisme. La discordance temporelle qui en résulte génère une dissonance dialogique qui déstabilise l'ensemble de la trame dramatique. Le caractère anaphorique de la parole de Sara revêt une dimension presque rituelle, illustrant la volonté de Sara de convoquer dans le présent un passé déformé. L'erreur syntaxique n'est plus alors banale mais constitue une forme de micro résistance face au réel. Cette scène inaugurale constitue un incipit thématique: la parole de Sara est déconstruite à l'image de la fragmentation temporelle dont l'ensemble de la pièce va rendre compte. Cette diffraction temporelle se matérialise au sein d'une localité commune : le corps de la petite Sara. En effet, le corps de Sara va progressivement devenir le support d'une voix de femme, voix qui raconte une histoire passée qui a eu lieu ailleurs. A chaque fois que Sara laissera place à cette autre, Miriam tentera de la ramener à la réalité. Mais la résistance va aller en s'amplifiant puisque cette voix venue d'un autre temps, d'un autre lieu, va finir par s'incarner corporellement sur scène. Cette actualisation d'une parole double sur la scène, à la fois passée et présente, participe à la convocation d'un tragique fragmenté : l'incarnation du personnage passé va progressivement appeler sur scène d'autres figures du passé qui, au départ simples voix invasives, deviennent bientôt elles aussi incarnations perceptibles. A. Farhoud utilise un procédé original de mise en abîme fondée sur un phénomène de possession. A travers cette manipulation dramaturgique, A. Farhoud interroge la possibilité de déconstruire l'idée de discours tragique comme cheminement logique, linéaire et progressif. Le

personnage de Sara va être progressivement « habité » par un autre mais cet autre est aussi elle-même puisque tous deux s'incarnent à travers un même corps, une même voix, un même « je ». La fusion qui s'effectue entre un corps dont la présence est actualisée dans le présent et une âme qui n'en finit plus d'appartenir au passé et à l'imaginaire, témoigne d'une instabilité situationnellecaractéristique des phénomènes de ressac des écritures migrantes. De cette division entre le corps et l'âme naît un rapport à la réalité intrinsèquement lié à l'incapacité des personnages à réconcilier l'un et l'autre. Ainsi, à travers cette dramaturgie de la réminiscence ne se joue pas uniquement la convocation du passé mais l'actualisation spatiale de ce passé sur scène : il n'est pas seulement donné à entendre, il est donné à voir. La tragédie passée a été tue et elle a probablement entraîné le départ des ascendants des deux filles. Cependant, elle ressurgit déborde de ce passé lointain, en s'incarnant dans la parole et le corps de Sara. Ce phénomène de « possession » génère un nouveau tragique qui en appelle une lecture plus contemporaine. Myriam ne craint pas le fantôme qui s'incarne mais la folie qui s'empare de l'esprit de sa jeune sœur. En utilisant la thématique de la réincarnation, A. Farhoud crée un espace dramaturgique *migrant*, c'est-à-dire « un espace où des appartenances multiples négocient toujours dans la difficulté »[172] où s'actualise la dimension tragique.

3 - Un usage architextuel du tragique : Question(s) de chœur

La structure formelle de la tragédie grecque est constituée d'une double polarité entre chœur et personnages. Cette articulation constitue l'architexte de toute tragédie antique au sens où le définit Gérard Genette, c'est-à-dire « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres

[172] Réginie Robin citée par Piotr Sadkowski, 'La Quête Des Ithaques Ou La Transgression Du Sens Dans Les Récits Odysséens. *La Québécoite* de Régine Robin', *Synergies*, 2009, 195–202 (p. 200).

littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier »[173]. Cet architexte marque initialement une tension entre les composantes lyrique et dramatique du matériau tragique. Jean-Pierre Vernant considère que cette tension révèle un clivage entre le passé et le présent, entre l'univers du mythe et celui de la cité :

> (...) d'un côté le chœur, personnage collectif et anonyme incarné par un collège officiel de citoyens, et dont le rôle est d'exprimer dans ses craintes et dans ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique ; de l'autre, joué par un acteur professionnel, le personnage individualisé dont l'action forme le centre du drame et qui a figure de héros d'un autre âge toujours plus ou moins étranger à la condition ordinaire du citoyen. A ce dédoublement du chœur et du héros tragique correspond, dans la langue de la tragédie, une dualité. Mais ici se marque déjà l'aspect d'ambiguïté qui nous paraît caractériser le genre tragique. C'est la langue du choeur, dans ses parties chantées, qui prolonge la tradition lyrique d'une poésie célébrant les vertus exemplaires du héros des temps anciens. Chez les protagonistes du drame, la métrique des parties dialoguées est au contraire voisine de la prose[174].

En incluant des citoyens dans le processus de représentation, cette dichotomie structurelle se double d'un enjeu sociétal fort. En effet, une dualité politique s'inscrit au cœur même du geste de participation au chœur : l'implication des citoyens dans le processus de représentation constitue un honneur délivré par la cité, une célébration de leur citoyenneté. Paradoxalement, celle-ci prend sens à travers la négation de cette même citoyenneté. En participant au chœur, les choreutes effectuent en effet un acte sacrificiel. La théâtralité tragique antique repose sur une dynamique dialogique au sein de laquelle s'opposent les thèmes du même et du différent, de soi et de l'autre,

[173] Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Éd. du Seuil, 1982), p. 7.
[174] Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne. II* (Paris: Éditions La Découverte, 1986), 27.

du civilisé et du barbare. S'intéressant aux Dyonisies, Florence Dupont[175] rappelle que l'évènement tragique, alors même qu'il constitue un rituel de communion civique au sein de la *polis*, se définit en fonction de ces asymétries. Pour que l'appartenance à la cité soit exaltée et que la citoyenneté soit valorisée, la tragédie doit constituer une confrontation à l'altérité radicale. Cette représentation théâtrale de l'altérité se fonde généralement sur une différence d'ordre ethnique mais elle peut également renvoyer à une différence d'ordre sexuel ou culturel, voire les trois à la fois comme dans la *Médée* d'Euripide. Dans tout les cas elle constitue un contre-modèle radical à la citoyenneté grecque et, par conséquent, s'avère socialement inacceptable en dehors du cadre de la représentation. Pour Jacqueline de Romilly le chœur est un personnage collectif que le statut de spectateur passif rend impuissant, d'où le choix de personnes occupant une place assez marginale dans la cité, femmes, étrangers ou vieillards :

> Il est d'ailleurs bien évident que, dans des tragédies de ce type, le chœur doit être tout à la fois plus intéressé que quiconque à l'issue des événements et pourtant incapable d'y jouer lui-même aucun rôle. Il est, par définition, impuissant. Aussi est-il le plus souvent formé de femmes ou alors de vieillards trop vieux pour aller se battre, trop vieux même pour se défendre[176].

L'Autre présent sur la scène athénienne du V^{ème} siècle avant notre ère s'oppose en tous points au modèle du citoyen athénien. Cette situation est particulièrement visible lorsque l'on observe la « nature dramatique » du chœur. Il est en effet constitué soit d'étrangers comme, par exemple, dans *Les Perses* d'Eschyle ; soit de femmes,

[175] Retranscription d'une conférence donnée par Florence DUPONT à l'invitation de l'équipe Scènes du département ASIE et du laboratoire Passages XX-XXI – Université Lumière Lyon 2 - Florence DUPONT, "Qu'est-Ce Qu'interpréter Un Personnage (Prôsopon) Ou Un Rôle de Choreute Dans Une Tragédie À Athènes Au Ve Siècle?" Octobre 21, 2014.
[176] Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque* (Paris: Presses universitaires de France, 1970), p. 28.

comme dans *Les Euménides* du même auteur ou les deux comme *Les suppliantes* et dans *Les Troyennes* d'Euripide. Dans tous les cas, il est systématiquement composé de « barbares » or le terme *βαρβαρος* (barbaros) est l'antonyme de *πολίτης* (politēs), le citoyen. Le barbare, cet étranger, ce non Grec, est considéré comme « appartenant à un niveau inférieur d'humanité, comme étant sans humanité ou encore comme allant à l'encontre du bon usage, des règles civilisées »[177]. La nature dramatique « barbare » du chœur s'oppose donc en tout point au statut de citoyen des choreutes. La participation de jeunes citoyens au chœur est alors profondément contradictoire puisqu'elle les pousse à renier leur citoyenneté durant une temporalité déterminée comprenant l'année de préparation qui précède les Dyonisies et le temps même de la représentation. En effet, alors qu'ils sont issus des meilleures familles athéniennes, qu'ils bénéficient du statut le plus élevé et qu'ils constituent un exemple des valeurs viriles, ces jeunes hommes vont se faire véritablement violence en interprétant des *non citoyens*, des barbares. Ils acceptent alors de devenir radicalement autres pour les besoins de la tragédie. Le fait de pleurer sur scène ou encore d'incarner un Perse va à l'encontre de toutes les valeurs qui leur ont été inculquées et qui fondent leur citoyenneté. La participation au chœur est en elle-même geste tragique car, pour les choreutes, elle est exil volontaire de soi et, par extension, exil volontaire de la *polis*. La tragédie, « action à dessein politique qui a pour but d'instruire le citoyen sur les problèmes de l'heure à la lumière de l'histoire et de la légende »[178], constitue donc également une interrogation sur la nature de la citoyenneté athénienne. Elle relève du choix politique, au sens où elle implique un acte de participation conscient et volontaire au fonctionnement commun de la *polis,* geste qui s'effectue au détriment

[177] 'BARBARE : Définition de BARBARE', *Ortolang* file://localhost/<http/::www.cnrtl.fr:lexicographie:barbare>[consultée le 21 Mars2017].
[178] André Tuilier, "Euripide et Ennius [L'influence Philosophique et Politique de La Tragédie Grecque À Rome]," *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres D'humanité* 21, no. 4 (1962): 379, doi.

de l'individu. La citoyenneté et la capacité d'intervention politique athéniennes se fondent ainsi en partie sur la confrontation à une altérité radicale. A travers le contraste entre l'origine sociale des choreutes et la nature dramatique du chœur, la tragédie propose un modèle de construction de la cité qui, dès ses origines, s'inscrit dans une dynamique d'opposition à l'Autre.

Le théâtre migrant se réapproprie cette dimension de la tragédie antique en adressant à son tour la question des conditions dramaturgiques nécessaires à l'émergence d'une figuration de la cité. Or cette cité contemporaine est soumise à d'incessants mouvements de déconstruction et de reconstruction, au métissage et à l'hybridité. Or ces fluctuations constitutives fragmentent l'image d'une citoyenneté uniforme. Les écritures migrantes, dans leur expression théâtrale, vont chercher à dépasser la dichotomie initiale caractéristique de la tragédie antique. A. Farhoud et M. NDiaye ne s'en tiennent pas à une forme canonique en privilégiant toutes deux l'assemblage de formes dramatiques diverses. Dans *Les rues de l'alligator*[179] et *Providence*[180], elles favorisent cependant toutes deux l'instauration d'une instance chorale qui va permettre d'insuffler une dimension réflexive à l'action dramatique. Ce choix dramaturgique accompagne l'élan de décentration culturelle que constituent les écritures migrantes. En effet, le chœur joue comme référence culturelle et, en utilisant ce motif, les deux dramaturges placent de fait l'action dramatique dans un schéma tragique hérité de la Grèce antique. Elles situent ainsi d'emblée leurs dramaturgies respectives dans la tradition théâtrale occidentale. De prime abord, cet « eurocentrisme » pourrait être qualifié de surprenant, voire de contradictoire, dans la production d'une discursivité dramatique d'obédience postcoloniale mais ce serait faire peu de cas des stratégies de chacune des auteures. Elles s'inscrivent en effet

[179] Abla Farhoud, *Les rues de l'alligator: théâtre* (Montréal: Vlb éditeur, 2003).
[180] Marie NDiaye, *Providence*.

toutes dans des aires géographiques occidentales et ont pleinement conscience de s'adresser à un public tout aussi occidental. Il s'agit ici de reprendre des codes dramaturgiques structuraux familiers afin de mieux parvenir à sensibiliser les spectateurs à des enjeux contemporains. Ainsi, si A. Farhoud et M. NDiaye ont recours à un modèle dramaturgique « classique », elles vont cependant s'appliquer à en modifier le pouvoir signifiant en retravaillant la structure et les éléments constitutifs du chœur.

i - La choralité négative chez Marie NDiaye

Dans *Le théâtre des voix. A l'écoute des personnages et des écritures contemporaines*[181], Sandrine Le Pors revient sur un phénomène peu étudié[182] des dramaturgies contemporaines : l'effacement du personnage comme locuteur identifié au profit de voix pluralisées ou dépersonnalisées. Selon S. Le Pors, de nombreuses écritures dramatiques contemporaines procèdent en effet à une réinvention de l'écriture chorale. Ces interprétations entrainent une réflexion sur la subjectivité, sur la divergence et sur la démocratie. Contrairement au chœur antique qui tend à l'univocité, la choralité contemporaine favorise la fragmentation de la parole pour qu'émerge « un nouveau partage du sensible »[183]. Martin Mégevand constate quant à lui que « la choralité naît où le chœur ne peut plus, pour diverses raisons qu'il reste à préciser (fin des utopies et des idéologies, disparition de *la* communauté en *des* communautés) durablement s'installer sur les scènes occidentales. (…) En ce sens, la choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance quand le chœur – ainsi du moins que l'entendaient les Grecs - porte toujours plus ou moins dans son

[181] Sandrine Le Pors et Jean-Pierre Sarrazac, *Le théâtre des voix: à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011).
[182] J. P Sarrazac souligne cette rareté dans la préface de l'ouvrage.
[183] Sandrine Le Pors et Jean-Pierre Sarrazac, p. 77.

horizon, la trace d'un idéalisme de l'unisson »[184]. Les effets de choralité constatés chez A. Farhroud et M. NDiaye s'inscrivent dans ce mouvement. Dans *Providence*, M. NDiaye travaille précisément la parole chorale comme parole dissonante. Elle propose un personnel dramatique qui, à priori, respecte le dualisme chœur-personnages caractéristique du théâtre antique. Elle oppose ainsi le personnage éponyme de Providence, identifié physiquement et nominalement, à un ensemble de représentants de la société uniquement caractérisés par leur statut professionnel. Chacun de ces représentants bénéficient d'un étiquetage précisant sa fonction dans la cité : le curé, l'assureur, le notaire, la pharmacienne, l'hôtelier, l'hôtelière, la maîtresse d'école, l'avocate. Alors que, dans la première scène, l'hôtelier et l'hôtelière sont encore capables de se démarquer individuellement par l'emploi du pronom personnel « je » lorsque Providence les interroge ; le pronom personnel « nous » va rapidement contaminer la parole des autres habitants de la petite ville dans laquelle se déroule la pièce. Ils ne s'expriment en effet jamais en leur nom propre mais toujours au nom de la communauté toute entière. Le spectateur n'a plus alors l'impression d'être face à des personnages unitaires mais face à une entité à visages multiples s'exprimant d'une même voix. La narration du passé devient récit collectif, élaboré par l'ensemble des habitants. Ce partage de la parole crée une illusion de cohérence qui va écraser le personnage de Providence. Alors même que leurs témoignages semblent se répondre et s'entrecroiser ils racontent en fait des versions incomplètes, différentes et discordantes de l'histoire de Providence. L'utilisation chorale du « nous » assure ici une impression de cohésion, d'unité. Les personnages, parce qu'ils sont dépourvus de tout langage personnel, deviennent simples supports d'un discours, et sont donc totalement interchangeables. Chaque

[184] Martin Megevand, « Choralité » in Joseph Danan et Sandrine Le Pors, pp. 37–38.

réplique n'en demeure pas moins échange mais il s'agit là d'un simulacre de dialogisme. La même parole est disloquée, déconstruite puis reconstruite indifféremment à un endroit puis à un autre du texte. Joseph Danan qualifie ce phénomène de *désemboîtement*[185]. Lorsque le *désemboîtement* devient généralisé, comme c'est le cas dans *Providence;* le spectateur assiste « à la diffraction totale des éléments du dialogue », ouvrant « la voie à l'hétérogénéité, n'importe quel élément textuel pouvant 'entrer en dialogue' avec n'importe quel autre »[186]. En instaurant ces effets de choralité, Marie NDiaye détruit le dialogue comme moyen d'expression du sujet autonome et dépeint un processus de déshumanisation du monde. A travers l'effacement progressif du personnage comme support de la dynamique dialogique, la dramaturge suggère l'effacement de la personnalité par le système. Le chœur devient ici choralité négative ; renversant fondamentalement l'image de la cité comme espace d'unité. Là où le chœur grec figurait la voix unique de la cité, uni-vocité, la choralité NDiayenne énonce le délitement de la communauté. Dans *Providence*, ce canevas choral, qui ne parvient plus qu'à revêtir des simulacres d'identités, constitue le point de rupture de la linéarité dramatique de l'action. En effet, les voix qui s'élèvent étant discordantes, les témoignages qu'elles fournissent le sont tout autant. Toute parole, ainsi mise en doute, devient interchangeable. Dans ce contexte mouvant, toute progression mimétique de l'action devient impossible car forcément corrompue. *Providence* raconte ainsi l'égarement, la rumination et l'enfermement des sociétés contemporaines dans leurs propres discours ainsi que leur profonde incapacité à en intégrer d'autres et, plus largement, à pouvoir atteindre une forme de vérité.

[185] Joseph Danan « Désemboîtement », Joseph Danan et Sandrine Le Pors, p. 24.
[186] Joseph Danan et Sandrine Le Pors, p. 25.

ii – L'énonciation chorale : une expression du *vivre ensemble*

Si l'utilisation de la choralité sert chez Marie NDiaye à dénoncer les impasses et les dangers d'un communautarisme violent et pernicieux, Abla Farhoud va quant à elle faire un usage légèrement différent de cette dynamique structurelle. Dans *Les rues de l'alligator*, on retrouve ainsi une structure dramatique similaire avec plusieurs figures plus ou moins anonymes dont la caractérisation est cette fois-ci beaucoup plus aléatoire que l'ordonnancement professionnel dans *Providence* et dont voici quelques exemples : la Passante qui cherche sa sœur, la Femme à la mallette, la Femme au t-shirt, Mère passante, la Vieille Femme, l'Homme qui court après son fils, l'Homme Soliloque, Monsieur Cellulaire, le Garçon aux chiens, etc. Si certaines de ces figures ont un patronyme précis, celui-ci demeure du domaine du hors scène puisque ces noms « réalistes » ne figurent que dans les didascalies : Mme Findley, Monsieur Jadore, Henri. Cependant, il n'y pas de dialogue entre ces entités dramatiques : elles profèrent des paroles totalement étrangères les unes aux autres. A. Farhoud dessine un patchwork d'interventions disparates :

> MONSIEUR JADORE : Je me ferai pas prier, j'adore parler…Mon ami Fernando qui était venu pour s'établir à Montréal m'a dit un jour : « Je peux pas vivre ici, les gens ne se touchent pas, ne transpirent pas, moi, j'aime la sueur » (…)
>
> L'HOMME QUI COURT APRES SON FILS : Vous auriez pas vu mon garçon ? Il a à peu près 20 ans, petit, gros, la langue toujours sortie (…)
>
> L'HOMME EFFACE : Luce ! Luce ! C'est quoi la farce ! Luce ![187]

Ce court extrait illustre la dimension polyphonique qui caractérise l'ensemble de la pièce et, si les entités s'adressent parfois les unes aux autres, elles ne se répondent

[187] Abla Farhoud, *Les rues de l'alligator*, pp. 46–47.

pas, trop préoccupées par leur propre parole et motivées par une action dramatique qui échappe au public. Il n'y a donc pas ici non plus de possibilité de véritable dialogue et, une fois encore, la discordance dit l'incommunicabilité entre les êtres. Et pourtant c'est grâce à la fragmentation de la parole que A. Farhoud parvient à établir les contours solides d'un espace commun d'énonciation qui, bien que complexe et divers, unit les différentes voix qui traversent la pièce. En effet, la partition polyphonique contribue à mettre en relief une topographie du langage qui dit la *cosmopoliteia*, c'est à dire littéralement la constitution commune, mouvante et composite, des sociétés contemporaines. Cette diversité du dire n'en est pas pour autant mortifère et dangereuse. Le titre de la pièce, *Les Rues de l'alligator* traduit déjà, comme souvent chez Farhoud, un projet précis : cartographier l'émergence d'une parole multiple dans l'espace urbain afin de rendre compte des flux qui le traversent. Certes l'hétérogénéité qui résulte de la choralité demeure une menace puisqu' « elle peut tout d'abord être synonyme d'éclatement et de décomposition » en dessinant une topographie dramaturgique où, « chaque sujet parlant, incapable de trouver un terrain d'entente avec autrui, serait comme prisonnier de son univers, enfermé dans sa solitude et son discours, lequel tiendrait davantage du monologue que du dialogue, si bien que ce dernier se réduirait désormais à une simple forme vide »[188] . La métaphore labyrinthique et reptilienne du titre de Farhoud rend compte de ce risque de dispersion et de dévoration – mais elle constitue également la possibilité d'affirmer le tissu urbain où naissent et se rencontrent de multiples perspectives comme pluralité dynamique génératrice de sens. Contrairement à la pièce de Marie NDiaye dans laquelle l'instance chorale illustre l'impossibilité de la parole à dire les rapports entre l'individu et la diversité, dessinant les lignes

[188] Florence BAILLET, « L'hétérogénéité », *in* Joseph Danan et Sandrine Le Pors, p. 27.

étouffantes d'un tissu urbain replié sur lui même, véritable *système* hermétique à tout apport extérieur est vécu comme une menace à l'unité fondatrice; dans *Les rues de l'Alligator*, Abla Farhoud met en lumière les riches potentialités d'une énonciation chorale quand il s'agit de dire le vivre ensemble au sein de la *polis* et ce sans pour autant que son discours dessine un tracé imaginaire utopique des villes contemporaines.

iii – Pour une multiplication des voix

Dans *Providence* et *Les rues de l'alligator*, Marie NDiaye et Abla Farhoud adoptent toutes deux la posture d'écrivaines migrantes « auteur(es) excentré(es), appelé(es) à témoigner du devenir de la communauté (québécoise) grâce à une étrangeté qui désarçonne »[189]. Elles instaurent toutes deux sur scène un sujet migrant plurivoque qui dit les égarements, les échecs, la monstruosité mais aussi les richesses, les succès et la diversité et de la communauté. La fragmentation de ce sujet par l'utilisation d'un dispositif choral permet d'attirer l'attention du spectateur sur la dimension profondément trouble, diffractée, complexe et parfois contradictoire, voire antinomique, du processus d'élaboration d'une parole commune signifiante. C'est sur ce fond d'incertitude que se fonde un nouvel espace tragique qui ne joue pas comme simple décor mais constitue la nouvelle possibilité tragique elle-même. Car comme le rappellent K. Barasc et M. Causse, « le rapport à la réalité est de l'ordre de la croyance…Une croyance qui ne se reconnaît pas comme telle, notre adhésion étant plus vieille que nous et sans faille »[190]. Marie NDiaye et Abla Farhoud proposent une parole théâtrale qui affirme au contraire que le réel contemporain est incertain, inquiétant, changeant. Au sein de cette réalité, le langage ne constitue plus, comme

[189] Simon Harel, p. 59.
[190] Michèle Causse et Katy Barasc, *Requiem pour il et elle* (Donnemarie-Dontilly: Éditions iXe, 2014), p. 11.

l'ont longtemps laissé entendre les discours modernes, un impératif rationnel. Dans les écritures migrantes toute quête de la certitude comme horizon absolu disparaît : l'idéal progressiste dont elle procédait s'efface au profit d'un pragmatisme et d'un scepticisme dont la choralité incarne la concrétisation dramaturgique. Ce pragmatisme souligne la potentielle efficacité des idéaux humains et des actions des hommes mais rappellent également leurs inéluctables limites. Il ne peut plus y avoir l'espoir d'une connaissance pure, inchangeable, échappant à toute controverse ; d'une voix une et universelle. Ce n'est d'ailleurs pas à cette totalité de l'*être ensemble* que la collectivité doit aspirer puisque l'on sait désormais que toute quête de la certitude est mortifère. La multiplication des voix - les discussions, les indifférences et les silences qui les lient et les opposent - produit des lieux potentiels, bien qu'incertains, incomplets et ponctuels, de représentation du réel commun. Le matériau tragique, parce qu'il postule un être au monde transitoire, entre grandeur et décadence, entre horreur et beauté, est peut-être, comme le constate Herbert J. Muller, l'une des possibilités pour rendre compte de la diversité du monde:

> [Tragedy] takes on the most awful possibilities of human life, to display the most splendid possibilities of the human spirit. It goes through the worst, and by going all the way through it earns an honorable peace, which is more secure because it is peace without victory. . . By systematically complicating all issues, stressing the defects and excesses of all values, insisting on tension, imbalance, uncertainty, and contradiction as the essential conditions of civilization . . . we may hope to be at once more humane and more realistic, more generous in our sympathies and more sober in our judgments.[191]

[191] Herbert Joseph Muller, *The spirit of tragedy* (New York: Alfred A. Knopf, 1956), p. 55.

III - La scène comme lieu du sacrifice

Selon C. Castariodis, toute fiction collective suppose une épistémologie commune. Il ne peut exister de société constituée sans un imaginaire collectif, sans ce que C. Castoriadis appelle « les significations imaginaires sociales »[192]. Ce sont elles « qui tiennent une société ensemble », telles que « le tabou, le totem, Dieu, la polis (la cité), la nation, le parti, la citoyenneté, la vertu, ou la vie éternelle »[193]. Or la constitution de cet imaginaire collectif est aujourd'hui en grande partie tributaire des voix politique et médiatique, voix majoritaires qui justement instituent l'image du migrant comme victime. Cependant, comme le constate le philosophe A. Badiou à l'endroit des camps de concentration nazis, tout discours sacralisant la catastrophe substantialise la victime, la réduisant à une image de corps souffrant, la transformant en *être-pour-la-mort* :

> (...) l'état de victime, de bête souffrante, de mourant décharné, (assimile) l'homme à sa substructure animale, à sa pure et simple identité de vivant (…)[194].

Les discours politique et médiatique, lorsqu'il s'agit de nommer les migrants, les associent presque systématiquement à une terminologie tragique. Or il ne s'agit pas réellement ici de registre tragique mais plutôt de registre pathétique, expression de

[192] Cornelius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe. 6, Figures du pensable* (Paris: Éd. du Seuil, 1999), p. 96.
[193] Cornelius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe. 4, La montée de l'insignifiance* (Paris: Éd. du Seuil, 2007), pp. 112–14.
[194] « Certes, l'humanité est une espèce animale. Elle est mortelle et prédatrice. Mais ni l'un ni l'autre de ces rôles ne peuvent la singulariser dans le monde du vivant. (...) c'est toujours par un effort inouï, salué par ses témoins – qu'il éveille une reconnaissance radieuse – comme une résistance presque incompréhensible, en eux, de ce qui ne coïncide pas avec l'identité de la victime. Là est l'Homme si l'on tient à le penser : dans ce qui fait, comme le dit Varlam Chalamov dans ses Récits de la vie des camps, qu'il s'agit d'une bête autrement résistante que les chevaux, non par son corps fragile, mais par son obstination à demeurer ce qu'il est, c'est-à-dire, précisément, autre chose qu'une victime, autre chose qu'un être-pour-le-mort, et donc : autre chose qu'un mortel. », Alain Badiou, L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal, (Paris : Hatier, 1993), cité par Olivier Neveux, 'L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine', *Actuel Marx*, 2007, 99–108 (pp. 103–4).

la souffrance pour la souffrance, produisant une représentation collective toute aussi pathétique de la migration et des individus qui la pratiquent. Il suffit pour s'en convaincre d'effectuer une rapide recherche sur le web en associant les mots clés « migration » et « tragédie ». Il est clair qu'à l'endroit des récents épisodes de migration de masse, les pays occidentaux souffrent d'un déficit de représentation. Comme l'explique l'historien Pierre Rosanvallon, ce phénomène n'est pas nouveau et produit presque systématiquement les mêmes conséquences :

> Une société en déficit de représentation oscille entre la passivité et les peurs. Elle tend à être dominée par le ressentiment, qui marie la colère et l'impuissance, et ne peut donc penser concrètement l'action sur elle-même. Elle doit en effet sans cesse simplifier et caricaturer le réel pour espérer le rendre malléable. La mal représentation conduit à gommer la réalité, à la rendre indicible. Un rapport simultanément magique et soumis au monde se durcit sur cette base. La société finit par ériger des boucs émissaires en uniques causes de tous ses maux, et à ne plus pouvoir s'appréhender que sous les espèces d'un bloc indistinct en but à des puissances maléfiques radicalement étrangères[195].

Le moteur de recherche Google renvoie ainsi à quelques 490 000 occurrences de cette association[196]. En composant une image victimaire du migrant déconnectée de la réalité vécue par les individus, politiques et médias entraînent l'émergence d'une véritable *idéologie de la victime*[197] au sein de laquelle « l'auréatisation constante de la catastrophe esthétisée et sacralisée de la nouvelle théologie (de pacotille) du malheur et de l'horreur désavoue constamment ce découplage de la politique d'avec la morale et la théologie». Cela autorise la perduration d'un « archaïsme *à*

[195] Pierre Rosanvallon, *Le parlement des invisibles* (Paris: Seuil, 2014), p. 27.
[196] Voir :https://www.google.fr/search?q=migration+++tragédie&oq=migration+++tragédie&aqs=chrome.0.69i59.5364j0j9&sourceid=chrome&es_sm=119&ie=UTF-8, (consultée le 7 mai 2015).
[197] Olivier Neveux, p. 101.

l'antique de la représentation de la catastrophe (…) »[198] dans les démocraties modernes. Dans un contexte où « la violence n'est plus tant contenue et refoulée que mimée dans sa surexposition ritualisée », la position de la victime redevient celle du bouc émissaire. Cette idéologie, pastiche simpliste de la dialectique tragique, se retrouve également dans le théâtre contemporain. R. Castelluci parle ainsi d'un « victimisme volontaire et nécessaire », effet recherché de la représentation théâtrale dans la mesure où « souvent être une victime (…) est la seule condition pour exister sur un plateau»[199]. Reprenant ces propos, O. Neveux interroge cependant la pertinence de cette esthétique dramaturgique de la victime. Il rappelle ainsi que, depuis maintenant plusieurs décennies, le travail théâtral a tenté de se défaire de ce type primaire de tragique dans lequel la souffrance ne témoigne de rien d'autre que de la souffrance, comme si la victime, renvoyant à une épistémologie du tragique comme rituel, était constitutive de l'art dramatique. A cette première conception commune s'adjoint un modèle de construction de l'altérité, inspiré du tragique antique et lui aussi profondément inscrit dans l'imaginaire collectif occidental. La représentation contemporaine du migrant est intrinsèquement, bien que la plupart du temps inconsciemment, liée à un héritage mythique du récit exilique. En effet, de par son caractère supposément universel, le mythe exilique marque l'histoire des peuples issus du bassin méditerranéen. De l'épopée d'Ulysse, proto-migrant de la culture occidentale, au prophète Muhamad fuyant vers Médine, en passant par la longue errance du peuple juif, les récits de migrations abondent. En -431, Euripide, pressentant sans doute son propre exil, expliquait déjà qu'il n'y ait pas de geste plus douloureux que celui de quitter son pays. Dans *Médée*, il fait ainsi dire au chœur:

---

[198] A. Brossat*, L'épreuve du désastre. Le XX siècle et les camps*, (Paris: Albin Michel, 1996), pp. 447-448, cité par Olivier Neveux, "L'état de victime," p.101.
[199] Roméo Castelluci, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, trad. K. Espinosa, (Besançon: Les solitaires intempestifs, 2001), pp.115-116, cité par O. Neveux, p. 101.

Strophe II

— O patrie, ô demeure, puissé-je ne pas être sans cité et traîner une pénible existence dans la détresse et les plus lamentables des souffrances! Que la mort, oui la mort, me dompte avant que j'atteigne ce

— jour! Entre les peines, il n'en est point de pire que d'être privé de la patrie[200].

Le sentiment d'aliénation et la douleur d'être arraché à sa terre natale sont en effet profondément ancrés dans les imaginaires collectifs. En ce sens, ils peuvent être considérés comme faisant intégralement partie de la construction d'un imaginaire collectif. Au même titre qu'il existe une épistémologie commune de la victime, il existe une épistémologie commune du sentiment d'exil. C'est d'ailleurs ce que constate J.F. Evelein:

> The existential state of alienation [...] is sedimented in our collective myths and historical accounts epitomizing the phenomenon of expulsion as an integral aspect of the human condition[201].

Ces discours présupposent un attachement indépassable à la terre natale. Dans ce contexte, l'expression de l'exil emprunte ainsi des formes convenues qui insistent sur la notion d'enracinement dans une terre et une culture singulière et son inévitable corollaire, le déchirement de l'âme. Ainsi naît l'image du migrant comme victime. La double hégémonie pathétique des thématiques de la victime et de l'exil procède dans un premier temps de ce que C. Castariodis définit comme un *imaginaire*

[200] Euripide, *Médée*, trad. Daniel Mesguich (Paris: L'Avant-scène théâtre, 2008), p. 16.
[201] Johannes F. Evelein, "Ethics, consciouness and the potentialities of Literature : Teaching narratives of exile *Realms of exile: nomadism, diasporas, and Eastern European voices*, ed. Dominica Radulescu (Lanham: Lexington Books, 2004), pp. 15–27.

instituant[202], œuvre d'un collectif humain, qui produit des significations nouvelles, qui est constitutif de la construction d'une identité socio-historique commune. Cependant il convient d'interroger la manière dont elles sont restituées et propagées par *l'imaginaire institué*[203] ; c'est à dire à travers les « institutions » qui leur donnent corps, ici les sphères politique et médiatique. Ce questionnement est doublement nécessaire : d'abord car il permet de s'assurer que ces nouvelles significations ne sont pas réduites à de pseudo évidences et qu'elles ne sont pas ramenées idéologiquement à un imaginaire social identitaire ; ensuite car l'ensemble de ces nouveaux signifiants permet de pallier le déficit de représentation constaté par P. Rosanvallon. Le théâtre migrant propose une nouvelle forme de médiation. Il permet d'aborder le problème par deux angles d'attaque : d'abord en mettant exergue les mécanismes à l'œuvre dans les discours majoritaires afin d'ensuite en dénoncer le caractère réducteur et dangereux. Il s'agit à terme de dépasser une forme « d'esthétique de la sidération »[204] afin de reconstruire une esthétique de la parole signifiante.

Dans *Antigone*, J. Anouilh écrit que la tragédie, « c'est pour les rois »[205]. Ce constat renvoie certes à la classe sociale d'où le dramaturge extirpe traditionnellement son personnel dramatique. Mais l'auteur inscrit également en filigrane la question du genre dans la tragédie : dire « la tragédie, c'est pour les rois », c'est dire aussi « la tragédie, c'est pour les hommes ». Le genre tragique n'exclut pas les femmes. Bien au contraire, ce sont souvent elles que l'on trouve sur le devant de la scène, mais elles occupent presque toujours le « mauvais rôle ». Il n'est en effet pas de genre théâtral où les femmes meurent plus, et ce de manière

[202] Voir Cornelius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe. 4, La montée de l'insignifiance*.
[203] Cornelius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe. 4, La montée de l'insignifiance*.
[204] Voir Alain Brossat, *L'épreuve du désastre: le XXe siècle et les camps* (Paris: Albin Michel, 1996).
[205] Sophocle, Jean Anouilh et Jean Cocteau, *Antigone et le mythe d'Oedipe*, ed. Ariane Carrère (Paris: Hatier, 2012), p. 53.

aussi spectaculaire, que dans les tragédies. S'il est une caractéristique notable et commune dans les œuvres de dramatiques de A. Farhoud et M. NDiaye, c'est que l'on y assiste à la mort de femmes. La jeune Kaokab, incapable de concilier son propre discours à un récit des origines transmis par les siens, s'immole par le feu. Providence, ostracisée et diabolisée par la communauté qui l'a vue naître, convoque ses bourreaux au sommet d'une colline. Monique/Kaokab ré-écrit la course vers la mort de sa jeune nièce Samira. Dans un dernier geste, Nancy, mère indigne et lâche, prend volontairement la place de France, afin, peut être, d'obtenir la rédemption. En 1971, Hélène Cixous reprochait déjà au théâtre cette tendance féminicide[206] et voyait dans cette réalité dramaturgique une persistance du système patriarcal :

> Comment, femme, peut-on aller au théâtre ? Sauf à s'y trouver en complicité avec le sadisme dont les femmes y sont l'objet. A se voir invitée à prendre, dans la structure familiale patriarcale, que le théâtre reproduit à l'infini, la place de la victime. [207]

En tuant ces personnages féminins, Marie NDiaye et Abla Farhoud font-elles preuve du sadisme théâtral traditionnel que dénonçait H. Cixous il y a quarante ans ? Kaokab, Providence, Samira ou Nancy sont-elles des victimes sciemment conduites par leurs auteures à cette résolution dramaturgique ultime ? Il semble au contraire que, dans leurs dramaturgies respectives, M. NDiaye et A. Farhoud mettent en exergue les mécanismes de victimisation et de subjectivation de la femme pour

[206] Le terme 'féminicide' se base sur la définition juridique de la violence faite à la femme, précisée à l'article 1er de la Convention de Belém do Pará : 'on entend par violence contre la femme tout acte ou comportement fondé sur la condition féminine qui cause la mort, des torts ou des souffrances physiques, sexuelles ou psychiques à la femme, aussi bien dans sa vie publique que dans sa vie privée' Raul Romeva I Rueda, *Sur Les Meurtres de Femmes (Féminicides) En Amérique Centrale et Au Mexique et Le Rôle de l'Union Européenne Dans La Lutte Contre Ce Phénomène - A6-0338/2007* (Parlement européen, 20 Septembre2007) <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A6-2007-0338+0+DOC+XML+V0//FR> [consultée le 22 Mars 2017].

[207] Hélène Cixous, 'En Attente de Femme. Aller À la Mer.', *Le Monde*, 28 avril 1977.

mieux les dénoncer. Elles pointent du doigt un système de hiérarchisation tripartite – racial, économique et sexuel - qui entraîne et perpétue l'instauration d'une dialectique dominant-dominé, une idéologie victimaire. Dans *Façons tragiques de tuer une femme*[208], Nicole Loraux a démontré que la mort des personnages féminins dans les tragédies antiques s'inscrivait en opposition à la « belle mort » des héros masculins :

> À se situer au niveau paradigmatique des modèles sociaux », écrit-elle, « il est vrai que la cité n'a rien à dire de la mort d'une femme, celle-ci fût elle parfaite autant qu'il lui reste permis de l'être : car il n'est pour une femme d'autre accomplissement que de mener sans bruit une existence exemplaire d'épouse et de mère aux côtés d'un homme qui vivait sa vie de citoyen[209].

Pourtant la tragédie antique accorde une place particulière aux femmes, une place sur le devant de la scène. Ce faisant, elle ne suppose pas pour autant un rôle plus actif des femmes dans la cité antique. En effet, dans le schéma traditionnel, la mort active, signifiante ; la mort comme ultime geste de résistance face au destin, la mort pour soi, demeure l'apanage de l'homme. L'existence de la femme ne prend quant à elle son sens qu'hors de soi. Cette dernière ne se réalise que dans les institutions de la vie sociale, mariage, maternité, qui rattachent les femmes au monde et à la vie des hommes :

> Et c'est par des hommes que les femmes meurent, pour les hommes qu'elles se tuent le plus souvent[210].

[208] Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme* (Paris: Hachette, 1992).
[209] Nicole Loraux, p. 28.
[210] Nicole Loraux, p. 28.

Les femmes tragiques meurent cachées. Retranchées dans la chambre conjugale ou dans le caveau ancestral, Iphigénie et Clytemnestre sont assassinées, Antigone et Jocaste se pendent. À chaque fois, l'action se situe hors scène. Les héros eux aussi meurent loin du regard des spectateurs mais, à l'exception notable d'Ajax, ils connaissent une fin par les armes. Cette mort par le fer les honore. La mort des femmes est au contraire un récit honteux, un aveu de faiblesse. Pendaison ou empoisonnement les éloignent irrévocablement de toute grandeur. Leur trépas relève de l'intime et de l'irrationnel. Victimes par essence, elles subissent leur fin. Condamnées au débordement de désespoir, elles sont presque systématiquement dépossédées du pouvoir symbolique de leur propre mort. Dans leurs pièces, Marie NDiaye et Abla Farhoud redessinent la représentation scénique de la mort des femmes pour en affirmer le pouvoir. Leurs dramaturgies respectives interrogent les façons de tuer une femme sur scène. Elles effectuent ainsi toutes deux un geste de réappropriation symbolique. Cette mort volontaire, ce sacrifice ultime, n'est plus subie mais signifie un refus. La mort devient pour elles une dénonciation de l'agencement du monde et du rôle qu'on leur a attribué.

Dans *Les filles du 5-10-15¢,* Kaokab se jette dans le feu et cet acte sacrificiel clôt la pièce. On retrouve ce geste avec le personnage de Samira, qui se jette sous les bombes dans *Jeux de patience*. Sacrifice enfin chez N'Diaye, où Nancy se précipite dans l'antre de l'ogre et où Providence dresse elle-même l'autel de son exécution. Sacrifier, *sacrificare*, *sacrum fecere*, faire un acte sacré. On associe traditionnellement cet acte à une divinité. On (se) sacrifie pour apaiser la colère des dieux ou pour s'attirer leurs faveurs. Mais à notre époque, à quelle divinité serait-il dédier? A l'exception notable de *Quand le vautour danse*, le recours à un *deus ex*

machina dans les pièces est inexistant. Peut-on pour autant considérer que le geste de ces femmes n'est pas sacré ? Le sacrifice de toutes ces femmes en devient-il vain ? Doit-on le percevoir comme l'annulation de leur existence ? Peut on l'envisager comme une volonté d'effacement, d'annihilation d'elles-mêmes ? S'agit-il, en somme, d'un suicide banal, pulsion provoquée par un désespoir trop vaste pour jamais s'estomper ? Qu'est ce qu'un sacrifice ? Traditionnellement on établit un lien fondamental entre ce geste et le sacré or il semble que ce lien n'opère pas lorsqu'il est confronté aux pièces de M .N'Diaye et A. Farhoud. Pourtant, le geste, lui, a bien lieu. Il est mis en scène, il est (re)présenté et ce de la façon la plus explicite qui soit, avec du sang, des larmes, des flammes. Quel est donc le message que cherche respectivement à faire passer chacune des deux dramaturges ? Comment concilier l'absence des dieux avec la réalité sacrificielle de leurs protagonistes? Si le spectateur se limite à une approche classique de la notion de sacrifice, s'il perçoit cet acte comme étant uniquement lié à un système religieux, il ne peut en effet parvenir ni à comprendre ni à expliquer cet acte. Le travail de René Girard permet de contourner cette difficulté et de nuancer l'acceptation traditionnelle du sacrifice comme acte religieux :

> Le sacrifice a souvent été décrit comme un acte de médiation entre le sacrifiant et une divinité. Or le concept de divinité, encore plus d'une divinité qui reçoit des sacrifices sanglants, possède peu de crédibilité à notre époque. C'est pourquoi l'institution du sacrifice est reléguée par les théoriciens modernes au royaume de l'imaginaire[211].

[211] René Girard, *La violence et le sacré* (Paris: Hachette, 1972), p. 6.

Dans un élan anthropologique similaire, Claude Lévi-Strauss arrive à la conclusion que lorsque les rites sacrificiels sont dissociés de toute réalité, ils deviennent dépourvus de sens. Si le sacrifice est isolé du phénomène religieux, l'acte sacrificiel devient une aberration, un geste à reléguer au monde du fantasme et de l'imaginaire. Or ce n'est pas ce qui a lieu sur la scène migrante. Pour Kaokab, Samira, Providence et Nancy, faire le choix de mourir revient à affirmer une individualité, à faire entendre une voix et à imposer une volonté. La mort est ultime geste d'exil. En rejetant la place qui est la leur dans le système patriarcal dénoncé par H. Cixous, ces personnages féminins, qui choisissent leur mort au lieu de la subir, se soulèvent violemment contre leur destin. Animés par un élan tragique ; ils refusent de se soumettre à l'ordre établi. Marie NDiaye et Abla Farhoiud autorisent ces femmes à être victimes de leur *hybris,* cette folie qui pousse le héros à combattre l'inévitable. La mort devient alors une manière d'affirmer sa force, une forme d'*empowerment*. En plaçant la force tragique du côté des femmes, les pièces de M. NDiaye et A. Farhoud renversent ainsi les signifiants dramaturgiques traditionnels.

1 - Providence : La crise sacrificielle

La plus célèbre, la plus ancienne des monstres femelles est Médée, la mère sauvage, la meurtrière. Elaborant une réinterprétation contemporaine du mythe antique, Marie NDiaye écrit l'histoire de Providence, qui jette le corps de son enfant nouveau-né en pâture aux cochons. Comme pour l'infanticide antique de la magicienne, la conscience contemporaine va chercher à expliquer ce geste, à justifier l'injustifiable. Quelles sont les raisons de ce meurtre ? Les tragédies grecques nous

rapportent que Médée a tué ses enfants pour se venger de l'infidélité de leur père, Jason. Quel sens donner au geste de Providence ? Providence a avoué ce crime :

> Providence - :« Où est mon enfant, curé ? Je me souviens très formellement d'avoir mis au monde un tout petit enfant. […] »
>
> Curé - : Tu le sais, Providence. Tu l'as dit. Nous le savons parce que tu l'as dit.
>
> Providence - : Mais… quoi ?
>
> Curé - : Que le corps de l'enfant a servi de nourriture aux cochons.[212]

Mais cet aveu n'explique pas les raisons de cet acte et réveille de nombreuses questions. Quelle signification accorder à un meurtre que l'auteur accompli au vu et su de tous ? En rendant public le meurtre de son enfant, Providence réclame l'attention de la collectivité. Son acte revêt d'abord une dimension sacrificielle car il est effectué devant un Autre. On peut ensuite lui attribuer une valeur sacrificielle dans la mesure où il rencontre une résonance dans l'espace social. Sa confession publique du meurtre a donc pour rôle de convoquer un témoin. Selon René Girard le sacrifice doit être perçu comme le symptôme d'une société malade dont les fondements vacillent. Dans le cas de *Providence* il ne s'agit en fait pas tant de donner une signification à ce meurtre mais de découvrir ce qui a rendu l'infanticide possible. Dans *La violence et le sacré*[213], R. Girard propose une conception beaucoup plus large du sacrifice qui va permettre d'éclairer le dilemme posé par un sacrifice perpétué à notre époque. Selon lui, toute société humaine est fondée sur des rapports de violence entre les individus. Parce qu'ils sont dépourvues de toutes contraintes morales (la religion) et de toutes contraintes sociales (le système judiciaire), les

[212] Marie NDiaye, *Providence*, pp. 36–37.
[213] René, Girard, *La violence et le sacré,* (Paris: Hachette,1982).

systèmes claniques, les tribus, sont soumis aux lois de la vengeance. Le système de la violence réciproque fait loi et entraîne un chaos perpétuel marqué par des massacres cycliques. A partir de l'instant où le système tribal laisse place à un système social, c'est-à-dire la vie en commun des tribus, le modèle de la vendetta devient néfaste à l'ensemble des individus et affaiblit considérablement la cité autant à cause des pertes humaines qu'il entraîne que des conséquences que ces morts ont sur le bon fonctionnement de l'appareil social. Parallèlement, le rapprochement des tribus va nécessairement entraîner un accroissement des tensions sociales. Le sacrifice va donc avant tout opérer comme un système permettant d'exorciser les tensions violentes de la communauté, assurant ainsi une meilleure cohésion sociale. R. Girard propose qu'à un moment donné de l'Histoire, la violence intra-communautaire ait donc été redirigée sur une victime spécifique, un bouc émissaire, un *pharmakos*. Il nous donne une définition précise du sacrifice :

> Le sacrifice [est] un acte délibéré de substitution collective, perpétué aux dépens de la victime, et absorbant toutes les tensions internes, les vengeances et les rivalités accumulées au sein de la communauté.[214]

Le sacrifice humain doit ici être considéré comme un acte ayant un enjeu social. En immolant la victime, on tente de rétablir l'ordre. « Le sacrifice demeure un acte de violence dépourvu du risque de vengeance »[215] nous dit encore R. Girard. Le caractère sacré du meurtre collectif ne va apparaître que lorsque intervient une répétition de l'acte. Le sacrifice originel constitue un moyen rudimentaire mais efficace d'enrayer le cycle de la violence. Il va par la suite être ritualisé afin que la

[214] René Girard, p. 7.
[215] René Girard, p. 7.

société concernée dispose d'un processus efficace chaque fois que ressurgiront les tensions sociales. Cette dimension sociale repose sur une occurrence miraculeuse du sacrifice : la mort d'un seul permet d'éviter l'anéantissement de tous. La victime originelle est perçue comme un être presque magique, devenant parfois la divinité à laquelle seront dédiés les sacrifices suivants. Au fur et à mesure que les actes sacrificiels sont reproduits le meurtre originel acquière une dimension mythique et religieuse. En dernier lieu, il fournit une justification spirituelle à un acte barbare fondé sur des rapports triviaux entre les hommes. R. Girard décompose le sacrifice en quatre moments distincts : apparition de la crise sociale, émergence des tensions , désignation de la victime expiatoire, acte sacrificiel.

Ces moments caractérisent la temporalité de *Providence*. L'élément déclencheur du dispositif sacrificiel est la crise sociale : Providence apparaît dans le village, elle ne ressemble à personne, elle paraît supérieure aux villageois et cette supériorité les renvoie à leur médiocrité. Elle a pour conséquence l'apparition de tensions qui entraînent l'apparition d'un déséquilibre dans l'ordre établi : les hommes ne veulent que Providence, les femmes veulent devenir Providence. Afin de mettre fin à cette violence aveugle et fratricide, la société va désigner une victime expiatoire, Providence, envers laquelle sera redirigée cette violence. La désignation de la victime sacrificielle constitue la première étape de la mise en place d'un dispositif de représentation, au sens où l'a défini P. Rosanvallon. L'acte final, le sacrifice même, qui prend ici la forme d'un viol collectif rituel, clôt ce processus. M. NDiaye situe la pièce dans un petit village où tous se connaissent. Ce choix d'une structure urbaine moindre est important dans la mesure où les personnages se retrouvent dans un espace fermé sur lui-même où les tensions sociales s'exacerbent très rapidement. Le village fonctionne comme un microcosme social, ce qui le

rapproche beaucoup des sociétés primitives dépeintes par R. Girard. Le curé le décrit ainsi : « Notre village est prospère et moderne, un flot constant de voyageurs le traverse chaque été »[216]. Pourtant ce tableau idyllique d'un hameau ouvert sur le monde n'existe que par les mots. La quiétude apparente du lieu va être perturbée par l'arrivée de deux personnages : Providence, une enfant « du pays » et un individu mystérieux, le Questionneur, qui parlera peu et toujours à travers la voix des autres tout au long de la pièce. La pièce se structure autour d'une répartition égale des scènes où interviennent soit Providence, soit l'étranger. Là où l'une accuse et réclame justice, l'autre questionne et tente de reconstituer le passé de la jeune femme. Les questions dérangeantes de ce personnage énigmatique vont raviver des tensions sociales préexistantes. Au début de la scène IV, le Notaire souligne cette atteinte à l'ordre établi :

> NOTAIRE
>
> Ce que vous nous dites là **nous** fait honte à tous. N'est ce pas que cela est une honte pour toute **notre** communauté […][217] ?

Providence est en fait structurée autour de trois sacrifices. Le sacrifice originel, celui dont il est question ici, est le viol collectif auquel la jeune femme a été soumise. Le viol ne constitue pas un mode sacrificiel conventionnel mais il répond ici aux critères d'un tel geste. Le viol de Providence, au-delà d'une simple volonté de pouvoir et d'humiliation, correspond concrètement à l'atteinte physique faite à l'Autre afin de détruire les tensions sociales. Les trois personnages confrontés au Questionneur vont livrer un récit rétrospectif qui va mettre à jour les raisons qui ont poussé au sacrifice

[216] Marie NDiaye, *Providence*, p. 36.
[217] Marie NDiaye, *Providence*, p. 25.

de Providence. Le Notaire, la Pharmacienne et le Professeur témoignent de la crise sociale, la première étape distinguée par R. Girard. La Pharmacienne explique au Questionneur la méfiance que les habitants du village éprouvaient à l'égard des parents de Providence, les « petits châtelains du village » qui habitaient « la grande maison bâtie sur la colline »[218]. Jusqu'à l'évocation de ces deux personnages, son discours possédait des accents presque lyriques mais dès qu'elle commence à les décrire sa parole est marquée par le champ lexical de la haine, du dénigrement. Ces « insignifiants seigneurs » sont des « médiocres », « sans enfant, maigres et mornes »[219]. La Pharmacienne crée une sorte de hiérarchie entre ce couple et le reste du village. Ce sont les riches (« plus riches que nous ») vivant au dessus des villageois et du village (là haut sur la colline) et cette position géographique et financière les exclut de la communauté. Toutefois il semble que les villageois, malgré leur évidente jalousie, tolèrent cette différence car le couple est stérile, « se mourant lentement de n'avoir pas multiplié »[220]. Comme toute petite communauté, le village est obsédé par son expansion démographique : plus les individus se multiplient, plus les chances de survie de la communauté augmentent. Dans ce microcosme de classe moyenne, les « riches » sont tolérés dans la mesure où leur incapacité à procréer les empêche de prendre le pouvoir que leur statut socio financier leur garantirait. Il existe donc déjà de fortes tensions sociales mais la véritable crise ne se déclenche qu'à la naissance de Providence. Cet évènement va être considéré comme un affront. Plus encore, la seule évidence de l'infériorité des riches sur les villageois vient de disparaître. Le fait que le couple n'éprouve aucun intérêt pour le pouvoir et la domination ne compte pas. Dès l'instant où l'homme et la femme possèdent la capacité de se revendiquer les maîtres, le village les ressent

[218] Marie NDiaye, *Providence*, p. 28.
[219] Marie NDiaye, *Providence*, p. 29.
[220] Marie NDiaye, *Providence*, p. 28.

comme une menace. Providence va donc tout de suite être considérée comme une aberration. C'est « une sorte de flamme à petites jambes », « une silhouette flamboyante au fond pourpre et contour flou»[221]. La fierté des parents est « abjecte », leur bonheur « offensant », leur joie « scandaleuse » et « impossible leur création»[222]. Plus la jeune femme grandit, plus elle affirme sa différence. Elle est blonde alors que tous au village sont bruns, elle est cultivée et musicienne là où ils vivent une existence crasse et monotone. Plus Providence devient belle, plus la menace se concrétise. Par leur discours, les villageois la transforment peu à peu en étrangère. De ce fait elle ne possède pas de place au sein de la communauté, c'est une marginale, une Autre. Lorsque la violence sociale s'exacerbe, elle va logiquement devenir le bouc émissaire, la victime expiatoire. Tout crime commis contre elle demeurera à priori impuni puisque ses parents sont des êtres faibles, des « vieux ».

La menace que représente Providence s'inscrit au-delà de la simple jalousie et au-delà de la lutte pour le pouvoir. Le village encourt donc le risque de devenir stérile puisque les villageois ne veulent plus se reproduire entre eux, les hommes par dédain, les femmes par manque de confiance en elles. [223] Le viol de Providence peut être interprété comme le commencement d'un rituel sacrificiel dans la mesure où il permet aux villageois de détruire la fascination qu'elle exerce sur eux et de normaliser leurs rapports sociaux. On ne peut pas uniquement considérer ce viol comme l'acte d'hommes aveuglés par leur désir car tout le village est présent ou comme un châtiment attribué face à l'arrogance de ses parents:

[221] Marie NDiaye, *Providence*, p. 28.
[222] Marie NDiaye, *Providence*, p. 29.
[223] L'intégralié du dialogue entre l'hôtelier et l'hôtelière illustre de façon très concrète cet état de fait. Marie NDiaye, *Providence*, pp. 17–18.

> Assureur - : On lui a dit que beaucoup de monde est accouru pour te regarder, disons même, le village entier.[224]

Hors le sacrifice a été interrompu. L'acte a perdu sa dimension sacrificielle car de l'argent a commencé à circuler et les témoins du sacrifice se sont transformés en abjects spectateurs. Les villageois auraient pu tuer Providence mais ce retour à une réalité libérale à empêcher le meurtre rituel. Lorsque l'on écoute les personnages de la scène IV, on s'aperçoit qu'ils ont conscience que le sacrifice reste inachevé.

> Le Notaire - : […] Il aurait fallu lui trancher la gorge, raser son petit crâne.
>
> Le Professeur - : Ou lui passer dessus jusqu'à ce qu'elle en crève. Lui rouler dessus, l'écraser, la défoncer, après quoi la balancer dans son propre puit, le plus profond du village.
>
> La Pharmacienne - : La brûler vive ! Revienne le temps des bûchers, des cheveux longs se consumant, des noms partant en fumée ! Grillé, son doux petit nom ! Et les dix lettres, un crachin de cendres ![225]

L'interruption du sacrifice a visiblement empêché toute catharsis. Ce n'est qu'à partir du moment où la victime se change elle-même en bourreau que le sacrifice se termine. En donnant son enfant aux porcs, Providence clôt non seulement le rituel sacrificiel qui avait commencé par son viol mais elle devient également une mère infanticide ce qui permet à la société de l'exclure définitivement. La micro société reçoit son dû de sang et se débarrasse de l'élément perturbateur.

Le premier sacrifice, ce viol collectif, est donc inachevé et entraîne ce que R. Girard qualifie de « crise sacrificielle ». Parce qu'il a été interrompu, il ne fait plus office de crime expiatoire collectif. Cette crise se résout, comme nous l'avons vu,

[224] Marie NDiaye, *Providence*, p. 57.
[225] Marie NDiaye, *Providence*, p. 33.

grâce à l'infanticide. Néanmoins le retour de Providence au village provoque une nouvelle crise. « Je viens afin qu'on me rende justice » dit-elle au début de la scène V. Or il est impossible de rendre justice lorsqu'on participe à un sacrifice. Les sociétés ont substitué le système judiciaire au système sacrificiel. En réclamant la justice, Providence annule l'effet des premiers sacrifices et réactualise la violence au sein de la communauté. Or le village ne fonctionne pas suivant un système judiciaire et, comble de l'ironie, c'est le Notaire, seul représentant de la loi, qui incite ses compagnons au silence en détournant le vocabulaire juridique :

> LE NOTAIRE
>
> Mes amis, il me semble que tout ce que vous pouvez dire tourne à votre charge, que tout ce que vous savez de Providence et que vous tentez d'exprimer aussi honnêtement que possible, se transforme, dans l'esprit de cet homme, en réquisitoire amer contre nous […] Fermons notre bec[226].

Le Notaire conseille aux autres de rester muets car il sait qu'aux yeux de la justice, le sacrifice de Providence est condamnable. Accepter que le système judiciaire se mêle de cette affaire, c'est encore une fois mettre en péril l'existence du village. Cependant son intervention est tardive et la crise sacrificielle est déjà rouverte. Afin de la résoudre il va falloir effectuer un nouveau sacrifice et c'est Providence qui, une fois de plus, apparaîtra comme la victime idéale. On peut dès lors se demander si son retour vers les lieux du passé n'est pas en lui-même un acte sacrificiel.

Enfin, pour que le sacrifice soit utile, il faut qu'il existe une différence marquée entre le sacrifié et le sacrifiant. La victime sera donc souvent une personne étrangère, un être malformé, faible ou encore en marge, comme Providence. Dans

[226] Marie NDiaye, *Providence*, p. 32.

tous les cas, il faut qu'il soit autre afin que sa mort n'entraîne pas la colère d'un des membres de la communauté, ce qui replongerait la société dans le cycle de la vengeance. Or il arrive un moment où cette différence n'est plus perçue de manière évidente, où la hiérarchie du sacrifice est troublée. Que cette dégradation soit due à une trop grande ou à une trop faible ressemblance entre victime et sacrifiant entraîne le même résultat : le sacrifice devient dépourvu de sens et la violence reprend le dessus. René Girard explique que « le drame représenté sur le théâtre constitue une espèce de rite, la répétition obscure d'un phénomène religieux » et l'inefficacité du sacrifice, la « crise sacrificielle » est l'impulsion qui engendre la tragédie. On peut donc en déduire que la tragédie représente le seul moyen efficace d'achever le sacrifice. La représentation tragique est donc subordonnée à l'acte sacrificiel. Or il arrive également que le théâtre utilise le sacrifice comme un outil dramaturgique afin d'établir un nouvel ordre. La pièce de M. NDiaye condamne le système sacrificiel puisqu'elle refuse de résoudre la crise. Condamnation encore de ce modèle dans *Les Serpents* puisque la scène finale est là encore marquée par le sceau de l'anéantissement. On retrouve la même pulsion de mort chez Nancy, la mère indigne qui a abandonné son enfant à un terrible époux dans *Les serpents*. Après plusieurs années, la jeune femme revient devant la maison de son ex-mari. Elle est alors confrontée à deux autres femmes, Mme Diss, mère de l'homme, et France, la nouvelle épouse. Nancy culpabilise car elle sait qu'en abandonnant son mari, elle a condamné son enfant, le petit Jacky. En interrogeant Mme Diss, témoin des évènements, elle se convainc qu'elle doit payer pour la mort de son fils. Là encore, M. NDiaye met en scène un infanticide puisque le père, furieux d'avoir été abandonné, livre son enfant à des vipères. Nancy se considère responsable de ce meurtre et elle devient mère sacrificielle. Lorsqu'elle choisit de prendre la place de

France, d'échanger sa liberté contre une mort certaine, Nancy devient martyre. Elle se rachète contre le don rituel de sa personne. Le martyr doit faire abnégation de sa propre identité et c'est exactement ce que la dramaturge nous donne à voir à la scène V. Alors que France se sent « déguisée », Nancy enfile les vêtements de cette dernière sans l'ombre d'un doute, d'une hésitation. Plus qu'un personnage, Nancy devient l'allégorie des crimes commis contre la vie parce qu'elle est mère, commis contre le féminin parce qu'elle est femme. Providence et Nancy vont toutes d'eux être sacrifiées hors scène. Mais cette mort hors de la vue des spectateurs n'équivaut pas à la mort honteuse de leurs illustres aïeules tragiques. Les dernières paroles de Providence ne laisse en aucun doute sur le sort qui sera le sien :

> Ils sont là pour me tuer, parce qu'ils m'ont pris mon enfant. Mon dieu, mon dieu, oh, pas de farce, je vous en prie. Les voilà! J'avais un enfant, où est-il? Ils me l'ont pris. Ayez pitié, ne vous moquez pas ! Ne faites jamais, jamais de moi une femme ridicule, s'il vous plaît.[227]

Mais dans l'écriture de Marie Ndiaye, cette mort hors scène est au contraire d'un puissant outil de dénonciation du sort qui est fait aux femmes.

Les analyses de *Providence et* de *Les serpents* démontrent que la construction dramaturgique du dispositif sacrificiel chez Marie NDiaye repose sur un mécanisme amplement exploré par la sociologie. R. Girard établit d'ailleurs un lien solide entre rituel sacrificiel et rituel théâtral. Comme l'a souligné Florence Dupont[228] ce lien n'est pourtant pas établi historiquement et scientifiquement.

[227] Marie NDiaye, *Providence*, p. 61.
[228] Voir Florence Dupont, *L'insignifiance tragique*.

Cependant, cet emprunt analytique au champ sociologique permet de faire retour sur l'un des objectifs du théâtre migrant. Il s'agit d'un théâtre qui œuvre à exposer sur scène des mécanismes de fonctionnements sociaux délétères. Anne Dufourmantelle écrit :

> Il n'y a pas de sacrifice sans profanation antérieure. Et la profanation ainsi réparée par le sacrifice exige des êtres « sans ego » qui se rendront à l'endroit du sacrifice volontairement pour que la justice puisse revenir[229].

A l'image de cette constatation, chez M. NDiaye, la violence du sacrifice n'est donc jamais gratuite mais nécessaire au dévoilement de la vérité. Dans ces deux exemples, la victime sacrificielle fait l'objet à la fois du plus grand intérêt de la société, ou de la famille comme microcosme social, en cela qu'elle porte en son sein une possibilité de régénérer l'ordre (et c'est pourquoi elle est considérée comme sacrée et méritant le respect) et en même temps de la plus grande horreur car elle apparaît comme cause de la violence qui secoue la société (et c'est pourquoi elle est considérée comme impure et devant être détruite). Hélène Cixous écrivait encore:

> Le Théâtre c'est le lieu du Crime. Oui le lieu du Crime, le lieu de l'horreur, aussi le lieu du Pardon. Que nous donne-il à voir ? Les passions primitives : adoration, assassinat. Tous les excès que je mets à la porte de mon appartement : le suicide, le meurtre, la part de deuil qu'il y a dans toute relation humaine : soif et faim. Le sacrifice, le cannibalisme[230].

[229] Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice: d'Antigone à la femme d'à côté* (Paris: Denoël, 2007), p. 96.
[230] Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves: et quelques écrits sur le théâtre* (Paris: Théâtre du Soleil, 1987), p. 256.

La dramaturgie de Marie NDiaye donne à voir le théâtre migrant comme lieu du sacrifice signifiant. M. NDiaye utilise la mort des femmes en scène pour attirer le regard du spectateur sur le sort qui est fait à tous ceux, qui, à un moment ou un autre, se trouvent mis au ban de la société. Le traitement dramaturgique qu'elle donne de ce thème permet d'attribuer une puissance symbolique à la mort de Providence ou de Nancy. Leurs sacrifices ne sont pas vains : dans ces configurations , le spectateur est placé du point de vue de la société et est amené à interroger sa propre responsabilité face au sort fait à l'Autre, à la femme, à l'étrange étranger, à l'*être en migrance*.

2 - Entre la victime et la martyre : Kaokab et Samira

A travers l'analyse de *Providence*, nous avons vu que le sacrifice désigne essentiellement la destruction d'êtres vivants en vue d'un bien supérieur. Providence est une victime de la violence sociale : elle ne consent pas au sacrifice et demande au contraire réparation pour le tort qu'on lui a fait. Il arrive cependant que l'individu sacrifié choisisse son sort et aille de lui-même vers la mort. En s'appuyant sur la théorie de René Girard, Jean- Pierre Dupuy[231] propose un modèle d'appréhension du sacrifice au sein de nos sociétés modernes. Toute société moderne est productrice de risques et doit à ce titre faire preuve d'un « catastrophisme éclairé » c'est-à-dire qu'elle doit toujours garder en mémoire le sacrifice originel qui a permit sa création. De cette manière, elle parviendra à gérer les risques et à empêcher une reproduction de ce geste. Or il arrive que la société moderne oublie. A partir de l'instant où elle perd le contrôle, elle laisse apparaître des failles dans lesquelles vont s'engouffrer non seulement les reproductions du sacrifice originel mais également de nouveaux

[231] Jean-Pierre Dupuy, *Le sacrifice et l'envie: le libéralisme aux prises avec la justice sociale* (Paris: Calmann-Lévy, 1992).

modes sacrificiels nés d'impulsions individuelles. Ces nouvelles pratiques posent un voile d'ambiguïté sur la notion de sacrifice. En effet, l'être qui se sacrifie revêt une nouvelle identité. Il n'est plus seulement la victime expiatoire dont la mort purifiera la société, il devient un martyr. Cette différence est fondamentale dans la mesure où le martyr va tirer avantage de sa mort alors que le *pharmakos* – le bouc émissaire - ne fera que la subir. La notion d'une mort « avantageuse » peut paraître contradictoire mais celui ou celle qui meurt en martyr donne sa vie pour sa cause. Son geste est donc la conséquence de sa révolte, de ses revendications, et non l'aboutissement d'un asservissement. Le thème de la martyre apparaît de façon récurrente dans le théâtre de A. Farhoud. Les protagonistes de son théâtre sont piégées dans un entre deux culturel. Elles ne parviennent pas à établir leur place dans leur société d'accueil et elles culpabilisent d'avoir abandonné leur culture d'origine. Si Monique/Kaokab parvient à surmonter ce déchirement dans *Jeux de patience*[232], ce n'est pas la cas de Kaokab dans *Les filles du 5-10-15¢*[233]. Le personnage de la jeune Kaokab est une sorte d'allégorie de la fragmentation identitaire. Cette inadéquation s'inscrit dans sa difficulté à maîtriser le langage. Cette réalité apparaît dès la première réplique. Dans la quincaillerie d'un quartier montréalais, l'adolescente réécoute son propre message à ses parents, immigrés d'origine libanaise. Elle tente maladroitement d'y exprimer son mal être mais surtout son besoin d'être entendue. La première difficulté à laquelle elle se trouve confrontée est la barrière de la langue. Elle voudrait pouvoir s'exprimer en Arabe car c'est la langue que ses parents maîtrisent le mieux mais elle n'en possède que quelques rudiments. Elle décrit elle-même un rapport organique à cette langue puisqu'elle ne connaît que « des mots de tous les jours, des mots pour

[232] Abla Farhoud, *Jeux de patience* (Montréal: VLB, 1997).
[233] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c* (Carnières-Morlanwelz: Lansman, 1998).

boire et pour manger »[234]. Éduquée dans le système scolaire québécois, elle ne sait dire les choses qu'en Français mais « ça sonne faux en Français »[235]. Elle édifie alors une véritable stratégie pour pouvoir transmettre son message. Non seulement elle s'enregistre sur un magnétophone mais elle réclame l'intervention de sa sœur Amira, qui devra jouer le rôle de traductrice. L'utilisation du magnétophone montre que la jeune fille ne souhaite pas de confrontation ouverte avec ses parents. La parole de Kaokab peut être perçue comme une arme autant que comme une armure. Elle s'en sert pour porter ses accusations mais, en la transmettant par le biais d'une machine et par la traduction de sa sœur aînée, elle élabore une stratégie qui lui permet d'éviter le face à face. Cette confrontation ne peut pas être envisagée dans la mesure où Kaokab, n'étant jamais écoutée, n'étant jamais entendue, n'existe pas. Mais ses difficultés à enregistrer une version définitive de ses revendications montrent les failles de son système.

A. Farhoud interroge la possibilité du langage à dire le vrai, l'intime. Kaokab ne parvient pas à s'adresser directement à ses parents, surtout à son père, parce que dans sa culture d'origine la femme se tait. La résignation d'Amira, qui pourrait sans peine l'aider et qui maîtrise sans doute mieux le langage, est à ce titre révélatrice. La sœur aînée est retournée au silence des origines. Qui plus est, la dramaturge nous montre, à travers l'exemple de Kaokab, l'importance de la langue dans la construction du je. Tiraillée entre ce Français « qui sonne faux » et son libanais hésitant, la jeune fille se trouve dans une impasse. Elle est dans l'incapacité de définir sa place socialement et culturellement. L'utilisation du magnétophone devient alors porteuse d'un nouvel enjeu. Confrontés à cette parole mécanisée, les parents seront obligés d'entendre leur fille sans pouvoir l'interrompre. Par ce biais, Kaokab

[234]Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 5.
[235] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 5.

crée un nouvel espace de communication dont elle est le centre et dont elle maîtrise toutes les règles. Le message qu'elle y délivre dépeint l'injustice et l'absurdité de son existence et justifie donc cette nécessité de créer un lieu neutre où pourra commencer une nouvelle existence. Toute la détresse de Kaokab provient du fait qu'on lui a offert la possibilité d'une salvation et que, brutalement, on la lui a retirée. C'est une âme brisée, sacrifiée au nom des ambitions paternelles. Sa vie est faite alors qu'elle voudrait une vie à faire. Cependant elle refuse de considérer sa situation comme une fatalité. Plus la pièce avance, plus elle devient intransigeante. Dans la première scène nous nous trouvons face à une enfant que Farhoud veut hésitante. Sa première tirade est fragmentée par d'innombrables points de suspension. Elle se contredit, s'interroge, mélange le Français et l'Arabe. On ignore si elle s'adresse à ses parents ou seulement à l'un d'entre eux. Elle « arrête l'appareil et le remet en position d'enregistrement. Elle prend une grande respiration. Elle ferme les yeux et se concentre très fort »[236] puis elle bégaie : « Je voulais vous dire…Je voulais vous dire…Je voulais vous dire… ». Sa difficulté à dire s'accompagne d'un état de fébrilité. Elle déchire un cahier, casse un crayon, jette une boîte. Et la question revient : « Laych ?...Laych, laych, laych… ?! »[237]. Ces hésitations, ces retours en arrière, ces détours, montre que le langage ne suffit pas à exprimer la révolte. En parlant, Kaokab se fait déjà violence, elle se mutile avec les mots. Son sentiment d'injustice va peu à peu la submerger mais elle ne renoncera pourtant pas. Elle parviendra finalement à exprimer cette révolte:

[236] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 5.
[237] 'Pourquoi?', en Arabe dans le texte, Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 5.

> Oui je sais maintenant ce que je voulais vous dire. Je sais. Je vous hais, je vous déteste, je vous déteste de m'avoir fait tant souffrir. Je veux vous dire que Kaokab est indestructible, INDESTRUCTIBLE. Vous ne l'empêcherez pas de vivre[238].

Devant une si grande volonté de vivre, il paraît difficile d'interpréter son geste final. Dans le cas de Kaokab, la mort ne représente pas un acte d'anéantissement mais au contraire son ultime acte de révolte. Elle est réellement indestructible dans la mesure où elle ne fait aucune concession. Elle sera libre ou elle mourra. Elle devient martyre parce que son sacrifice est avant tout un acte de désobéissance. En s'immolant, elle crée une brèche dans la sphère familiale et, plus largement, dans l'espace social, incapable de l'aider à s'intégrer et à s'émanciper. Famille et société vont devoir se reconstruire en commémorant cet évènement. Ce que Kaokab n'est pas parvenue à exprimer par des mots, elle l'impose par la violence de sa mort. Kaokab est sacrificielle parce qu'elle s'identifie à un acte avant de s'identifier à un « je ». Son « moi » est en exil et cet exil résulte d'un trauma. Son sacrifice est la seule alternative pour que son existence soit reconnue et il devient donc inévitable.

IV - Pour une réinterprétation contemporaine du sentiment tragique : Conclusion du chapitre II

Comme je l'ai affirmé au début de ce chapitre, la tragédie antique a pour objectif de représenter l'irreprésentable, l'incompréhensible, l'Autre dans toute sa radicalité. Elle dessine ainsi les frontières entre la cité, berceau de la civilisation et le monde extérieur : il s'agit de distinguer le citoyen du barbare. Les dramaturgies de Marie NDiaye et Abla Farhoud dénoncent la persistance de ce type de représentation en

[238] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 40.

prenant comme point d'appui le sort tragique qui est fait à l'*être en migrance*. Selon Thomas Nail, la figure du barbare est définie par trois manques politiques : l'incapacité à parler la langue politiquement dominante(le Grec), l'incapacité à faire usage de la raison politiquement dominante (logos) et une propension excessive à la mobilité par rapport au centre politique (polis)[239]. Cette triple caractérisation de l'altérité permet aujourd'hui encore d'expliquer les processus d'exclusion observés dans les sociétés contemporaines. Dans leurs pièces respectives, Marie NDiaye et Abla Farhoud vont s'appliquer à déconstruire cette image du barbare, de l'étranger. En utilisant les mécanismes tragiques, elles vont pointer du doigt que la barbarie ne se trouve pas nécessairement là où on l'attend.

Les dramaturgies de Marie NDiaye et Abla Farhoud sont peuplées de multiples figures de la *migrance*. Ces dernières incarnent tantôt des parcours physiques de *migrance*, comme dans *Rien d'humain*, ou des expériences d'immigration et d'émigration comme dans *Les filles du 5-10-15¢*, et exposent à d'autres endroits une *parole en migrance,* comme dans *Quand le vautour danse* et *Quand j'étais grande*. Elles dressent une cartographie instable du monde où nul n'est ancré dans son rôle et refusent ainsi toute idée de fatalité. Dans nombre des pièces considérées, la trajectoire d'émancipation se termine par un échec. Or cet échec est transcendé, inscrivant le théâtre migrant dans la continuité d'un théâtre néo-cathartique. Les pièces mettent en effet à l'œuvre un mécanisme de dépassement du tragique puisque, à travers leur dramaturgie respective, Marie NDiaye et Abla Farhoud ébauchent un faisceau de situations certes périlleuses mais toutes potentiellement solvables. Pour que Kaokab ne se jette pas dans le feu, il suffirait que son père l écoute et la laisse retourner à l'école ; pour que l'esprit de Providence s'apaise, il suffirait que les

[239] Thomas Nail, p. 192.

villageois admettent leur responsabilité collective face au crime commis. Il n'y a pas ici de fatalité écrasante mais un enchaînement d'erreurs et de résistances humaines : un tragique historiquement fabriqué. Dans ce contexte, la précipitation vers un dénouement tragique est presque de l'ordre de l'accessoire. Il adviendrait presque comme un événement purement spectaculaire. Pourtant, l'utilisation de l'outrance tragique n'est pas artificielle puisqu'elle permet ici de marquer les esprits par la représentation d'un geste radical. Les spectateurs, impuissants face à *ce qui a déjà eu lieu*, sont sommés de réagir face à *ce qu'il adviendra*. C'est au creux de cette boucle temporelle entre passé et avenir qu'émerge une nouvelle dimension cathartique. Les pièces de Marie NDiaye et Abla Farhoud se terminent souvent par un événement insupportable mais qui, à tout moment, aurait pu être évité.

Si les dramaturgies migrantes mettent en doute l'existence d'une fatalité tragique, elles ne garantissent cependant pas la réussite de cette quête de liberté. Bien qu'étant marqués par une forte dimension allégorique, les personnels dramatiques de A. Farhoud et M. NDiaye n'évoluent pas en retrait de la réalité dans laquelle ils s'inscrivent. Ils souhaitent au contraire y prendre leur propre part. Ils sont mus par la volonté de trouver une place dans la société. Ils ont vocation à s'intégrer dans le tissu social, la *polis*. Le recours au tragique permet en effet de conférer une dimension politique à la figure de l'*être en migrance*. Le cadre tragique sert à la fois de canevas dramaturgique mais est également utilisé comme outil d'intervention politique. Cette perspective constitue selon E. Cox l'un des marqueurs historiques du théâtre occidental dont on peut faire remonter les origines jusqu'au théâtre antique de Sophocle et d'Euripide.

> This view of a theatre culture that reflects (or perhaps activates) certain core values within the polis is obviously complicated in a global era when artists, audiences and entire productions may have undergone transcontinental journey.[240]

C'est pourquoi les dramaturgies du théâtre migrant réintroduisent enfin le tragique non seulement comme mode de questionnement de la réalité mais interrogent également le pouvoir du motif tragique comme signifiant symbolique du réel. Dans ce contexte spécifique, *« il n'est question ni de comprendre, ni de croire, seulement de se résigner à la réalité d'un phénomène engendré par l'esprit (de Providence) »*[241] comme l'explique la maîtresse d'école de Marie NDiaye. Les écritures migrantes utilisent le motif tragique pour constater la nécessité d'un contrepoint négatif dans toute existence humaine contemporaine. Ce moment où l'individu héroïque ne parvient plus à échapper à la catastrophe, constitue « l'événement fondamental où se révèle l'irrationalité première qui depuis toujours mine toute prétention à poser rationnellement les valeurs et les buts de l'action humaine »[242]. Cependant, écrasés par le caractère aléatoire de leurs destinées, les personnages migrants de M. NDiaye et A. Farhoud, figures tragiques de la modernité, semblent comme condamnés à faillir dans leurs efforts pour s'approprier la réalité.

La constitution d'une structure dramaturgique inspirée des dispositifs tragiques traditionnels permet enfin à Marie NDiaye et à Abla Farhoud de dessiner un cadre dramaturgique propice au déploiement d'une esthétique du renversement. En effet, traditionnellement, l'intrigue tragique comporte un début, un milieu, une fin, et repose sur un élément fondamental: le renversement. Cette spécificité constitue selon

[240] Emma Cox, pp. 28–29.
[241] Marie NDiaye, *Providence*, p. 23.
[242] Pierre Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?: théâtre et théorie* (Montrouge: Bayard, 2010), p. 81.

Aristote le moteur de l'action tragique : un événement permet de passer d'un ordre nouveau à un ordre ancien ; le basculement s'effectuant de préférence du bonheur au malheur**.** En insufflant du tragique dans la banalité du quotidien, en restituant la dimension tragique de vies ordinaires, le théâtre migrant dessine une esthétique du désordre. Il contribue ainsi à mettre en perspective des problématiques propres à une poétique de la complexité, proposant un changement radical de paradigme et de point de vue. Le théâtre migrant ne s'applique donc pas tant à induire de profonds bouleversements structurels mais propose une réutilisation des modèles tragiques classiques afin d'établir un cadre *architextuel* propice à l'épanouissement d'une esthétique du renversement. Dans le chapitre qui suit, je propose de porter le regard sur l'introduction d'éléments thématiques fortement inspirés par deux courants contemporains qui élaborent justement la mise en mots du désordre et du chaos. En proposant l'analyse du corpus à la lumière des grandes théories littéraires traitant du fantastique et du merveilleux je souhaite démontrer que ce métissage constitue l'une des conditions - générique cette fois-ci - nécessaires à l'émergence d'une parole théâtrale véritablement hybride et migrante.

CHAPITRE III - Des formes théâtrales hybrides

Au moment même où, avec un souci exaspéré de tout gérer, de tout prévoir et de tout organiser, nous tentons de masquer notre angoisse et de conserver l'illusion de notre toute-puissance, c'est toute l'histoire passée – la nôtre, celle de l'espèce et celle de la planète -, c'est tout notre passé enfoui et refoulé qui tente de voir le jour et fait surgir dans notre vie quotidienne, comme des lapsus, ses taupinières incongrues.

François Vigouroux, *L'âme des maisons*, (Paris : Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1996), p.60

I - Déconstruire le réel et le réalisme

1- Le surnaturel comme allégorie historique

Les figures de *migrance* chez Abla Farhoud et Marie NDiaye vont à l'encontre de toute marginalisation excessive. Dans le théâtre migrant, les personnels dramatiques ne représentent pas des marginaux comme on en trouve par exemple dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. Ils ont vocation à s'insérer dans la société qui les accueille, de plus ou moins bonne grâce d'ailleurs. Ce ne sont pas non plus de simples silhouettes porteuses d'un discours fragmenté à l'image de celles que l'on trouve chez Philippe Minyana, Noëlle Renaude ou Valère Novarina : ils maîtrisent (presque) toujours leur parole et utilisent la langue pour parvenir à leurs fins. Ce ne sont pas, enfin, des personnages évoluant dans un univers clos, marqués par la lenteur, l'immobilisme, le vide et la solitude comme peuvent l'être les personnages de Samuel Beckett ou encore les clowns de Eugène Ionesco s'agitant dans l'absurde et la frénésie ; ils sont mus par un élan vers l'Autre. Pour résumer, les personnels dramatiques dans l'ensemble des pièces ici étudiées ne se situent pas en retrait de la société dans laquelle ils s'inscrivent. Leur originalité n'est pas tributaire de leur positionnement par rapport à la société dans laquelle ils évoluent mais se constitue dans le regard qu'ils portent sur elle. En effet, portés par leur désir de la rejoindre et de s'y fondre, ils se découvrent observateurs minutieux de chacune de ses particularités, répertoriant plus ou moins consciemment ses bizarreries et ses incohérences afin de mieux pouvoir les intégrer et, peut-être, les reproduire. Ils perçoivent avec acuité l'étrangeté qui s'immisce dans le quotidien, peut-être justement parce qu'ils ne maîtrisent pas ou très peu les codes de la réalité nouvelle qui se présente à eux. C'est justement leur perception décalée qui permet de construire une image précise de nos sociétés contemporaines ; image d'une société

morcelée puis rapiécée, marquée par une hybridité ontologique qui s'éloigne drastiquement du fantasme d'uniformité et d'ordre si cher aux modes de représentions occidentaux traditionnels.

Selon D. Hess, le modèle néo-aristotélicien proposé par la critique française « préconise une causalité déterministe et une logique cartésienne »[243] qui ne convient pas à des textes littéraires produits dans un contexte socioculturel différent. La nécessité d'un rapport logique entre les différentes péripéties d'une œuvre littéraire ou dramatique est peu propice à la prise en compte d'un paradigme transculturel caractérisé par la non-linéarité, « une cause particulière ne proposant pas nécessairement l'effet attendu »[244]. Le recours au fantastique paraît alors particulièrement indiqué dans la mesure où il « correspond à une mise en place de ce qui échappe à la raison dans la trame de la vie quotidienne»[245] et permet très concrètement d'introduire un régime du désordre et de l'hésitation. D'autre part, la critique de la société contemporaine par un témoin qui arrive de l'extérieur et qui se trouve par conséquent étranger à ses valeurs est un procédé patenté dont l'efficacité ne se dément pas. Dans les pièces qui intéressent ce travail, il est presque toujours question du rapport à l'Autre comme manière de s'inscrire dans un nouveau contexte. Traditionnellement encore, l'Autre c'est plutôt l'étranger. Pas ici cependant. Par un jeu de mise en abîme, le spectateur adopte en effet systématiquement la perspective de l'*être en migrance*. L'Autre devient un reflet de lui-même. Cette gymnastique dramatique permet à Marie NDiaye et Abla Farhoud

[243] Dans son essai, Deborah Hess adresse spécifiquement la questiondes littératures antillaises et africaines mais ce présupposé s'applique tout aussi bien à des nouvelles formes littéraires et théâtrales qui, à l'instar du mouvement des écritures migrantes, cherchent à rendre compte d'un contexte soci-culturel transculturel. Hess, p. 14.
[244] Deborah Hess, p. 9.
[245] Pierre Martial Abossolo et Lilyan Kesteloot, *Fantastique et littérature africaine contemporaine: entre rupture et soumission aux schémas occidentaux* (Paris: Honoré Champion, 2015), p. 21.

d'attirer le regard du spectateur contemporain sur sa capacité à engager le dialogue avec celui qui ne lui ressemble pas.

Les personnages migrants oscillent sans cesse dans un *entre deux* : deux sociétés, deux langues, deux temps, deux lieux, deux cultures. Ils attendent qu'on leur ouvre la porte, qu'on leur laisse franchir le seuil, qu'on les accueille dans la maison. Cette zone limitrophe est constitutive de leur état, va affecter l'ensemble de leurs gestes et marquer leur vision du monde. Dans les pièces de Marie NDiaye et Abla Farhoud, c'est sur le seuil que se joue la partition de l'*être en migrance*. Or cet espace du seuil est rarement conçu comme un lieu à part entière. L'entre deux constitue en effet bien souvent un hors lieu, un au-delà ou un en-deçà de la réalité. Cette zone mal délimitée, ouverte à tous vents, craquelée de toutes parts, favorise l'émergence de phénomènes d'hybridation, de mélanges, de tissages. Comment traduire la perception originale de ces individus enfermés de l'autre côté du miroir ? Comment faire, ensuite, pour permettre à cet endroit d'exister en deçà ou au delà des lieux d'expression conventionnels ?

Les pièces de Marie NDiaye et Abla Farhoud sont peuplées de monstres et de fantômes, de revenants et de vampires. Le recours à ce bestiaire fantastique surprend dans un théâtre qui prend source dans le quotidien le plus banal : un petit village de campagne, un appartement montréalais, un magasin discount. L'apparition d'êtres de nature étrange crée un décalage face à un théâtre qui témoigne d'histoires de famille. Qu'ont à faire spectres et démons dans des dramaturgies qu'on rattacherait à priori à un théâtre du quotidien ? Ce mélange d'éléments réalistes et d'éléments fantastiques constitue une stratégie bien connue de renversement des valeurs dogmatiques occidentales. L'identité culturelle occidentale s'est historiquement constituée autour de cette tension produisant un véritable « savoir de l'imagination » où « la vision du

monde s'est trouvée modelée et organisée par une logique où se joignaient indistinctement l'imaginaire et l'effectivement constaté, la rêverie et le réel »[246] . La cohérence du monde occidental s'est définie dès l'Antiquité autour de la notion de *logos*, projet philosophique dialectique représenté par une oscillation entre ordre et désordre avec l'homme et sa capacité à s'émanciper comme variante d'ajustement. Cette stratégie d'ordonnancement du monde a permis d'élaborer un système de valeurs communes en ménageant toutefois suffisamment de liberté pour que celui-ci ne soit pas un carcan et que puissent s'épanouir en son sein d'autres identités plus instables et illogiques. Cette conscience du soi comme tout organisé s'est dès le départ déployée dans un espace donné, délimité par les frontières du monde connu. Cette représentation mentale initiale explique aujourd'hui encore le centralisme du discours occidental et ses rapports à ce qui existe en dehors de cet espace. L'ignorance des premiers occidentaux face à ce qui se situait au-delà de leur territoire a en effet entrainé la naissance d'une géographie fabuleuse[247] qui s'est enrichie au fil des siècles. Ceux qui la peuplent sont perçus comme des êtres dangereux, voire monstrueux :

> L'image de l'autre s'avère donc être modelée, au-delà de l'expérience empirique et des contacts directs par un système complexe de stéréotypes et de clichés culturels. L'Europe voyait les habitants des mondes périphériques comme des races monstrueuses, dont la figuration était héritée de l'Antiquité classique ou de la mythologie chrétienne. [248]

[246] 'Jean-Dominique Penel, Homo Caudatus, Les hommes à queue d'Afrique centrale : un avatar de l'imaginaire occidental', *Revue d'histoire des sciences*, 37.2 (1984), pp. 189-192.
[247] Carmen Husti-Laboye, *La diaspora postcoloniale en France: différence et diversité* (Limoges: Pulim, 2009), pp. 12–13.
[248] Corin Braga, "L'autre Comme Race Monstrueuse. Racines Antiques et Médiévales de L'imaginiaire Coloniale et Eurocentrique," Cahiers de l'Echinox, 1 (2001): 83.

Cette formulation géographique du discours de l'Occident sur son Autre entraîne la création d'une forme imaginaire de l'altérité qui constitue à la fois un moyen de surmonter « la non maitrise de la réalité extérieure par la connaissance effective »[249] mais sert également de prétexte pour « camoufler des faits sociaux de racisme, de refus d'Autrui »[250]. Le modèle narratif que l'Occident s'est constitué a cependant également entraîné l'émergence de nombreux discours de résistance. Leurs apparitions et la mise en question du discours occidental qu'ils supposent représentent « les principales étapes du renversement du rapport de domination »[251]. Les dramaturgies de Marie NDiaye et Abla Farhoud s'articulent autour de cette tension entre réalisme et fantastique, faisant du théâtre migrant une forme de composition consciente des enjeux de pouvoir qui traversent les sociétés contemporaines occidentales. L'introduction d'éléments fantastiques permet de traduire le régime du doute auquel est non seulement confronté la figure du migrant mais dont il constitue également une incarnation. Les dramaturges placent ainsi le spectateur dans une position particulière, inconfortable et déstabilisante : l'objectif est de le pousser à mettre en doute la réalité relative qu'on lui présente sur scène et, plus largement, la fiabilité et la légitimité de tout discours.

Après avoir rendu une dimension politique à la figure du migrant grâce au recours tragique, il s'agit désormais de créer un espace où celle-ci va pouvoir se déployer dans toute sa particularité. Dans un premier temps, M. NDiaye et A. Farhoud proposent une forme de reconquête de l'espace théâtral en donnant la parole à ce que l'on cache et que l'on tait, à ce qui se tapit dans l'ombre. Pour répondre à cet impératif elles construisent des personnages aux caractéristiques très réalistes : ici deux jeunes vendeuses ou un agent de la circulation, là un hôtelier et sa

[249] Carmen Husti-Laboye, p. 13.
[250] 'Jean-Dominique Penel, Homo Caudatus, Les hommes à queue d'Afrique centrale', p. 16.
[251] Carmen Husti-Laboye, p. 12.

femme, une pharmacienne, un assureur, etc. Autant de personnages clairement identifiables et solidement installés dans un tissu socio-économique familier et quotidien qui pousse le lecteur-spectateur, à première lecture, à identifier un schéma dramaturgique d'obédience réaliste. Et pourtant : il y a aussi une femme à pattes de chèvre, une adolescente fantôme, un ogre tapi dans son antre… L'utilisation de schémas narratifs fabuleux présentés comme factuels permet d'exposer le caractère purement virtuel de la dimension réaliste. En effet, le réalisme « est une stratégie ensorcelante qui peut induire un état de crédulité quand bien même la réalité qu'il cherche à dépeindre serait purement fantasmagorique »[252]. Les modifications du paradigme des catégories narratives et de la représentation opérées par les deux dramaturges vont inscrire les pièces de ce corpus dans un entre-deux générique. Cette ubiquité permet aux auteures de mettre en doute l'absolutisme réaliste et de reconquérir une place dans la grande Histoire en narrant la petite. En cela, leurs écritures rejoignent les perspectives du courant postcolonial. En effet, l'Histoire comme vérité indubitable constitue la trame du genre réaliste. Le présupposé réaliste affirme que la narration rend compte de la réalité car elle procède du fait historique. Or, comme le souligne à juste titre. B. Ashcroft, la véracité du propos historique participe nécessairement, à un moment ou un autre, d'un projet politique :

> A prominent (…) instrument for (…) control (…). For at base, the myth of a value free, 'scientific' view of the past, the myth of the beauty of order, the myth of the story of history as a simple representation of the continuity of events, authorized nothing less than the construction of world reality »[253].

[252] Maria Takolander, *Catching butterflies: bringing magical realism to ground* (Bern: Peter Lang, 2007), p. 59.
[253] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin, *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures* (Londres: Psychology Press, 2002), pp. 194–95.

S'approprier les moyens de narrer l'Histoire constitue un moyen de prendre possession de la réalité politique et donc, *in fine*, de narrer les histoires. En France, la colonisation est avant tout envisagée d'un point de vue historique. Ainsi, lorsque certaines formes d'écriture dénoncent la colonisation comme processus esthétique - je pense ici au réalisme magique, au réalisme fantastique et, plus précisément, à l'écriture migrante ; elles choisissent de ne pas faire cas de ce rapport à la réalité et leurs ambitions politiques sont passées sous silence. Comme l'ont bien montré de récentes polémiques, la France entretient en effet un rapport problématique avec son passé colonial. Dans le contexte français, le réalisme en excès n'est pas uniquement une réflexion ou le produit d'un processus historique : il contribue activement à une rationalisation excessive du phénomène colonial, permettant d'en justifier les effets et conséquences. F. Jameson analyse cette symbolique sociale de la manière suivante :

> Secularisation, rationalisation and the disenchantment of the world are integrally connected to capitalism, and realism in this account serves as an ally in eradicating non-productive beliefs and behaviours. In the literary domain this implies that realism does not merely follow romance chronologically: it actively Works to render romance archaic[254].

Le recours à la dimension fantastique traduit ici un positionnement contestataire face au rationalisme occidentale : en proposant une interprétation d'ordre esthétique, l'écriture migrante va traduire la dimension émotionnelle des évènements afin d'échapper au poids parfois trop rationnel de l'Histoire. L'écriture migrante rejoint

[254] Frederic Jameson, "The political unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act", (London : Routledge classics, 2002), p. 91 cité par Christopher Warnes, *Magical realism and the postcolonial novel: between faith and irreverence* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), p. 34.

ainsi l'idéologie qui a entrainé la naissance du fantastique en Occident car c'est également « en réaction contre le rationalisme que les premiers écrivains européens ont produit des textes dont le propos cherche à montrer et à décrire une réalité pluridimensionnelle contrairement à la vision unidimensionnelle que les rationalistes veulent donner de cette même réalité »[255]. En « ré-enchantant le monde », cette parole s'extirpe de la narration scientifique. Elle pousse ainsi le lecteur-spectateur à remettre en cause les présupposés réalistes et à interroger la dimension éthique du phénomène colonial. Cette démarche est généralement plus répandue dans la critique postcoloniale anglophone. A travers l'analyse littéraire, linguistique, voire sémiologique de matériaux textuels, les critiques anglo-saxonnes constatent l'émergence d'une catégorisation critique et esthétique spécifiquement post coloniale. Gayatri Spivak rappelle ainsi, - non sans émettre quelques doutes sur le succès de l'entreprise[256]-, que l'un des premiers objectifs du mouvement postcolonial fut de mettre en lumière et surtout de remettre en question le lien jusqu'alors admis entre histoire et réalité. L'orientation de la théorie postcoloniale, conceptualisée par le mouvement des *South Asian Subaltern studies*, convoque la catégorie gramscienne de « subalterne » qui désigne des « groupes sociaux " aux marges de l'histoire", exclus de toute dynamique sociale, privés d'identité et réduits à la subordination par des groupes sociaux hégémoniques et dominants »[257]. Au début des années 1980, ce collectif d'historiens indiens dirigé par Ranajit Guha, engage une « critique de

[255] Ismaïl Abdourahman, 'Aspects du fantastique et romans négro-africains' (Thèse de doctorat, non publiée, Université de Perpignan, 2003), p. 337.

[256] « L'intellectuel et l'historien au lieu d'essayer de manière fictive de recouvrer une voix et une conscience à jamais effacées des archives de l'histoire, devraient s'occuper de dépister l'itinéraire de son effacement c'est à dire d'analyser de l'intérieur des textes de la subalternité les façons dont le sujet subalterne est construit discursivement » Gayatri Chakravorty Spivak, *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*, ed. Sarah Harasym (New York: Routledge, 1990), p. 31. (Ma traduction)

[257] Alessandro Corio, 'Subalternité et Représentation Aux Antilles. Le Devenir-Subalterne de Marie Celat', in *Postcolonial Studies: Modes d'emploi*, (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2013), pp. 313–32 (p. 315).

l'histoire nationaliste (le nationalisme bourgeois) qui subordonne les réactions populaires au grand récit de la création de la nation indienne » et propose de faire « une histoire par le bas qui affiche le rôle des masses dans l'histoire des luttes anticoloniales, en associant – au moins dans la première phase – à la tradition marxiste, une analyse créative des formes et des limites de la domination, restaurant en particulier le rôle actif (*agency*) de la paysannerie »[258] . Cette construction de nouvelles catégories critiques permettant de mettre en lumière des problématiques spécifiquement postcoloniales doit être analysée non d'un point de vue diachronique résultant de trajectoires sociales, littéraires et culturelles mais de manière synchronique, c'est à dire qu'elle doit reposer sur un processus de décontextualisation et de comparaison de caractéristiques textuelles spécifiques.[259] Selon Marie Carrière, il en est justement ainsi :

> La reconnaissance d'une poétique postcoloniale et ses composantes formelles et critiques, qui (nous) semble des plus productives (…) ». Elle rejoint ainsi les interrogations d'Homi Bhabha quant à la possibilité d'une pensée « à la croisée de la déconstruction (postmodernes) des métarécits et l'impératif (postcolonial) d'une transformation sociale[260].

[258] Mamadou, Diouf, « Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieues françaises », *Postcolonialisme et immigration ; Mozart écologiste ; Un inédit de Michel Henry* (Paris: Textuel, 2006), pp. 17–30.
[259] Voir Christopher Warnes, p. 18.
[260] Marie Carrière, pp. 55–56.

2 - L'*être en migrance* : personnage de l'entre deux

Qu'est ce qui fait la spécificité des esthétiques ndiayenne et farhoudienne ? Je postule que c'est leur caractère migrant. Qu'est-ce à dire ? Le terme migrant peut paraître relativement inadéquat car trop souvent galvaudé. Alexis Nouss propose par exemple d'opérer une distinction entre le migrant et l'exilé. Il fonde cette distinction en explicitant le terme migrant, qui, pour E. Durkheim, renvoie à un individu considéré « quant à sa fonction au sein des grandes structures sociales et des rapports de domination dans la sphère économique »[261] alors que pour G. Simmel, l'attention doit être portée sur celui qui est sujet de la migration, *sujet en migration* ; celui qui trouve sa subjectivité dans la migration. Selon lui, la différence entre les deux « n'est pas tant de nomination que de perspective »[262] :

> Le migrant migre d'un territoire à un autre en fonction d'une identité spatialisée selon une ontologie cartographique. L'exilé passe d'un ciel à l'autre, d'une langue à l'autre, et retient la mémoire des uns et des autres en les faisant dialoguer.[263]

Ce dialogue pourrait s'épanouir au sein d'une condition exilique permettant « d'essentialiser la migration sous le signe de l'exil » afin de « faire vivre les migrants »[264]. Pourtant les dramaturgies qui intéressent cette étude ne sont pas uniquement des témoignages d'une condition exilique. L'errance dont témoignent les pièces de ce corpus fait tantôt écho à une errance réelle, vécue dans la chair, comme dans *Les filles du 5-10-15c,* tantôt à un flottement psychique, un détachement du monde, comme dans *Rien d'humain*, et parfois les deux comme dans *Providence* ou

[261] Alexis Nouss, *La condition de l'exilé: penser les migrations contemporaines* (Paris: Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2015), p. 10.
[262] Alexis Nouss, p. 10.
[263] Alexis Nouss, p. 11.
[264] Alexis Nouss, p. 14.

encore dans *Jeux de patience.* C'est aussi pour prendre en compte cette dimension spécifique que j'ai choisi de parler d'*être en migrance* plutôt que de *migrant*. Un être certes marqué par l'exil mais dont l'essence se situe entre l'acte de migrer, de partir, et celui d'errer, de ne jamais vraiment arriver. Un spectre, en quelque sorte. Et ce fantôme emporte avec lui sa propre histoire mais aussi celles du lieu qui l'a vu naître et des endroits traversés lors de l'acte de migration. Il est plus un être d'esprit que de chair. Cet être particulier n'est pas nécessairement incarné en personnage puisque, finalement, sa caractérisation psychologique compte peu. Ainsi les contours de l'*être en migrance* font écho à la figure du narrateur[265] selon W. Benjamin. En effet, la parole de *l'être en migrance* n'est pas ancrée dans un territoire mais voyage entre plusieurs; elle est proche de la parole épique, contée. Elle est parole flottante. La narration qui en découle renvoie donc l'auditeur à une certaine forme d'oralité : une façon de raconter proche de l'épopée, qui depuis l'avènement du roman, a tendance à disparaître derrière la toute puissance de l'écrit. L'équivalence entre l'identité subjective, l'appartenance collective et l'ancrage dans un territoire qui prévalait jusqu'alors dans la tradition occidentale est profondément remise en cause par cette figure de *l'être en migrance* et par la puissance de sa parole contée. En effet, ce dernier refuse une identité uniquement déterminée par son appartenance culturelle et sa provenance géographique et affirme une subjectivité forte, créatrice, agissante, composite et mobile. Nouvelle incarnation de l'humain, il est « l'être frontière qui n'a pas de frontière»[266]. La condition migrante est de nature ontologique : elle se situe tant au niveau de l'imaginaire que de l'identitaire et va se déployer esthétiquement dans l'écriture dramaturgique. Les dramaturgies issues de cette

[265] Voir « Le Conteur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov », in *Oeuvres. Tome III*, trad.. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch (Paris: Gallimard, 2000).
[266] Georg Simmel et Vladimir Jankélévitch, *La tragédie de la culture: et autres essais*, trad.. Sabine Cornille et Philippe Ivernel (Paris: Rivages, 1988), p. 168.

condition témoignent d'une part d'un morcellement identitaire, « a valid sense and active of self may have been eroded by dislocation, resulting from migration (…) »[267], mais propose d'autre part de construire des liens, virtuels, entre des identités a priori irréconciliables. *L'être en migrance* se reconstruit par la parole au cœur d'un entre-deux géographique, culturel, émotionnel. Chez les deux auteures, la construction dramaturgique va rendre compte de ce rapport particulier au monde. Le théâtre migrant est un théâtre de la subjectivité morcelée. Le « je » et le « moi » sont particulièrement problématiques. L'introduction des registres fantastiques et merveilleux va permettre, dans un second temps, de mettre en lumière le déchirement identitaire en *ré-enchantant* le monde, c'est à dire en libérant la parole de l'*être en migrance* du poids du processus historique occidental. L'*être en migrance* est une figure hybride, toujours prête à basculer dans l'inexplicable, l'étrange, le fantastique. L'hyper réalisme caractérisant les personnages ne fait qu'accentuer un peu plus encore ce décalage malaisé. Selon E. Said, le refus du migrant de rester « en place » constitue un positionnement radical dans la mesure où cette mobilité va lui permettre de composer de nouveaux récits échappant au contrôle des Etats et aux frontières nationales :

> Liberation as an intellectual mission, born in the resistance and opposition to the confinements and ravages of imperialism, has now shifted from the settled, established, and domesticated dynamics of culture to its unhoused, decentred, and exilic energies, energies whose incarnation today is the migrant, and whose conciousness is that of the intellectual and artist in exile, the political figure between domains, between forms, between homes, and between languages. From this perspective then all things are indeed counter, original, spare, and strange. From this

[267] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin, p. 9.

perspective also, one can see 'the complete consort dancing together' contrapuntally[268].

Ainsi, tout en constituant des écritures « hors-genre », c'est à dire des schémas dramaturgiques « hybrides, inachevé(e)s, ni fictionnel(le)s, ni historiques, ni récit, ni explications »[269], les dramaturgies de Marie NDiaye et de Abla Farhoud proposent une forme personnifiée particulière, une galerie d'êtres mal définis, à la nature étrange, dont la caractérisation, toute aussi vague qu'inquiétante, constitue un moyen « pour restaurer une identité de l'être en rassemblant le puzzle épars de ses potentialités »[270].

II - Dramaturgies d'une inquiétante étrangeté

Dans les pièces qui font l'objet de mon étude, l'affirmation du caractère *migrant* des dramaturgies de Marie NDiaye et de Abla Farhoud s'illustre avant tout à travers une grande hybridité générique qui fait écho à une hybridité géographique et culturelle. Les pièces ne sont en effet jamais rattachées ni à un genre, ni à une tradition culturelle spécifiques. Ce type de dramaturgie métissée constitue, selon Carole Edwards, une forme très nette de « défi à la conformité »[271] et témoigne d'une volonté « de liberté affirmée, d'indépendance et d'affranchissement des carcans classiques »[272]. A cette première particularité s'adjoignent des caractéristiques qui, selon D.-H. Pageaux, relèvent également de la Créolité, à savoir « l'hétéroglossie (variété de langues), l'hétérophonie (variété des voix) et l'hétérologie (variétés des

[268] Edward W. Said, *Culture and imperialism* (New York: Vintage books, 1994), p. 403.
[269] Régine Robin in Dumontet et Zipfel, p. 217.
[270] Sélom Komlan Gbanou in Dumontet et Zipfel, p. 136.
[271] Carole Edwards, *Les dramaturges antillaises: cruauté, créolité, conscience féminine* (Paris: l'Harmattan, 2008), p. 74.
[272] Suzanne Dracius citée par Carol Edwards.

registres) »[273]. Ashcrof, Griffiths et Tiffin soulignent que l'une des stratégies littéraires qui va permettre l'émergence de modes de narration débarrassés du carcan euro-impérialiste consiste pour les auteurs à s'approprier le langage du dominant et à le modeler pour qu'il devienne voix du dominé.

> "The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing define itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place (…). Language is adopted as a tool and utilized in various ways to express widely differing cultural experiences (…) This literature is always written out of tension (…) "[274]

Ce « contre-discours » ne va de plus pas uniquement modifier la parole du dominé mais va également influencer la parole du dominant. Cet échange culturel implicite joue un rôle fondamental dans l'élaboration d'une forme d'écriture dramaturgique proprement transculturelle qui ménagerait un espace correspondant à cette « place of hybridity »[275] , ou *tiers espace*, théorisée(s) par Homi Bhabha :

> Le tiers-espace, quoi qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés[276].

---

[273] D.-H.Pageaux, "La Créolité Antillaise: Entre post-colonialisme et Néo- Baroque."in Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (Paris: Presses universitaires de France, 2005), pp. 83–116.

[274] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin, pp. 38–39.

[275] "For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'Third Space', which enables other positions to emerge." cite par Rutherford, J., "The Third Space: Interview with Homi Bhabha." *Identity: community, culture, difference*, ed. by Jonathan Rutherford (London: Lawrence and Wishart, 1998), pp. 207–21.

[276] Homi Bhabba, 'Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse', *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, 28 (1984), pp. 125–33. (Ma traduction°.

La réappropriation, la réinterprétation et la réécriture constituent donc autant de manières d'ouvrir un espace autre, débarrassé des carcans colonialistes et folkloristes. Chez Marie NDiaye et chez Abla Farhoud, l'utilisation de schémas narratifs mettant en doute la réalité, l'introduction d'une « inquiétante étrangeté », va permettre une mise en récit de l'action théâtrale qui insiste sur le décentrement du regard du lecteur-spectateur. Je parlais plus haut de la nature ontologique de la condition migrante : les nombreux éléments fantastiques et merveilleux que les deux dramaturges utilisent participent de la construction de l'*être en migrance* comme figure de l'entre-deux et permettent au spectateur d'explorer cette dimension liminaire qui le caractérise. Le concept d'*hantologie* développé par J. Derrida est particulièrement adapté à l'analyse du théâtre migrant. Ce dernier postule que le temps présent est hanté par les spectres du passé. Cette logique s'articule autour de la figure du spectre, « une étrange voix, à la fois présente et non présente, singulière et multiple, porteuse de différence, aussi fantomatique que l'être humain, différente d'elle-même et de son propre esprit. Il est un autre et plus d'un autre. Il désarticule le temps. Il est une trace. Quoique venant du passé, portant un héritage, il est imprévisible et surtout irréductible »[277].

Ce qui se joue ici est le rapport à l'autre, l'autre d'un autre temps et/ou d'un autre lieu, en tant qu'il n'est pas présent, mais ne cesse de revenir. Au théâtre, la figure du retour - fantôme ou spectre – est omniprésente. Situation paradoxale d'une non-présence devenue parole, d'une absence faite chair et os, qui pousse à interroger les stratégies discursives, énonciatives et figuratives employées par les auteures. Dans les dramaturgies de Marie NDiaye et Abla Farhoud, l'hybridité va prendre corps à travers trois procédés dramaturgiques distincts. Dans un premier temps, la

[277] Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris: Galilée, 1997), p. 57.

théâtralisation de la parole contée va permettre de travailler sur des motifs folkloriques et culturels issus de la culture orale et de leur donner une assise dans la culture écrite. Le recours à la métaphore et à la métonymie comme structure de parole dramatique va ensuite permettre l'introduction de motifs fantastiques. La combinaison de ces deux facteurs structurants va enfin permettre l'émergence d'une poétique du *trans* telle que définie par Françoise Lionnet :

> The prefix *trans* suggests the act of traversing, of going through existing cultural territories. Its specifically spatial connotations demarcate a pattern of movement across cultural arenas and physical topographies which corresponds to the notion, and one that implies active intervention rather than passive victimization[278].

Dans ce chapitre il s'agira donc dans un premier temps de démontrer comment cette poétique de l'hybride renvoie à certains questionnements essentiels que l'on trouve dans la littérature migrante. Quels sont les effets de franchissement des frontières ? Comment entre-t-on dans la toile d'une autre langue ? Ces expériences transforment-elles la vision que l'on garde de son enfance et de sa jeunesse, changent-elles la vision de cet «autrefois» qui paraît, déjà, très lointain ? Être en situation d'expatriation renforce-t-il le souvenir ou conduit-il à la condensation de la mémoire ? Contribue-t-il à l'assimilation ou provoque-t-il l'éclatement identitaire ? Au sein de cette problématique, comment se dessine le conflit intérieur du personnage émigré/immigré entre deux cultures différentes, deux mondes souvent opposés? Comment se réduit en même temps la distance entre le Moi et l'Autre? Il s'agira ensuite de démontrer la manière dont ces structures dramaturgiques

[278] Françoise Lionnet reprend ici le néologisme *Transculturaciòn* employé par la poétesse cubaine Nancy Morejòn – in Françoise Lionnet, *Postcolonial representations: women, literature, identity* (Ithaca: Cornell University Press, 1995), p. 13.

transculturelles permettent l'émergence d'une écriture théâtrale spécifiquement migrante.

1 - Stratégies discursives: d'un art de la parole à un art de la représentation

Je débuterai cette exploration en abordant la plasticité discursive à l'œuvre dans les pièces. Elle résulte de la juxtaposition de systèmes discursifs différents, voire opposés. Cette *double différence* s'inscrit d'abord au niveau générique, avec l'utilisation de deux modes narratifs de l'oralité : le théâtre et le conte. Les pièces qui font l'objet de cette étude témoignent avant tout d'une volonté intrinsèque de mêler culture orale et écrite. Ce tissage entre deux modes de narration fait écho au travail de l'essayiste antillais Edouard Glissant :

> Arrivés à ce point de notre réflexion (…), on ne peut s'empêcher de voir que cette question du passage de l'oral à l'écrit aujourd'hui est une question importante, cruciale, qui pose celle de la transcendance, qui pose la question de l'absolu et qui pose la question de la Relation et du relativisme par opposition à l'absolu. (…) et nous ne pouvons pas ne pas voir, scrutant aujourd'hui l'écrit et l'oral, qu'en fait il y a deux sortes d'oralité. Il y a l'oralité portée par les médias, qui est l'oralité de la standardisation et l'oralité de la banalisation. Et puis il y a une autre forme d'oralité, celle-ci frémissante et créatrice, qui est celle de ces cultures qui aujourd'hui surgissent sur la « grande scène du monde » et qui par ailleurs n'empruntent pas de préférence le chemin ni l'outil de l'écriture, mais qui empruntent aussi les moyens du cinéma, de la création plastique, etc., et qui n'en sont pas moins des cultures orales et des manifestations de l'oralité » [279].

[279] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, pp. 38–39.

Cette plasticité esthétique et générique permet de rattacher les écritures migrantes au concept de *Créolité* défini par l'essayiste et d'affirmer une filiation avec le processus de *créolisation*. Les termes *créolité* et *créolisation* sont initialement utilisés par E. Glissant pour qualifier la diversité culturelle qui caractérise les pratiques et la langue des Antilles. Cependant, il apparaît rapidement que ce processus de construction socio-culturel s'exerce désormais à l'échelle du monde. Si E. Glissant souhaite au départ développer un nouvel outillage critique pour qualifier la littérature antillaise, il s'aperçoit que ce nouvel appareillage s'applique tout autant à la littérature mondiale :

> La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou de langages qui produit de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques. Elle se fait dans tous les domaines, musiques, arts plastiques, littérature, cinéma, cuisine, à une allure vertigineuse[280].

Selon Carole Edwards, l'une des caractéristiques de la créolité est de proposer des formes dramaturgiques qui mêlent à la fois culture orale et culture écrite. Si C. Edwards constate que ce mélange s'effectue fréquemment à travers un bilinguisme dramatique, l'utilisation du Créole permettant de « combiner un monde syntagmatique ordonné (l'écrit, le Français) avec un monde paradigmatique, cyclique et imprévisible (l'oral, le Créole)»[281]. Les auteurs de *The Empire writes back*

[280] Propos recueillis par Frédéric Joignot, 'Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est', *Le Monde.fr*, 4 Février 2011 file://localhost/<http/::www.lemonde.fr:disparitions:article:2011:02:04:pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html>[consultée le 25 mai 2017].
[281] Carol Edwards, p. 76.

estiment quant à eux que cette hybridité ne découle pas du seul mélange des langues et qu'elle peut également s'opérer à travers le tissage de matériaux culturels et narratifs d'origines diverses. Tous s'accordent à dire que la forme contée – qu'elle soit orale ou écrite - constitue avant tout une mise en récit d'ordre culturel. Elle représente également la forme traditionnelle par excellence mais malgré une codification importante, cette forme dispose d'une grande plasticité. Elle se présente sous forme de canevas, un peu à l'image de *lazzi* de la commedia dell'Arte. Les dramaturges peuvent donc s'emparer du conte, tout en brodant de nouvelles thématiques et en expérimentant de nouvelles formes, le tout en conservant l'aura de légitimité héritée de la tradition. C'est par exemple le cas dans l'écriture et les mises en scène de Joël Pommerat ou encore de Olivier Py qui actualisent sur scène un art de narrer ancestral. Cette narration est, selon W. Benjamin, un art artisanal, primaire, et s'inscrit dans la mémoire des hommes sous la forme du conte :

> Et s'ils ne sont pas morts, ils sont encore en vie », dit le conte. Le conte qui est aujourd'hui le premier conseiller des enfants, parce qu'il a été autrefois le premier conseiller des hommes, se perpétue secrètement dans la narration. Le premier narrateur est et sera toujours le narrateur de contes. Le conte portant conseil là où rien ne fut plus difficile qu'en trouver. Là où se ressentait la plus poignante détresse, l'aide du conte ne se fit pas attendre. Cette détresse était la détresse du mythe. Le conte nous renseigne sur les premières tentatives de l'humanité pour se délivrer du cauchemar dont le mythe avait opprimé sa poitrine[282].

Ainsi l'hybridité esthétique, culturelle et thématique, constitue le cœur de l'adaptation et de la réécriture du conte sur la scène contemporaine. À côté des

[282] Walter Benjamin, p. 112.

déplacements et jeux citationnels auxquels invite leur réécriture, les contes lancent tous un défi formel à la scène : au-delà de la dramatisation de leur contenu grâce à une mise en dialogue, comment transposer scéniquement leur dispositif énonciatif ? Comment faire d'un art de la parole un art de la représentation ? Comment raconter depuis le plateau, éventuellement sans parole, à travers l'expressivité des corps dansants et de la musique ? Comment donner à voir sans pervertir le processus imaginaire propre au plaisir de l'auditeur d'un conte ? Comment lui laisser le plaisir d'écouter une histoire dont il transforme les images « parlées » devant une collectivité en images mentales individuelles?

Les dramaturgies de Marie NDiaye et Abla Farhoud insufflent une dimension supplémentaire à cette plasticité générique. Celle-ci s'illustre à l'endroit des registres employés, avec une opposition forte entre registre réaliste, registre fantastique et registre merveilleux. Ces stratégies de décentralisation de la parole permettent d'établir une narration suspendue qui fait écho à l'entre deux géographique et culturel dans lequel se situe le sujet migrant. Comme le note W. B. Faris, elles lui attribuent textuellement une dimension postcoloniale : « the text suspended between those two discursive systems correspond to the postcolonial subject suspended between two or more cultural systems (…) »[283]. Dans le théâtre migrant, la tension entre culture orale et culture écrite se lit au prisme d'un questionnement politique. Grâce à la construction d'une parole théâtrale incarnée et à la mise en représentation de la partition résultant du travail d'écriture dramaturgique, cet enjeu tripartite, marqueur de nos sociétés contemporaines, va s'actualiser sur scène.

[283] Wendy B. Faris, *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative* (Nashville: Vanderbilt University press, 2004), p. 135.

i - La théâtralisation du conte: le cas de *Providence*.

Chez Marie NDiaye, on retrouve fréquemment l'usage des motifs contés. Le langage, les thèmes, les formes, les personnages NDiayens témoignent d'une forte propension au composite. Son œuvre constitue un amalgame où la pureté de la langue appliquée à une multitude de formes d'écriture agit comme le révélateur de l'imperfection et des fragilités humaines. Chez M. NDiaye, le recours au conte constitue également un moyen essentiel pour délégitimer les discours dominants. C'est en effet à travers le tissage culturel que la dramaturge parvient à élaborer une parole non euro centrée. Mais le recours à la parole contée, au « conte de bonne femme », joue également comme revendication féministe en se réappropriant une parole théâtrale encore trop souvent androcentrique.

La pièce *Providence*, composée en 2007, illustre cette observation. Au cours d'un bref séjour en Guadeloupe, Marie NDiaye a probablement entendu le conte de la *guiablesse,* issu du folklore créole. Ce conte séculaire est raconté, sous diverses versions, dans l'ensemble de l'archipel des Caraïbes. A Trinidad et Tobago et à Haïti, la *jablesse* représente l'équivalent du loup occidental. Elle constitue en effet une menace pour les enfants qu'elle enlève et qu'on ne revoit jamais. Le but didactique est bien entendu de mettre les enfants en garde contre les inconnus. Cependant, à Trinidad encore ainsi que dans les Antilles, le personnage acquiert une dimension toute autre. En effet, elle séduit les jeunes hommes lors de bals, les entraîne dans la forêt et les pousse à la noyade ou à la chute mortelle. Comme c'est toujours le cas avec un conte, il existe une multitude de versions de l'histoire et les formes et les intentions du personnage de la diablesse varient. L'une de versions les plus développées prend d'ailleurs des accents abolitionnistes, rendant compte d'une problématique locale. Une jeune femme, fille de planteur, tombe amoureuse d'un

esclave. Les amants se marient en secret mais le père de la jeune femme découvre cette union et tue le jeune homme. La mère de ce dernier, une prêtresse obeah, porte une malédiction sur la jeune veuve : elle errera éternellement à la recherche d'un époux, entraînant systématiquement la mort de son nouvel aimé. Cependant, on retrouve dans la plupart de ces versions un nombre de données archétypales identiques. Caractéristiques physiques d'abord. La Diablesse est tout d'abord caractérisée par sa grande beauté et son élégance. Elle est parée d'une longue robe blanche, parfois, d'un chapeau qui dissimule son visage. Ce long jupon lui permet de dissimuler une difformité révélatrice de sa nature maligne. En effet, la diablesse est affublée d'un sabot, soit de chèvre, soit de vache, soit de cabri, selon les versions. Sabot qui, si l'on prête une oreille attentive, émet un claquement qui annonce son arrivée. « Tip-tap, tip-tap, quel est ce bruit dans la nuit ? », interroge d'ailleurs Marie NDiaye en quatrième de couverture de son conte. Caractéristiques chronotopiques ensuite. L'environnement nocturne est une autre caractéristique du monstre, qui ne se déplace qu'une fois le soleil couché. Enfin, la diablesse est un être sylvestre, qui surgit de la forêt et y disparaît tout aussi aisément. Un certain nombre de ces traits se trouvent également dans le personnage de Diane Carpe, mère vampire à la jeunesse éternelle qui semble absorber la jeunesse de son entourage.

Dans les trois versions qu'elle propose de cette histoire, NDiaye va conserver l'ensemble de ces archétypes. La récurrence de cette thématique, qui apparaît dans trois des œuvres de Marie NDiaye, pose question. Au delà d'une riche dimension palimpsestique, le personnage de la diablesse constitue l'occasion de revenir dans un premier temps sur la dimension symbolique traditionnelle des éléments qui le caractérisent puis d'observer dans un second temps de quelle manière M. NDiaye se les réapproprie afin de traiter de problématiques propres à son œuvre. Marie NDiaye

effectue pourtant une différentiation entre conte, roman et pièce puisqu'elle choisit d'insuffler une dimension fortement politique au troisième mode d'écriture. Le recours à une forme issue de l'oralité traditionnelle, actualisée dans une forme dramaturgique, va en effet ici permettre de questionner un état impérialiste et masculiniste.

ii - L'aspect physique comme métaphore de la condition féminine ?

La caractérisation de l'*être en migrance* s'effectue en dehors de lui. Il s'agit d'une construction sociale et identitaire de l'image produite par les autochtones implantés en un lieu. Dans *Providence* et *La diablesse et son enfant*, Marie NDiaye met justement en avant cette réification de l'image de l'Autre. Les deux œuvres qui en résultent constituent le témoignage théâtral de ce que l'ostracisation collective d'un individu peut produire en termes sociétaux. A l'instar des princesses de contes traditionnels, la diablesse et Providence sont belles, extraordinairement belles. « Cette diablesse avait un visage agréable à regarder »[284], nous précise Marie NDiaye au début du conte. Il en va de même dans la scène d'exposition où l'hôtelier, en décrivant la chevelure de l'inconnue qui se présente à sa porte, use d'un lexique de la lumière : « Clairs, flamboyants, avec une qualité de lumière proche de l'incandescence… »[285]. Ces particularités physiques justifient l'exclusion du corps social des deux personnages de diablesses. Dans *La diablesse et son enfant*, l'écriture traduit cette opposition entre la diablesse et les habitants du village. Ceux-ci sont constitués en une masse impersonnelle caractérisée par le pronom « on ». Si les personnages de la pièce disposent de traits plus distinctifs, ils sont plus des figures que des personnages à proprement parler. Ils sont caractérisés par leur fonction

[284] Marie NDiaye et Nadja, *La diablesse et son enfant* (Paris: l'École des loisirs, 2011), p. 8.
[285] Marie NDiaye, *Providence*, p. 13.

sociale : la maîtresse d'école, le professeur, le notaire, l'assureur. Là aussi, domine la sensation d'être face à une masse d'individus, à un conglomérat socio-économique. La beauté physique des deux diablesses joue comme facteur excluant dans le discours de ces personnages. C'est à travers leurs paroles que va se dessiner la beauté de Providence. « Providence nous attendait et nous savions qu'elle serait toujours radieuse au-delà de ce qu'aucun d'entre nous pouvait l'être »[286] précise l'avocate. Traditionnellement, la beauté féminine est toujours une caractéristique à double tranchant dans le conte : si elle joue contre le personnage principal dans la première partie du conte, on pense ici à *Blanche-Neige, Cendrillon* ou encore à *Peau d'âne*, dans un second temps, elle acquiert une dimension salvatrice, puisqu'elle est la raison principale pour laquelle intervient le prince. M. NDiaye respecte en partie cette donnée initiale, et ce particulièrement dans *Providence*. Le viol collectif du personnage éponyme est en effet en partie justifié dans le discours des villageois en raison de cette beauté qu'ils considèrent « inhumaine ». Quant à la diablesse du conte, sa beauté est suspecte : « De même, pensait-on, la diablesse a su se faire une jolie figure, afin d'émouvoir et de se faire inviter à entrer »[287] et justifie là encore l'exclusion dont elle est victime. Cependant, ici s'arrête le rôle de la beauté. Providence et la diablesse sont toutes deux prises au piège de leur beauté. Celle-ci ne sert qu'à les réifier aux yeux des autres personnages. D'ailleurs, elles ne sont à aucun moment maîtresses de leur histoire respective. Ce sont les autres personnages qui « racontent » ce qui leur est arrivé, qui elles sont, ce à quoi elles ressemblent. A travers ces deux textes, Marie NDiaye dénonce bien sûr une certaine réification de la femme, transformée en simple objet de désir, en sujet de racontars, en *pharmakos*

[286] Marie NDiaye, *Providence*, p. 47.
[287] Marie NDiaye et Nadja, p. 19.

d'une société obsédée par l'apparence physique, la possession matérielle et les signes de différence.

La posture de Marie NDiaye est proche de la théorie féministe dans *Providence.* Elle construit le discours des villageois autour d'un poncif concernant le viol : la victime est toujours un peu coupable de ce qui lui est arrivé. Le spectateur est confronté à ce stéréotype de multiples fois et M. NDiaye s'attache à dénoncer sa nature sociale, puisque ce sont tant les hommes que les femmes qui justifient la barbarie par la culpabilité supposée de Providence. Nature d'autant plus sociale ici qu'il s'agit d'un viol collectif. Le viol en tant de guerre est une stratégie de conquête : il s'agit de s'approprier le corps des femmes afin de coloniser leur ventre, territoire ennemi à dominer. Le viol est un moyen d'incorporer le corps délocalisé de Providence, habitant en surplomb du village, dans le château, sur la colline, dans le *corps-territoire* du village. Il s'agit de fusionner le corps déviant de Providence dans la masse du corps social. Enfin, lorsque le Questionneur, menant son enquête à propos d'un meurtre commis dans le village, demande « un maximum de détails » pour mieux saisir si Providence est «un personnage, une allégorie, une figure humaine »[288] ; on reconnaît aisément sous les traits de ce personnage aussi bien le journaliste que l'écrivain, nourrissant sa prose de faits divers à sensation. Le point de vue oblique de Marie NDiaye invite ainsi à considérer le processus de transposition littéraire que peut subir un fait divers, lorsqu'il exerce une fascination suspecte, par exemple le viol et l'assassinat d'une adolescente.

Dans sa lecture des contes de Marina Colasanti, Michelle Bourjea constate que les contes de cette auteure « retraçaient symboliquement à leur manière les deux pendants d'une même histoire. Celle de la femme. De sa mise en château et de son

[288]Marie NDiaye, *Providence*, p. 24.

retour en forêt. »[289]. Cette grille de lecture s'applique à *La diablesse* et à *Providenc*e. En observant les chronotopes respectifs de ces deux œuvres, on constate en effet que l'étape de la mise au ban de la société des hommes constitue la première étape de déshumanisation. Dans *La diablesse*, NDiaye situe le lieu de vie de son personnage dans une « forêt épaisse et sombre », dans une région où les forêts sont « humides et tièdes »[290]. La première scène de *Providence* se déroule dans le jardin de l'hôtelier et sa femme où le parfum écrasant des roses pourrissantes renvoie l'image d'une nature sombre, sanglante et menaçante. Dans le conte, la nature, et plus particulièrement la forêt, représentent traditionnellement le lieu de l'émancipation féminine. C'est un lieu de liberté même s'il n'est pas dépourvu de dangers, bien au contraire. La traversée de la forêt permet généralement au personnage féminin de se confronter à sa part de féminité, d'apprivoiser cette nature ou non. C'est donc, naturellement, un lieu à conquérir, à dompter, à normaliser. Issues de la marge, de l'extérieur du village, les deux personnages sont véritablement rendus inhumains, paradoxalement placés au dessus et en deçà des autres humains, en raison de leur aspect physique mais aussi de leur provenance géographique. Providence et La diablesse, parce qu'elles sont extraordinairement belles, deviennent objets de désir et de dégoût. Parce qu'elles ont issus d'un ailleurs inconnu, elles sont aussi objets de méfiance et de rumeurs. Les déroulements du conte et, plus encore, celui de la pièce, sont entièrement rythmés par le désir initial de la communauté villageoise d'incorporer l'Autre, de réduire sa différence. Les petits sabots de chèvre de Providence et de la diablesse sont la manifestation physique, visuelle, de l'ostracisme dont elles sont sujettes. Elles portent dans leur corps même la marque du diable, la marque de l'Autre. C'est ici le désir mortifère occidental d'identité qui motive l'action. C'est en

[289] Michelle Bourjea in Marina Auteur Colasanti, *Une Idée couleur d'azur*, ed. Michelle Traduction Bourjea (Paris: L'Harmattan, 1990), p. 8.
[290] Marie NDiaye, *Providence*, p. 25.

effet la volonté de dévoration de l'autre qui engendre la frustration, le dégoût et la peur qui conduiront au viol de Providence et au rejet de la diablesse. Car comme le constate E. Glissant, la notion d'identité en Occident s'est développée autour de l'axe de la filiation et de la légitimité. Toute société est fondée sur des mythes fondateurs qui « consacre la présence d'une communauté sur un territoire (…) en profondeur, c'est la racine unique qui exclut l'autre comme participant »[291] . Providence et La diablesse constituent des instances énonciatives hybrides en cela qu'elles s'inscrivent en dehors du récit fondateur de la cité et, donc, de son territoire. Leur identité est marquée par une mobilité intrinsèque, une impermanence du soi et ne se fige que dans le discours des autres personnages. Marie NDiaye utilise ici le conte comme une « pratique du détour », dispositif dramaturgique poussant à questionner la légitimité des discours fondateurs car ce que « le conte ainsi détourne, c'est la propension à se rattacher à une Genèse »[292].

iii - Intertextualité restreinte

Le conte pour enfants *La diablesse et son enfant* et la pièce *Providence* sont tous deux composés en 2000 et illustrent la dynamique de métissage propre au théâtre migrant. Au départ, l'histoire est la même. Une femme, belle, peut être trop, erre dans les rues d'un village. Elle va de maison en maison, cherchant désespérément l'enfant qu'elle a perdu, elle ne sait plus quand ni comment. Chacun la voit, chacun lui ouvre sa porte. Tous la rejettent pourtant lorsqu'ils aperçoivent les pieds difformes, petits sabots noirs et fendus. Objets de trouble, de désir mais aussi de peur et de rejet, la diablesse et Providence représentent deux aspects d'une même légende. Pourtant elles ne s'incarnent pas de la même façon. L'une est personnage de conte, l'autre figure théâtrale. Dans une étude de cas publiée à ce propos dans la

[291] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 62.
[292] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, p. 63.

revue *Nous voulons lire !* Christiane Connan-Pintado[293] souligne que le premier acte d'écriture, le conte *La diablesse et son enfant* (2000), joue comme 'matrice' du second, la pièce de théâtre *Providence* (2001). Comme si la pièce consistait en un approfondissement de cette première trame narrative esquissée par le conte. Pourtant, lorsqu'elle interroge Marie NDiaye à ce propos, cette dernière ne semble pas accorder d'importance à cette chronologie et à la hiérarchie qu'elle appelle. Comme si les deux versions de cette histoire participaient d'un même mouvement, se déployant autour de ce noyau indestructible qui se trouve au cœur de l'écriture ndiayenne. Cependant, le fait même que cet élan intertextuel interne s'incarne dans une dramaturgie et s'inscrive dès lors dans une perspective de représentation pose question. Pour quelles raisons le théâtre apparaît-il à Marie NDiaye comme lieu privilégié de réécriture du conte ? S'agit-il d'un simple exercice formel ou ce geste de réécriture traduit-il plus généralement le mouvement de ressac et les correspondances qui caractérisent la poétique NDiayenne et qui en fait de son œuvre une écriture de la profondeur? En ciblant les caractéristiques du conte et en les croisant avec les outils du texte d'analyse de théâtre dans une démarche comparatiste et hypertextuelle, je me suis interrogée sur ce qui a poussé l'auteure à retravailler sa propre matière. Cette analyse permet de mettre en lumière deux aspects de la dramaturgie de Marie NDiaye. Les deux œuvres peuvent s'appréhender comme palimpseste comme nous l'avons vu plus haut et dans un premier temps, puis comme exercice d'intertextualité restreinte dans un second temps. Il existe en effet une continuité formelle avec l'émergence d'une parole propre au conte qui se maintient dans la pièce. « Où est mon enfant ? demande la diablesse en ouverture du conte. « Avez-vous vu mon enfant ? » lui fait écho Providence dans la réplique d'ouverture

[293] Christiane Connan-Pintado, 'Autour de deux textes de Marie NDiaye: "Providence" et "La Diablesse" et son enfant', *Nous voulons lire*, 2009, pp. 43–48.

de la pièce. Cette question, elles n'ont toutes deux de cesse de la poser tout au long de leur quête respective, attribuant à leur discours une dimension presque incantatoire et liant le conte à la pièce ou la pièce au conte. A ce premier processus marquant l'intertextualité restreinte chez Marie NDiaye s'ajoute une permanence thématique notamment à travers le maintien d'un chronotope oxymorique : il existe une continuité thématique entre le chronotope de la diablesse, les illustrations de Nadja et l'espace temps diégétique dans *Providence*. En effet, NDiaye conserve une alternance entre ombre et lumière qui marque les deux œuvres. A ceci se superpose enfin la description d'une nature débordante, presque dévorante, qui va être expérimentée par les personnages avec tous leurs sens qu'il s'agisse de la jungle chaude et humide du conte ou des roses « extravagantes »[294], « monstrueuses »[295] au parfum entêtant de la scène d'exposition, des pieds de la diablesse qui produisent ce bruit caractéristique, *tip-tap, tip-tap*, ou de ceux de Providence qui laissent des traces dans la boue. L'écriture de M. NDiaye provoque une expérience synesthésique au sens pathologique du terme. Il s'agit ici véritablement d'un trouble qui perturbe le rapport du spectateur ou du jeune lecteur à la réalité, la perception par un sens entraînant une sur-stimulation de tous les autres. L'ensemble de ces éléments participe à la mise en place d'un univers fantastique pour le lecteur/spectateur suivant de façon presque symbiotique la définition qu'en donne T. Todorov lorsqu'il écrit :

> Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, (…), se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter (1) pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il

[294] Marie NDiaye, *Providence*, p. 13.
[295] Marie NDiaye, *Providence*, p. 15.

> s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie (2) par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants.[296]

Cet univers fantastique est certes propre à l'écriture NDiayenne mais il constitue également un témoignage de l'esthétique migrante et du mouvement qui la caractérise. Il est en effet sans cesse répété, retravaillé, remodelé, réinventé. En 2000, M. NDiaye explique à Liliane Messika qu'elle ne conçoit pas de différence dans les sujets qu'elle aborde pour les enfants et pour les adultes mais que c'est la manière de les adresser qui diffère selon le public visé :

> Littérature enfantine ou littérature tout court, c'est une question de syntaxe, pas de sujet. (…). C'est la forme qui est allégée et non le fond[297].

Travail sur la forme, plus que sur le fond, donc. Chez Marie NDiaye, le système de correspondances entre conte et théâtre joue comme interrogation formelle quant au devenir théâtral du conte et à la dimension contée du théâtre.

iv - Le conte chez Abla Farhoud

Chez Abla Farhoud, le conte utilisé renvoie à une ère géographique spécifiquement orientale mais tout exotisme va être gommé par l'actualisation occidentale du conte sur scène. La première question qui se pose lorsqu'il s'agit de

[296] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Éditions Points, 2015), p. 29.
[297] Liliane Messika, *Imagin'aires de jeux: l'enfant, le jeu, la ville* (Paris: Ed. Autrement, 2000), p. 163.

transposer un conte sur scène est de passer du "faire entendre" au "faire voir". En effet, le conte est avant tout une forme qui se transmet oralement. L'absence de conteur suppose de trouver des solutions afin de rendre compte sur scène des séquences descriptives qui posent l'univers du conte, par exemple en jouant ou en faisant figurer sur le plateau des éléments issus de la narration. Abla Farhoud va ménager directement une place au conte dans le texte dramaturgique même en distinguant typographiquement les parties contées. Le metteur en scène pourra ainsi choisir d'introduire le conte en ménageant un espace de narration spécifique soit de manière visuelle, en projetant par exemple le texte, ou, de manière plus dynamique, en faisant intervenir un conteur qui racontera sur scène *La possession du prince*. A. Farhoud va ensuite exploiter pleinement l'ambigüité du conte – forme orale imagée - en développant une hybridité générique. L'utilisation de la danse comme élément de l'action dans *Quand le vautour danse* va permettre de justifier une épicisation de la parole théâtrale. Selon Jean Pierre Sarrazac, l'histoire du drame moderne peut se comprendre comme un perpétuel « débordement de la forme dramatique par des tendances et des motifs proprement épiques »[298]. L'épicisation du drame moderne consacre l'avènement d'un « théâtre rhapsodique, cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs »[299]. Cette nouvelle trame dramaturgique témoigne d'une « hybridation » entre la « clôture du drame » et l' « ouverture idéale de l'œuvre épique »[300]. La folie de Simon, le frère de Suzie, la chorégraphe, est le sujet principal de la pièce et Abla Farhoud l'aborde de manière réaliste. Il apparaît clairement que la jeune femme est démunie face à ce frère malade dont elle semble être la seule à se soucier. Ce désarroi face à la maladie mentale d'un proche reste un sujet tabou en Occident. Grâce au positionnement spécifiquement migrant des quatre protagonistes,

[298] Jean-Pierre Sarrazac, p. 36.
[299] Jean-Pierre Sarrazac, p. 36.
[300] Jean-Pierre Sarrazac, p. 194.

Simon, Suzie, Darius et sa jeune sœur, à savoir qu'ils évoluent tous dans un entre-deux où les frontières entre conte et réalité demeurent extrêmement poreuses, permet de mettre en avant cette situation de déséquilibre sociétal. En effet la folie demeure une affliction tue et cachée dans les sociétés contemporaines alors même que les discours psychologisants sont légion. Pour Suzanne, le rapport à la maladie de Simon se traduit par une impuissance psychologique mais aussi, parce qu'elle est femme, par une impuissance physique face à la violence d'un homme. L'introduction de motifs merveilleux, notamment à travers la narration de *La possession du Prince*, conte narrant l'amour incestueux et fou d'un prince perse pour sa jeune sœur, permet dans un premier temps de jouer comme métaphore de la relation complexe et destructrice qui lie Suzanne et Simon. C'est ensuite à travers l'art et les interventions dansées de Suzanne grimée en déesse Vautour, allégorie de la folie de Simon, que Farhoud va proposer d'aborder ce sujet. Chez A. Farhoud, c'est la créativité qui sert d'exutoire à la douleur. Ces deux stratégies vont *in fine* semer le doute quant à la réalité des conversations entre Simon et Suzie. En jouant sur la juxtaposition des parties contées, des séquences de danse durant lesquelles apparaît la déesse Vautour et des dialogues réalistes, Abla Farhoud crée une trame dramaturgique proche du mouvement du réalisme magique. En utilisant des motifs considérés comme « irrationnels », voire « primitifs », par la tradition occidentale, A. Farhoud expose la dimension partiale et hégémonique du discours réaliste et dénonce un idéal social occidental hypocrite. Il ne s'agit pourtant pas de rejeter complètement le réalisme et toute interprétation rationnelle du monde mais plutôt de créer une vision alternative où la dimension « rationnelle » est accompagnée d'une dimension « irrationnelle » qui permet de multiplier les perspectives. Le spectateur n'est en aucun cas forcé à choisir entre ces interprétations qui, d'ailleurs, s'éclairent les unes les autres. Cette

hybridité a pour but de donner voix à ce que, traditionnellement, l'on tait. Car la remise en cause de la réalité ne passe pas uniquement par le recours à une forme de réalisme magique et est avant tout affaire de dire. C'est pourquoi A. Farhoud joint souvent à l'hybridité générique une hybridité linguistique et / ou stylistique. Ainsi, la dramaturge introduit fréquemment une autre langue, en l'occurrence l'Arabe, bien qu'elle précise à plusieurs endroits que cette langue pourra être remplacée par une autre si nécessaire (voire les indications scéniques de *Jeux de patience* et *Quand j'étais grande*). Dans *Les filles du 5-10-15c*, dans *Jeux de patience* ou encore dans *Quand j'étais grande*, le recours au bilinguisme va servir – au même titre que le recours à des éléments merveilleux – à décaler la perception de la réalité et à mettre en doute toute hégémonie de la langue utilisée. En introduisant une langue autre, A. Farhoud propose d'actualiser un ailleurs sur scène. Une autre stratégie pour introduire de la migrance dans le texte consiste ailleurs à multiplier les voix. Dans *Les rues de l'alligator*, les répliques et les dialogues sont construits à partir de bribes de romans, de poèmes, d'essais. La diversité des dires joue comme un leitmotiv récurrent dans le théâtre de A. Farhoud. Elle crée une parole théâtrale en archipel où la juxtaposition entre différentes traditions orales, culturelles et linguistiques au sein d'un même espace de parole permet d' approfondir la notion même de valeur, de redéfinir les cadres de référence à partir desquels elle est construite et d'ainsi explorer le rôle de la parole théâtrale sous toutes ses formes.

2 - Stratégies figuratives

Les recours au fantastique et au merveilleux vont permettre aux deux dramaturges de faire naître des instances énonciatives hybrides, à la fois sujets et objets de l'entre deux. Cette imbrication du surnaturel entraîne l'apparition d'un subtil décalage par rapport à la réalité. Cet écart est propice à la création d'un effet

de distanciation par rapport au matériau théâtral lui-même mais permet également une forme de mise en doute de la fable dramatique telle qu'elle s'est construite dans l'imaginaire occidental. La technique narrative consistant à insuffler une dimension fantastique dans un univers merveilleux permet d'entamer un processus de décentralisation de la narration propice à la remise en cause d'une autorité narrative presque exclusivement eurocentrée, héritage formel des empires coloniaux :

> Furthermore, in addition to its decolonizing properties, the implicit cultural exchange this hybrid form represents contributes to the process of transculturation.[301]

Le recours au merveilleux ne constitue alors plus cette facilité stylistique dont Marie NDiaye souhaita un temps se défaire mais correspond à un choix poétique essentiel dans l'élaboration d'une écriture migrante pour le théâtre. Peter G. Klaus explique que « en dehors de sa qualité d'agent subversif l'écrivain migrant devient aussi également un précieux passeur culturel dans la mesure où il contribue à introduire le disparate, à traduire l'étrange et l'étrangeté, à décloisonner le national et le transgresser, au moins en littérature ». [302]

Marie NDiaye affirmait pourtant qu'elle se sentait prête à abandonner les "ficelles fantastiques" qui avaient jusqu'alors marquées son œuvre.

> **C.A. : Ce roman est différent des précédents pour une autre raison: on n'y trouve ni sorcière ni phénomène paranormal...**
>
> M.N. : C'est volontaire. Je voulais créer une atmosphère étrange tout en restant dans

[301] Wendy B. Faris, pp. 154–155.
[302] Peter G.Klaus, ' Fantastique et réalisme merveilleux: l'apport des écrivains haïtiens à la littérature québécoise', Dumontet et Zipfel, p. 132.

un registre réaliste, sans qu'il y ait la moindre touche de merveilleux, sans m'approcher du conte. Mettre de l'étrange sans recourir à l'irréalité me semblait difficile; le défi m'a plu.

C.A. : On a le sentiment que vous évoluez vers un plus grand dénuement narratif.

M.N. : Aujourd'hui je me sens capable d'abandonner des facilités - non, ce n'est pas le mot - des perches plutôt. Comme la phrase difficile ou le recours au merveilleux. C'est une question de maturité.[303]

Pourtant, cette tentation du merveilleux se trouve rapidement réintégrée à la prose ndiayienne. Cette écriture de l'étrange est d'ailleurs particulièrement caractéristique de la production dramaturgique de l'auteure et apparaît sur scène dès 2004 dans *Rien d'humain*, pièce commandée par la Comédie de Valence sur le thème des fantômes. On retrouvera ensuite des motifs fantastiques dans l'ensemble des pièces de l'auteure. La crainte de M. NDiaye se justifie sans doute par le fait que le terme 'fantastique' peut très facilement conduire à l'écueil. Comme le souligne Tamara This-Rogatcheva « la difficulté que rencontre toute tentative de cerner la notion de fantastique pourrait (…) s'expliquer avant tout par l'absence de définition précise de ce qui est communément appelé le fantastique »[304]. Cette difficulté est en partie surmontée par Charles Grivel qui rappelle que cette absence de définition est due à la nébulosité même du concept de fantastique :

Idée d'un fantastique. Idée d'une notion floue. Idée d'un flou qui saisit l'esprit. On ne saurait dire ce que c'est, puisque c'est précisément de manquer de qualification

[303] Catherine Argand, 'Entretien Avec Marie Ndiaye', *L'express*, 2001 <http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html> [consultée le 29 mai 2017].
[304] Tamara This- Rogatcheva, 'Figures de Fantômes Au Théâtre', in *Théâtre & Fantastique: Une Autre Scène Du Vivant*, Kimé (Paris: Amos Passing Fergombé and Arnaud Huftier, eds, 2005), pp. 103–20 (p. 112).

> qui le désigne (…). Fantastique : quelque chose de tout à fait inexplicable intervient[305].

Le fantastique correspond donc à tout ce qui relève de l'inexplicable. Traditionnellement, la notion de fantastique s'inscrit en opposition avec celle de réalité. On peut donc facilement amalgamer réalité et réel et opposer ce binôme à son corollaire fantastique /irréel. Un tel rapprochement s'avère pourtant simpliste. Tout ce qui est fantastique n'est pas systématiquement irréel et toute réalité n'est pas nécessairement réelle au sens empirique du terme. L'accès à la 'Vérité' est un mythe et le fantastique constitue une stratégie contre tout aveuglement :

> Fiction et connaissance se rencontrent dans le *récit*, qui n'équivaut pas à l'Histoire ni à la Vérité, mais fait émerger un *sens* historique et suscite une *action*[306].

Le fantastique va permettre de creuser à nouveau l'écart entre le public et la représentation, d'augmenter la « distance au monde ». Il s'agit pour les dramaturges de créer un monde ouvert. La scène et le texte deviennent lieux de passages composés d'une infinité d'espaces possibles. C. Grivel explique que « le Fantastique travaille sur la dualité des représentations mentales, c'est-à-dire sur la cessation, à la fois, du principe de réalité et de celui de mimésis »[307]. Le Fantastique relève donc d'une contradiction. Il s'inscrit à la frontière du représentable et de l'irreprésentable. Enfin, dernier trait commun entre théâtre et fantastique, l'expérience de la catharsis.

---

[305] Charles Grivel, *Fantastique-fiction* (Paris: Presses universitaires de France, 1992), p. 43.
[306] *Fiction & connaissance: essais sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction*, ed. Catherine Coquio, Régis Salado, et Groupe de recherche sur la critique littéraire et les sciences humaines (Paris, Montréal : l'Harmattan, 1998), p. 343.
[307] Charles Grivel, 'Fantastique, plus Ou Moins', Décembre 1993 file://localhost/<https/:www.erudit.org:fr:revues:etudlitt:1994-v26-n3-etudlitt2251:501061ar.pdf> [consultée le 29 mai 2017].

Evoquons une fois encore les idées d'Aristote : « C'est par la pitié et la terreur que le poète tragique doit produire le plaisir. Il s'ensuit que ces émotions doivent sortir de l'action même. ». Roger Bozzetto suggère que le Fantastique se construit sur des sentiments identiques :

> Une sensation de manque, engendrant malaise, terreur ou horreur, tout en procurant un certain plaisir[308].

Le Fantastique va occuper une place importante dans la dramaturgie migrante. Les dramaturges vont exploiter un large panel de créatures : fantômes, ogres, sorcières… Pour C. Naugrette nous évoluons dans une société qui a subi l'effondrement de l'image. La vue n'étant plus une façon fiable d'appréhender le monde, c'est à la parole que doit être confiée la tâche de représenter : « la réalité doit être *transformée* par une représentation non plus fondée sur le regard, mais sur l'imagination »[309]. C'est justement cette capacité à montrer par le dire que C. Grivel retrouve dans l'art de raconter : « les récits font voir : ils développent dans la tête une vision des mots (de musique et de mots) et déterminent entre comprendre et non comprendre, accepter et ne pas accepter, le spectacle interdit…Car l'homme est un animal de vision, il demande à être saisi par la vue »[310]. Le fantastique au théâtre a donc une fonction double : (ré)introduire de l'imaginaire d'une part afin de mettre en doute le réel; utiliser l'imagination du spectateur d'autre part afin d'augmenter la nécessaire « distance au monde » par rapport à ce qui est représenté. Le Fantastique ne naîtrait

[308] Roger Bozzetto, *Le fantastique dans tous ses états* (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001), p. 13.
[309] Catherine Naugrette-Christophe, *L'esthétique théâtrale* (Paris: Armand Colin, 2016), p. 183.
[310] Charles Grivel, 'Fantastique, plus Ou Moins', p. 89.

donc pas de ce qu'on ne voit pas mais ce qu'on sait être là mais de ce qu'on imagine pas encore.

i - Le revenant en corps

Interrogée par la journaliste Catherine Argand[311] en 2001, Marie NDiaye affirme attacher une attention toute particulière au motif du vampirisme. Or cette déclaration restera longtemps sans écho dans le domaine de la critique. Ce silence pousse d'ailleurs l'écrivaine à répéter son intérêt pour ce thème en 2005 dans un article publié dans le magazine suisse *L'Hebdo* à l'occasion de la mise en scène des *Serpents* au théâtre Le Poche à Genève. « Je suis fascinée par les vampires, » déclare-t-elle, « Par l'idée que les êtres forts et puissants se nourrissent en quelque sorte de la chair des autres. D'un point de vue réaliste, c'est assez vrai »[312]. Dans un article écrit en 2009, Christine Jérusalem[313] revient sur cette récurrence de la thématique vampirique dans l'œuvre de Marie NDiaye tant il est vrai qu'une telle insistance de la part d'une auteure qui fait preuve « d'un surcroît d'exactitude dans le choix des mots »[314] interpelle. Ces quelques mots résument de façon assez juste l'une des caractéristiques de l'écriture ndiayenne : chez elle le fantastique ne se révèle pas forcément ennemi du réalisme. Il contribuerait tantôt à souligner les contours du réel, tantôt à les estomper « pour que les choses frappent moins durement », pour que le propos « laisse une trace mais que le lecteur n'ait pas

[311] Catherine Argand.
[312] Sylvie Sprenger, 'Légendes cruelles de Marie NDiaye', *L'Hebdo* (Lausanne, Suisse, 17 Février 2005) file://localhost/<http/::www.hebdo.ch:leacutegendes_cruelles_de_marie_ndiaye_20057_.htm>.
[313] Christine Jérusalem, 'Des larmes de sang au sang épuisé', ed. by Université de Lille. Faculté des lettres et sciences humaines, Revue des sciences humaines: revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation, 2009.
[314] Pierre Lepape, 'Un Temps de Saison', *Le Monde*, 11 Mars1994 <http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Un_temps_de_saison-1729-1-1-0-1.html>[consultée le 29 mai 2017].

l'impression d'être maltraité »[315]. Les personnages sont des gens ordinaires, trop ordinaires. Nous ne sommes plus ici dans le domaine de l'extraordinaire mais dans une dimension *sur*-ordinaire comme si les personnages, gangrénés par une banalité nécrosante, étaient sur le point d'éclater de ce trop plein de quotidien. Pour M. NDiaye, la monstruosité est toujours lovée dans le quotidien, contaminant doucement les êtres jusqu'à ce qu'éclate la vérité. Le lecteur-spectateur se trouve souvent tiraillé entre une parodie de réalité et la vérité de la fiction. La métaphore vampirique permet d'incarner ce flottement incessant, d'illustrer cette incapacité de l'être à trouver sa place, pour le guider à travers le labyrinthe de la psyché humaine. Dans un article précurseur, Georges Sand écrivait : *«*Le monde fantastique n'est pas en dehors, ni au-dessus, ni en dessous; il est au fond de nous, il meut tout, il est l'âme de toute réalité, il habite dans tous les faits, chaque personnage le porte en soi et le manifeste à sa manière*»*[316]. Cette lecture du fantastique comme symptôme d'une intériorité violente et tourmentée est bien ce qui a lieu dans le théâtre de Marie NDiaye. Ces personnages sont d'une banalité presque affligeante et pourtant, sous ces traits ordinaires, se cachent en fait des vampires.

La première trace – visible - du vampire c'est son corps. Il n'est pas simple revenant mais « revenant en corps », c'est à dire un être initialement humain qui après sa mort, dans les légendes traditionnelles, revient hanter ses proches avec ce corps qui devrait, logiquement, être soumis à la décomposition. Et ce corps revenu à la vie est un paradoxe. D'une part il incarne un rêve, celui de l'immortalité, auquel vont venir se greffer toute une panoplie de fantasmes comme la beauté, la puissance, l'intelligence, etc. D'autre part, son refus de retourner à l'état de poussière en fait une

[315] Catherine Argand.
[316] George Sand, 'Essai sur le drame fantastique', Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des moeurs, 1839, p. 627 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86870f> [consultée le 3 juin 2017].

aberration qui s'inscrit au-delà de la Nature. Par conséquent, il est un être sur – naturel. Dans la littérature vampirique, les auteurs qui décident d'exploiter le thème de l'être vampire vont être confrontés à cette ambigüité, choisissant soit de la minorer soit au contraire d'exagérer sa différence, créant des personnages doublement marginaux, monstres placés en dehors de la société et de la nature. Dans un souci de concision, je ne m'attarderais pas ici à détailler mon observation de la littérature vampirique et je me contenterais d'en souligner deux points essentiels. D'abord que le vampire, grâce à ce corps qui l'enracine sur terre, s'inscrit toujours comme un reflet plus ou moins cauchemardesque de l'humain. Par conséquent, il devient une figure propre à entraîner un processus comparatif. Qu'il soit monstre absolu ou non, l'attitude du vampire nous rappelle soit la nôtre soit celle d'individus que nous connaissons. Il bénéficie donc d'un fort potentiel d'identification. Cette caractéristique est particulièrement présente dans l'œuvre de Marie NDiaye justement parce que l'auteure choisit le flou identitaire. En effet, l'identité des personnages ndïayens est fondée sur l'incertitude. On constate chez eux la nécessité de constamment réaffirmer non seulement leur propre identité mais aussi celle de ceux qui les entourent : Papa dans *Papa doit manger* répète constamment son identité, « papa est revenu », ainsi que sa filiation légitime avec cette famille qu'il souhaite vampiriser. Même insistance dans le roman *Rosie Carpe* pour Rosie qui semble toujours sur le point de perdre son nom, mais aussi celui de ses proches. Ainsi se sent-elle obligée de mentionner le prénom Lazare à chaque fois qu'elle parle de son frère. Ce choix stylistique entraîne une réversibilité identitaire sous jacente qui atteint sans doute son paroxysme dans la pièce *Les serpents* où Nancy et France réalisent cet échange :

France : Il faut qu'elle fasse et qu'elle soit tout comme moi.(…)

Mme Diss : Tu crois qu'elle a envie d'être comme toi ?

France : Mais oui, mais oui, oui.

Nancy : Oh ce n'est pas un souci. Je m'habituerai à tout ce à quoi il faudra.[317]

Cette *transférabilité* de l'être joue sur l'identification du lecteur–spectateur. Dans un univers où l'individualité est interchangeable nous ne possédons plus de certitude, nous ne pouvons plus nous placer au-dessus du personnage. Ballotés entre notre statut de spectateur-voyeur et de lecteur victime, nous pouvons être aussi bien vampire que victime. Nous sommes donc tous potentiellement des êtres qui « se nourrissent de la chair des autres pour survivre"[318].

Ensuite le vampire est un être qui s'inscrit systématiquement en rapport avec la société. Son existence est sujette à la nécessité de s'inscrire dans le regard de l'Autre. Le vampire se pose dans l'être par son choix de rester en corps malgré la mort et a besoin d'être reconnu dans ses possibles. Le regard de l'autre lui donne consistance, le fait exister mais en le réduisant aux seules manifestations de lui-même perçues par l'autre (et du point de vue de l'autre). Sans l'Autre, cet Autre qu'est le monstre n'existe pas. Le regard ses victimes est ce qui donne consistance et réalité à son existence qui, sinon, n'est que potentialité vaporeuse et évanescente. Le vampire se nourrit en quelque sorte de l'image qu'il reflète lui même, ses actes sont donc impossibles à juger car ils sont instinct de survie. En travaillant sur le thème du vampirisme, Marie NDiaye refuse de proposer une morale dans ses écrits. Elle constate l'existence du Mal, nous met en garde sur la potentialité du Mal chez chacun d'entre nous mais ne juge pas pour autant. Elle propose cependant une hypothèse :

[317] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 67.
[318] Catherine Argand.

découvrir les racines du Mal pour les éradiquer. Mais cette quête a des accents d'impossible.

Comme le note Jean Marigny, la corporéité du vampire l'inscrit dans un cadre spatio-temporel précis. Il paraît essentiel de souligner ici l'attachement du vampire pour le lieu. Dracula ne se déplace jamais sans ses caisses contenant sa terre natale, Carmilla retourne à son tombeau à chaque aube et même les vampires plus modernes, dont les vampires d'Anne Rice, se prêtent au rituel du cercueil et de l'enfouissement. Comme si le vampire, par son attachement au lieu, confirmait son existence. Le vampire constitue donc la figure antinomique de l'*être en migrance*. A l'image de nombreux récits fantastiques, le lieu ndiyaen s'illustre comme une dimension fantôme aux aspects contradictoires, tantôt miroir renvoyant le reflet d'un morne quotidien, tantôt lumière opaque engloutissant tout. Cet espace s'esquisse sur la marge de notre réalité, en suit parfois les contours, déborde ponctuellement dans le surnaturel mais s'ancre toujours dans la triste trivialité de l'existence. A l'instar de leurs prédécesseurs, les personnages vampiriques de NDiaye ressentent également ce besoin de retourner vers le lieu source, le lieu qui a vu naître leur infamie. Ainsi Diss, dans *Les serpents*, est avant tout caractérisé par sa volonté de rester cloîtré à l'intérieur de sa maison. On ne le verra jamais et on l'entendra peu. Enfermé dans ce lieu dont il refuse de sortir, comme si le soleil écrasant et son rayonnement dans les champs de maïs représentaient une menace. Les champs de maïs encerclent littéralement l'antre du monstre, « ces grands maïs qui ne font pas d'ombre »[319] et qui constituent pour Diss une « forêt »[320]. A l'image du château gothique implanté sur son piton rocheux, la maison de Diss, tâche sombre et menaçante, surgit au milieu de cet océan de maïs, forêt de sécheresse et de clarté. A ceci s'ajoute le risque

[319] Marie NDiaye, *Les serpents*.
[320] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 43.

pour le monstre de s'aventurer en dehors de son territoire, de s'exposer à la lumière du jour. Ce contraste entre la campagne environnante et l'intérieur sombre de la maison permet également à M. NDiaye d'insister sur l'apparente quiétude des champs de maïs en opposition à la violence sourde qui enfle au sein de la maison. Les enfants, paralysés, attendent sur leurs petites chaises qui de « bien fraîches »[321] deviennent « glacées»[322], sur lesquelles leur père les oblige à rester « engourdis de crampes et torturés dans leurs mains et leurs pieds par des millions de fourmis»[323]. M. NDiaye explicite longuement ce que représente cette lumière inarrêtable. Cependant M. NDiaye refuse tout manichéisme. Les personnages ne sont pas à l'abri dehors puisque la nature elle même représente une menace bien réelle[324]. Tout porte à croire que le vampire mène une existence en parallèle à celle des autres personnages dans le lieu dont il a fait son territoire. Cependant cette perception est fondée sur un paradoxe. Certes le vampire est là mais n'étant plus soumis à la mort, il échappe au temps. La vigueur physique de Diss en est une preuve éclatante. Le vampire se repaît de sa victime afin de prolonger sa propre existence. C'est en dévorant l'autre qu'il survit. Dans *Les serpents*, cette force du corps semble directement liée à la mort du petit Jacky comme si le père s'était gorgé de la jeunesse de cet enfant qu'il a sacrifié aux serpents. Car « une fois le garçon mort et enterré, il a resplendi »[325] nous apprend Mme Diss. Le monstre semble vouloir renouveler l'expérience. De France, sa seconde femme, il a eu deux nouveaux enfants. La pièce, marquée par une topographie figée autour de la maison et de son extérieur, est soumise à un tempo effréné. Tous les personnages sont en attente du feu d'artifice du

[321] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 61.
[322] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 61.
[323] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 61.
[324] Marie NDiaye, *Les serpents*, pp. 17–18.
[325] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 56.

14 juillet et si, dans un premier temps, « la nuit est loin »[326], la répétition constante de l'événement à venir le rend inéluctable. Les différentes scènes sont structurées autour de l'inévitable conclusion. Une fois le feu d'artifice consumé, la chair pourra être consommée, « comme s'il allait les sacrifier au feu d'artifice, il les pare, les arrange, les dresse»[327]. Diss suit un rituel vampirique qu'on pourrait qualifier de chronophage. Il représente à plus d'un titre le dieu amalgamé qu'est C(h)ronos. D'une part parce qu'il est l'une des représentations du Cronos, roi des titans, père de Zeus et dévoreur d'enfants mais aussi parce qu'il nous fait songer à son homophone, Chronos, dieu primordial personnifiant le temps, être immatériel, apparu à la création du monde. Ce dernier est d'ailleurs représenté sous les traits d'un serpent à trois têtes (une d'homme, une de lion et une de taureau) et est censé entraîner le monde céleste dans sa rotation éternelle. En tant que vampire Diss ne peut s'empêcher de répéter son geste destructeur. Incapable de se reproduire dans le temps, de donner naissance à un autre que lui-même, il engloutit toute trace du temps, se régénérant à l'infini. Et c'est là tout le drame des vampires, êtres scissipares, « ils se répliquent, se répètent, se propagent par division cellulaire, par morsure, mais jamais par généalogie, ni par naissance »[328].

ii - Le fantastique chez A. Farhoud

Le recours à une dimension imaginaire, constitue un leitmotiv récurrent dans l'œuvre littéraire de Abla Farhoud. Comme le souligne A. De Vaucher Gravili, certaines de ses œuvres sont marquées par un travail d'intrication entre dimension mémorielle et dimension surnaturelle :

[326] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 10.
[327] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 25.
[328] Jean Clet-Martin, 'Les Vampires Ne Tiennent Pas Dans L'être', blogspot, *Strass de La Philosophie* <http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2014/04/les-vampires-ne-tiennent-pas-dans-letre.html>

> La structure du roman comporte trois récits exemplaires, tout à fait dans la tradition des *Mille et une nuits*, qui interrompent le fil du récit « en je », comme on dit au Québec, et laissent un espace au rêve. Enfin les métaphores et autres figures de similitude puisent dans le mode primordial de l'enfance, et, par conséquent, dans le Moyen – Orient. [329]

Cette remarque d'ordre littéraire sonne particulièrement juste à l'endroit de la production dramaturgique de A. Farhoud. De *Quand j'étais grande* à *Jeux de patience* en passant par *Quand le vautour danse* et *Les rues de l'alligator*, ses pièces sont peuplées de fantômes, de revenantes et de divinités mystérieuses.

A- Le fantôme comme allégorie

Dans *Jeux de patience*[330], Abla Farhoud explore les rapports que l'écrivain entretient avec l'écriture à travers un personnage de fantôme. Monique/Kaokab écrit l'histoire de la vie de sa nièce Samira, tuée dans un bombardement au Liban. La construction dramaturgique insiste particulièrement sur les rapports troubles qui existe entre réalité et fiction, entre témoignage et souvenir. En effet, Monique/ Kaokab imagine la voix de l'adolescente disparue alors que la mère de cette dernière, également présente, témoigne de ce que fut sa fille. La pièce est toute entière construite sur l'ambigüité entre monde réel et monde imaginaire. Cette ambigüité est décelable dans la caractérisation même du personnage de Monique/Kaokab. Elle rend compte d'une part du réel de l'exilée, de la recherche d'un compromis entre vie

[329] Anne de Vaucher Gravili à propos du roman *Le bonheur à la queue glissante* in 'La littérrature migrante en Italie' Dumontet et Zipfel, p. 162.
[330] Abla Farhoud, *Jeux de patience*.

passée et vie présente. Elle témoigne d'autre part de la dualité d'un personnage qui cherche sa voie dans et par l'écriture :

MONIQUE/KAOKAB

Je veux écrire ce lien invisible. Il faut que j'écrive l'invisible[331].

Personnage de l'entre-deux identitaire, Monique/Kaokab crée un pont entre la réalité et l'au-delà, entre la fille morte là-bas et sa mère endeuillée ici. Le monde imaginaire constitue ici une forme de *migrance* qui permet au personnage de déserter ponctuellement le monde réel. C'est à travers l'acte d'écriture de Monique/Kaokab et donc à travers le langage que se tisse la reconnaissance du fantôme dans *Jeux de patience*. Ce spectre pourra à son tour apparaître comme fait de langage, comme fait signifiant. En théâtralisant la parole écrite, A. Farhoud parvient à insuffler une dimension épique à son schéma dramaturgique. Le récit actif de la vie et de la mort de Samira constitue en effet l'élément opérant fondamental de la pièce. En utilisant la prosopopée, fiction de la voix au-delà de la tombe, Monique/Kaokab construit son propre fantôme. A travers l'usage de la figure de Samira, elle crée le spectre de sa propre enfance perdue dans l'exil. La parole migrante naît ici dans le passage du discours du fantôme à l'écriture de Monique/Kaokab. A. Farhoud parvient ainsi à matérialiser sur scène un *être en migrance* car c'est « dans la matérialité même de l'écriture » que Monique/ Kaokab – figure de l'écrivain migrant parvient à recréer « un rapport à un « chez-soi », à un habitat »[332].

[331] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 35.
[332] Simon Harel, p. 110.

B - Le poids de la mémoire

La pièce *Quand j'étais grande*[333] se joue sur le fil de la mémoire et de l'oubli. Il s'agit d'un travail de mémoire transférée, où l'ouverture à l'imaginaire ne se fait pas par rapport à la trace mais par rapport à la parole d'une autre. Cette dernière deviendra trace à son tour chez celle qui l'accueille. Pour figurer ce phénomène de réminiscence, A. Farhoud va d'abord figurer la présence du spectre du passé sur scène à travers la figure mystérieuse d'une femme qui court. Elle en fournit la description suivante dans une scène d'exposition muette :

> Pendant toute la durée de la pièce, une femme court. Quelquefois elle tombe. Les premières fois, elle reste prostrée très longtemps. Puis le temps inerte passé par terre se raccourcit progressivement. Vers la fin, elle se relève aussitôt tombée. Peut-être ne tombera-t-elle plus…
>
> L'intensité et la présence de cette femme doivent déteindre sur toute la pièce et vice-versa.
>
> Elle parcourt l'espace quotidien, les espaces du passé et la salle.
>
> Ce personnage pourra devenir les personnages muets de la pièce.
>
> Les lieux scéniques sont délimités par la lumière seulement[334].

Sa présence continue actualise sur scène le poids de la mémoire de Myriam. La jeune fille essaie en effet d'écrire son premier souvenir du pays de son enfance, souvenir d'une femme accusée d'adultère qui court éperdument pour échapper à la lapidation. Or Myriam ne parvient pas à trouver les mots et ses souvenirs se manifestent en images fugitives sur un écran au fond de la scène et dans la présence physique de

[333] Abla Farhoud et Véronique Le Dault.
[334] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 11.

cette femme qui court. Le stratagème du fantôme qui « habite » l'ensemble de l'espace théâtral reviendra plus tard dans *Jeux de patience* où ce sera cette fois-ci le personnage de Samira qui se lance dans une course macabre. Les épisodes de réminiscence qui affectent la très jeune Sara, dont la parole est contaminée par le passé, permettent d'asseoir définitivement la dimension fantastique de la pièce. En effet, la petite fille semble revivre les épisodes de la vie de la jeune femme dont sa sœur aînée se souvient. C'est à travers un effet de langage que A. Farhoud introduit ce phénomène puisque Sara va se mettre à parler en Arabe alors qu'elle ne connaît pas cette langue. Elle va réciter un poème de Abou el Kassern Al Chabi, un poète tunisien du début du XXème siècle, à la grande stupéfaction de Myriam.

> **Sara. –** Izal chaabou yaouman arada al hayatt
>
> Fa la boudda an yasstajiba al kadar
>
> Wa la boudda lel layli an yanjali
>
> Wa la boudda lal kaydi an yankasser
>
> **Myriam. –** Qu'est-ce que tu dis Sara ?! Qu'est-ce que tu dis ?! Répète. Qui t'as appris ce poème ? Sara tu ne connais pas l'arabe ! Où as-tu appris ce poème ? Sara![335]

Dans les murmures de cette femme issue du passé, Sara est doublée par son propre fantôme de femme en devenir. Sa parole se fait alors à la fois écho et bégaiement d'un désir de liberté passé et à venir. Mais il s'agit là d'une *migrance* inquiétante, quête aveugle du passé. Comme le montre clairement l'inquiètude de Myriam, Sara

[335] Si le peuple un jour veut la vie
Le destin ne peut que l'exaucer
C'est sûr que la nuit se dissipera
C'est sûr que les chaînes se briseront
-Traduction dans le texte, Abla Farhoud et Véronique Le Dault, *Quand j'étais grande*, p. 24.

pourrait à jamais se perdre dans cette remontée vers une source dont elle ignore tout. C'est aussi en direction de son fantôme, de sa propre incarnation dans le futur, que la petite fille s'achemine par le biais de la mémoire. La pièce renvoie ainsi très directement à la question de la dépossession du corps de la femme dans la tradition arabe, thème récurrent dans le théâtre de A. Farhoud. Lors de l'un des épisodes de réminiscence, la mère de l'incarnation, qui ne sait pas lire, résume en quelques mots le poids d'une tradition phallocrate :

> **La mère. -** Tu sais bien ma fille que notre honneur [celui de toute la famille] est entre tes jambes. [336]

Véritable valeur d'échange, le corps de la femme arabe ne lui appartient pas. Dans *Quand j'étais grande*, la jeune femme a fauté. De là, elle est considérée comme une putain, une chose « usagée », un bien invendable. « Mais je ne peux plus la vendre », s'exclame d'ailleurs le père et de s'interroger « Quoi faire avec cette ordure ?»[337]. Elle va donc être bradée puisque la seule solution est de « vendre vite et à bon prix »[338]. L'élément fantastique revêt ici une forte dimension allégorique puisqu'à travers les réminiscences qui traversent la jeune Sara, c'est la mémoire de toutes les femmes bafouées, vendues et trahies que A. Farhoud fait vivre sur scène. Ainsi, comme le souligne Lynda Burgoyne :

[336] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 38.
[337] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 48.
[338] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 49.

> La réunion impromptue du passé et du futur, que le titre résume fort bien d'ailleurs (par le temps du verbe et l'épithète), forme un hiatus chargé de sens. Faut-il oublier ou tenter de se remémorer le sort fait aux femmes ?[339]

Le théâtre migrant s'approprie littéralement la maxime de A. Vitez selon lequel il s'agit d'un art où le corps est « fait du bruit des autres »[340]. La dramaturgie farhoudienne laisse ainsi apparaître un fantôme qui s'achemine vers la vérité par le biais du souvenir et de la mémoire mais aussi en cheminant à travers l'écriture et le texte.

III –Tressages et métissages : conclusion du chapitre III

Anne Ubersfeld écrit que « tout ce qui se passe sur la scène de théâtre (…) est frappé d'irréalité (…) ; même s'il y avait (…) mise en scène d'un évènement réel, ce réel aurait, une fois théâtralisé, un statut de non réalité… »[341]. Le théâtre n'a donc de cesse de poser la question de ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. L'irréalité dont parle ici A. Ubersfeld correspond à un réflexe d'éloignement naturel que le spectateur opère lorsqu'il se trouve face à une représentation théâtrale. On trouve déjà cette notion dans *La Poétique* d'Aristote. J. Sermon et J-P. Ryngaert font d'ailleurs écho à cette conception :

> A l'encontre d'un lieu commun, qui consiste à ne voir dans la mimésis aristotélicienne qu'une reproduction sur le mode du calque, R. Abirached[342] rappelle en effet que, tel que le définit *La poétique*, « la distance au monde est constitutive du

[339] Lynda Burgoyne, 'Abla Farhoud : l'oeuvre de la mémoire et de l'oubli', *Jeu : Revue de théâtre*, 1994, pp. 88–92.
[340] Antoine Vitez cité par A. Farhoud, ' Mon corps est fait du bruit des autres.' Burgoyne, p. 1.
[341] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris: Éditions sociales, 1977), p. 35.
[342] Voir Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (Paris: B. Grasset, 1978).

> personnage théâtral ». Ses dires et ses gestes ne sont pas prélevés à même la réalité, les images qu'il en propose ne « coïncide(nt) pas avec l'objet qu'elle(s) évoque(nt) » : ils sont soumis à un procès d'agrandissement ou de réduction, selon le registre, tragique ou comique, de la pièce à laquelle le personnage appartient[343].

La mimésis, cet acte « essentiellement dialectique », est à l'origine d'un va et vient permanent entre réel et imaginaire dont la « tension ne se résout pas, si ce n'est dans l'évènement théâtral d'une réalité paradoxale, un entre deux : la fiction scénique n'est ni une rêverie coupée du monde (…) ni une simulation du réel ». Cette « distance au monde » est caractéristique du théâtre même[344]. Or dans le cas du théâtre contemporain, il semble que cette distance naturelle ne suffise plus. Le progrès scientifique et le déclin de la foi ont rendu les Occidentaux sceptiques face aux histoires surnaturelles tant et si bien que le fantastique n'est plus apparu comme un répertoire plausible pour les dramaturges. Il n'était dès lors plus question d'aller piocher des personnages dans ce panel tombé en désuétude. Mais peut être s'agit-il là d'un faux procès… Parler de la mort, des morts, ne se fait jamais à la légère. La mort nous renvoie l'image d'une altérité absolue, d'un Autre dont nous ne connaissons rien, l'image du monstre. La monstruosité, celle perpétrée à Auschwitz hier, celle décidée par l'UE à l'endroit des migrants aujourd'hui, appelle aujourd'hui à sa propre surreprésentation. Ces conditions sont propices à un nouveau surgissement du Fantastique sur la scène de théâtre, « moyen d'adresser et de confronter les problèmes d'incompréhensibilité et d'incommunicabilité posés par l'Holocauste »[345].

---

[343] Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* (Montreuil-sous-Bois : Éd. théâtrales , 2006), p. 112.

[344] En brisant l'illusion théâtrale et en transformant cette distance en distanciation Brecht finalisera un processus d'écartement constitutif du théâtre occidental.

[345] Freddie Rokem 'On the fantastic in Holocaust performances' Claude Schumacher, *Staging the Holocaust: the Shoah in drama and performance* (Cambridge University Press, 1998), p. 43 (Ma traduction).

Les théâtres de Marie NDiaye et de Abla Farhoud reposent cette volonté de traduire l'incommunicabilité et l'incompréhensibilité à travers des constructions métonymiques. « De façon générale donc, - écrit P.M Abossolo – le fantastique rend compte du passage du réel à ce qui l'excède, du laps où l'ordre du réel bascule. Il interroge, défie la logique et ses timidités. Il déplace, défait, déloge, dérange, denture les perceptions claires au bénéfice du rêve, du cauchemar, de l'hallucination, de l'illusion »[346]. A travers l'utilisation de motifs fantastiques, M. NDiaye et A. Farhoud interrogent la sphère de l'intime et du secret. Leurs dramaturgies respectives adressent ce qui se noue entre le trauma collectif et le trauma familial dans le silence privé de la généalogie. Leurs écritures, profondément mouvantes, ontologiquement *migrantes*, rendent hommage à l'hybride, au mélange, à l'impur, qui résulte de nouvelles configurations humaines, culturelles, sociales, politiques. Il s'agit de dramaturgies qui répondent à l'ambition de H. Bhabha d'exposer « the limits of any claim to a singular or autnomous sign of différence »[347]. Il s'agit de paroles théâtrales qui souhaitent proposer une nouvelle vision du monde, un peu décalée, en *biais*. Il s'agit enfin, et peut être surtout, d'aller à l'encontre de ce que Salman Rushdie qualifie d' « absolutisme de la Pureté » afin de construire une histoire nouvelle :

> Mélange, hotch-potch, a bit of this and a bit of that is *how newness enters the world*. It is the great possibility that mass migration gives the world (…)[348].

Les dramaturgies de M. NDiaye et A. Farhoud répondent à cette exigence car elles sont le résultat d'un tressage minutieux, d'un métissage élaboré entre certains éléments génériques issus de cultures différentes. Bien que s'appuyant sur l'univers

[346] Abossolo et Kesteloot, p. 23.
[347] Homi Bhabha, p. 219.
[348] Salman Rushdie, *Step Across This Line: collected non-fiction 1992-2002* (Londres: J. Cape, 2002).

fantastique, la solidité des fables qu'elles donnent à représenter atteste la réalité très concrète d'un projet théâtral transculturel. Dans le cas des dramaturgies migrantes, les catégories de l'écriture migrante - épopée, exil, oralité, mémoire, hybridité, nomadisme, transculture - se retrouvent d'une pièce à l'autre. L'introduction d'éléments fantastiques entraîne la désintégration d'univers sociologiquement et culturellement ordonnés. A l'instar des pratiques littéraires et théâtrales du début du XIX siècle, le recours au surnaturel constitue une forme de subversion des traditions socioculturelles. Il permet par exemple de questionner la position soumise des femmes aussi bien dans la culture orientale chez A. Farhoud que dans la culture occidentale chez M. NDiaye. Il autorise encore les deux auteures à s'interroger sur la violence faite aux enfants, en temps de paix dans *Les serpents*, en temps de guerre dans *Jeux de patience*. Le motif fantastique participe enfin de la poétique du complexe élaborée par E. Glissant qui, de part sa plasticité, en permet la riche déclinaison. Les analyses dramaturgiques effectuées au prisme du modèle narratif fantastique permettent encore une fois d'attirer l'attention du spectateur sur la nature du conflit qui se joue dans le théâtre migrant. Ce dernier est de nature spatiale et j'en explorerais les enjeux dans le chapitre suivant. En effet, j'ai constaté dans le précédent chapitre que la réinterprétation tragique constituait un moyen de réappropriation d'un espace politique pour les *êtres en migrance*. J'ai ensuite démontré que les représentations fantastiques jouent comme figures métonymiques des enjeux de pouvoir au sein des pièces. Comme souvent au théâtre, ces tensions se développent toutes à partir de l'enjeu spatial. Dans le théâtre migrant, l'occupation de l'espace scénique est d'autant plus gage de pouvoir que l'espace est un signifiant multiple et mouvant et c'est ce je propose donc de considérer dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE IV – Naissance d'une nouvelle géographie théâtrale

We are not in a place the way a tree or a rock is in a location. We are in a place as the notion of the sustaining and the repetition (and so the re-making) [...] of the grammar of the place. [349]

David Kolb, *Sprawling places* (Athens: University of Georgia Press, 2008)

[349] *Sprawling places* est un livre augmenté: la citation qui ouvre ce chapitre apparaît dans la version en hypertexte, disponible en ligne. La référence bibliographique officielle est bien celle qui renvoie au livre en tent qu'objet physique. David Kolb, *Sprawling places* (Athens: University of Georgia Press, 2008). http://www.dkolb.org/sprawlingplaces/generalo/placemak/ournativ.html

I – Trouver sa place

L'individu moderne entretient avec l'espace qui l'entoure et qu'il habite un rapport dynamique. Il s'agit d'un processus en perpétuelle construction / re-construction qu'il ne peut dépasser puisqu'il en fait partie. Il n'y a donc ni début, ni fin, ni immobilisme dans sa façon de percevoir l'espace. Lorsqu'il s'agit d'occuper et de créer l'espace il y a au contraire continuité, répétition, retour en arrière, circulation. En un mot, il y a mobilité. Ce mouvement entraîne deux conséquences contradictoires. D'une part l'individu ne peut prétendre occuper un espace de façon ferme et définitive : il existe donc une vacuité intrinsèque à sa façon d'être au monde. D'autre part il ne se trouve pas pour autant libéré de toute attache spatiale. Il est en effet historiquement lié à des lieux et à des identités. Les espaces qu'il habite sont poreux, ouverts à différents liens et références, mais sont également clos sur eux-mêmes, délimités par des symboles locaux et localisés qui mettent un frein au vertige d'immensité. L'individu n'est pas extérieur à cette dynamique mais s'inscrit en son sein et va donc subir entièrement cette contradiction. Il va tenter d'établir une ou des stratégies qui lui permettront de dépasser cette tension initiale afin de pouvoir entretenir l'illusion qu'il a une *place*. Or une *place,* au sens géographique, ne saurait être qu'un endroit, un morceau d'espace. J'entends ici donner au mot *place* un supplément de sens, au propre comme au figuré. La langue française regorge d'expressions situationnelles qui le contiennent : *chercher sa pla*ce, *trouver sa place* ou encore la plus imagée *avoir sa place au soleil*. Toutes convergent en une même volonté d'appartenance à un groupe et à un espace, en somme à une société. Ce désir situationnel est caractéristique de la nature humaine et constitutif de l'identité d'un sujet. Dans la perspective migrante cette problématique revêt un enjeu

supplémentaire puisque les repères qui servent au sujet pour s'ancrer dans l'espace lui échappent dés le moment où il est soumis ou se soumet à la dynamique de *migrance*.

La dynamique de *migrance* consiste en une mise à l'épreuve des identités et une tension vers l'autre qui dérivent toutes deux d'un rapport particulier à l'espace. Dans le meilleur des cas, le sujet migrant est un *sujet déplacé* mais, en s'intégrant, il retrouve une place. Dans le pire des cas, il devient un sujet *aplacé* et ne parviendra jamais à surmonter l'état de flottement qui le caractérise. Les écritures migrantes proposent d'insister sur « la dérive, le mouvement, les croisements »[350], qui rendent donc compte de la (ou des) trajectoires d'un sujet. Le sujet migrant est conçu comme sujet en transit perpétuel, traversant des frontières, des territoires, des villes puis repartant ailleurs et étant lui-même investi par les lieux qu'il traverse. Il renvoie ainsi l'image d'une rupture permanente et continue des lieux qui rattache l'individu à son milieu d'origine mais aussi des lieux vers lesquels il se déporte. Pour se construire une identité cohérente, l'homme distingue entre ce qui appartient au monde perceptif, ce qui lui appartient en propre et ce qui appartient au monde d'autrui. Chez le sujet migrant, ces distinctions s'estompent car il ne parvient plus à vivre comme solides ses limites corporelles et psychiques. A la problématique de l'espace s'ajoute chez le sujet migrant une problématique du lieu en cela que le terme lieu renvoie à une dimension spatiotemporelle de l'ordre de l'affect. Pour le sujet migrant, l'espace est vécu comme une émotion. Ne pouvant habiter nulle part, il ne se contente pas de traverser les lieux mais devient lui-même habité par les lieux qui marquent son parcours. Exposée à la cohabitation de multiples lieux en son sein, l'identité du sujet

[350] Catherine Khordoc, *Migrance en dérive, la pertinence du concept d'écriture migrante*, conférence donnée dans le cadre du Salon Double, observatoire de la littérature contemporaine, Avril 2014 [consultée le 19 Septembre 2014]

migrant est fragilisée et augmentée. Le théâtre migrant rend compte de cette vulnérabilité. Ces diffractions topologiques entraînent l'aménagement de chemins de traverse pour parvenir à résoudre la tension qui existe entre le monde intérieur et le monde extérieur du sujet.

1- De l'Espace

« Nous confondons joyeusement espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage...»[351] constate Anne Cauquelin. Et il est vrai que le champ de la situation est confus, imprécis, indéterminé. Une brève mise en ordre sémantique s'avère ici nécessaire. Traditionnellement, deux conceptions de l'espace dominent dans l'histoire de la philosophie occidentale : nous sommes soumis à un espace préexistant mais nous possédons néanmoins le pouvoir de modifier cet espace, de l'étendre ou de le manipuler à notre préférence. Cette capacité à se positionner dans l'espace, à l'intérioriser puis à le projeter hors de nous-mêmes, est acte de spatialisation. Mais la réalisation de cet acte suppose une condition préalable : l'attachement à un lieu. Le double mouvement constitutif de l'acte de spatialisation offre depuis longtemps débat et reste aujourd'hui problématique. En effet, on trouve d'une part une idée de l'espace héritée de Kant. Le philosophe refuse en partie notre pouvoir d'intervention sur l'espace. Il nous apprend que pour que nous puissions nous représenter les choses dans l'espace, il faut d'abord que nous distinguions entre nous mêmes et ces choses, puis entre les choses elles-mêmes. Aucun de ces trois éléments : "nous", "chose", "autre chose", ne se situe au même endroit. Or le fait même de pouvoir

[351] Anne Cauquelin, *Le site et le paysage* (Paris: Presses universitaires de France, 2012), p. 74.

établir cette distinction implique que la notion d'espace est fondamentale, qu'elle précède l'expérience que nous en faisons. L'espace ne peut donc pas être un concept empirique, vérifié à travers l'expérience sensible ; il « est considéré comme la condition de la possibilité des phénomènes et non pas comme une détermination qui en dépende et il est une représentation qui sert de fondement, de manière nécessaire, aux phénomènes extérieurs »[352]. Ce à quoi Hegel[353] répond par la certitude sensible, c'est à dire le primat de l'existence, unique et individuelle, sur l'essence, partagée entre tous. L'individu invente chaque jour sa propre grammaire de l'espace parce qu'il dispose d'une sensibilité qui lui est propre. Si vous étiez à ma place, vous percevriez de la même façon que je vois les objets qui m'entourent, mais vous n'auriez pas les mêmes sensations. Il y a donc un caractère totalement singulier de mes sensations qui s'oppose au caractère commun, interchangeable de mes perceptions. La certitude sensible que j'expérimente est ce qui va me permettre de moduler l'espace qui m'entoure. Si l'on interprète maintenant ces deux notions en termes contemporains, l'espace kantien correspond à la vie sociale, l'espace hégélien renvoie à la vie psychique. Il est aujourd'hui admis que la compréhension de l'espace est constituée par les rapports qui lient l'une à l'autre. Au premier abord, le terme espace renvoie à une conception globale. Il fait référence à une forme assez abstraite d'étendue constituée par des éléments extérieurs préexistants et une réalité sensible. Si cette notion reste pertinente d'un point de vue sémantique, elle ne permet cependant pas de rendre compte de la dimension émotionnelle du rapport à l'espace.

[352] Immanuel Kant, *Critique de la raison pure / par Emmanuel Kant ; nouvelle traduction française, avec notes, par A. Tremesaygues,... et B. Pacaud,... ; préface de A. Hannequin...* (F. Alcan (Paris), 1905), pp. 65–68 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5443790t> [consultée le 16 avril 2014].
[353] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit / G.W.F. Hegel. - Paris: Aubier-Montaigne, 1945-1955. - (Philosophie de l'esprit). La phénoménologie de l'esprit*, trad.. Jean Hyppolite (Paris: Aubier-Montaigne, 1945), pp. 38–49.

Cette distinction doit donc être dépassée. A l'espace contenant et l'espace comme expérience sensible vient s'adjoindre une dimension affective qui s'incarne sous les traits d'un sujet. Au sein de cette dialectique entre extériorité et intériorité, il constitue un *lieu de croisement*. C'est à travers son affect, c'est à dire sa façon personnelle et individuelle de percevoir et d'interagir avec le monde, que le sujet s'ancre définitivement dans l'espace. Or si l'on applique ce qui précède au sujet migrant, on rencontre rapidement un écueil. En effet, l'espace kantien suppose une familiarité acquise par le sujet. Ce dernier accepte l'aspect inné et inaliénable de l'espace qui l'entoure *à force d'habitude*. Quant à l'acceptation hégélienne, elle suppose là encore qu'en intériorisant l'espace, le sujet l'analyse à travers un système de pensée, un code de la spatialisation, hérité socialement et culturellement. Le sujet migrant est dépourvu de ces deux pré-requis: l'espace dans lequel il évolue lui est profondément étranger et il ne dispose pas de l'héritage nécessaire pour le déchiffrer. La corporéité de son regard n'est pas en harmonie avec son corps et son moi. Ce phénomène d' « inquiétante étrangeté », de distorsion entre la réalité de la perception et la réalité du sujet, fonde une *a-spatialité* caractéristique du sujet migrant. Cependant il serait réducteur de penser la *migrance* uniquement en terme d'errance, de passage et de donner ainsi du sujet migrant la vision idéaliste d'un être « sans assises et constamment déraciné »[354]. Il serait donc plus pertinent dans le cadre de cette analyse d'utiliser le terme de lieu en cela qu'il renvoie au contraire à un endroit précis et concret, qu'il renvoie à une expérience de l'ordre de l'intime. Car comme le précise Pierre Nora, « le lieu a aussi une mémoire, il est mémoire. Il en porte les signes, les stigmates et autant de jalons dans la course du monde et la mémoire des

[354] Simon Harel, p. 110.

hommes»[355]. Dans le théâtre migrant, l'espace n'est pas considéré comme un principe globalisant mais comme un ensemble d'arrangements matériels et émotionnels toujours renégociés localement. La lecture de l'espace à travers la notion de lieu permet de redonner aux écritures migrantes un lieu concret d'où s'écrire et constitue l'une des spécificités majeures des dramaturgies qui nous intéresse ici.

2 - Au Sujet

En effet, le sujet se fonde traditionnellement sur une double spatialité et devient ainsi le *lieu* individuel où va s'intérioriser une extériorité. Les deux types d'espace distincts demeurent si intimement liés qu'il est extrêmement complexe de les distinguer indépendamment l'un l'autre mais ils convergent en un *lieu*, le sujet. C'est à travers l'apparition de lieux dans l'énonciation du sujet que la notion d'espace fait sens. Le lieu fait lien. Le théâtre migrant, à l'instar de la littérature de même obédience, « devient ce *lieu* de 'regard' sur soi et sur les autres, où se rencontrent le même et le différent, le familier et l'étranger, le proche et le lointain »[356]. Cette insistance sur l'importance du concept de lieu en constitue d'ailleurs la spécificité et se trouve au cœur même de l'écriture. Dans le théâtre de facture classique, on distingue deux types d'espace principaux. Patrice Pavis propose de considérer l'espace dramatique ou dramaturgique d'une part, espace abstrait que le lecteur/spectateur construit par l'imagination, et l'espace scénique, espace réel de la scène, d'autre part. Le théâtre classique va faire de la notion d'espace un outil de médiation. « L'espace sert de médiateur entre vision dramatique et réalisation

[355] Colette Beaune, Françoise Cachin, and Georges Duby, *Les lieux de mémoire. II, La Nation.,* ed. Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1986).
[356] Clément Moisan et Renate Hildebrand, p. 11.

scénique »[357], écrit P. Pavis. Ainsi, l'espace théâtral s'incarne au moment de la représentation, jouant de l'oscillation entre espace signifiant concrètement perceptible et espace signifié extérieur auquel le spectateur doit se référer abstraitement pour entrer dans la fiction. Cette ambigüité permet d'autoriser la coexistence d'une conception qui privilégie l'idée d'un espace préexistant et autonome, vision défendue par E. Kant, avec la notion d'espace intériorisé défendu par Hegel. Elle fait cependant peu de cas du sujet comme point départ de toute spatialité. En se structurant sur une poétique du lieu, les écritures migrantes introduisent une nouvelle dimension qui va déstabiliser les deux modes de spatialisation traditionnels. Dans ce cas précis, l'œuvre dramatique devient un outil de connaissance sur le théâtre même. Elle constitue un acte de distanciation plus ou moins conscient de la part du dramaturge. L'écriture théâtrale traditionnelle permet de considérer le sujet comme lieu de convergence des espaces. La construction du sujet se joue au point de croisement de ces deux actes de spatialisation. Elle résulte de la fusion d'une spatialisation prédéterminée et collective et d'une spatialisation modulable et individuelle. Dans le théâtre migrant, le sujet est *lieu* primordial de l'énonciation. Cette perspective renvoie à la notion d'espace chez Merleau-Ponty :

> Je ressaisis l'espace à sa source, je pense actuellement les relations qui sont sous ce mot et je m'aperçois alors qu'elles ne vivent que par un sujet qui les décrive et qui les porte, je passe de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant[358].

Dans la théorie merleaupontienne, espace objectif et espace subjectif se trouvent ramenés au cœur d'un « espace primordial ». « La spatialité primordiale », note le

[357] Patrice Pavis et Anne Ubersfeld, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: A. Colin, 2003), p. 122.
[358] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1952), p. 282.

philosophe, « est la forme abstraite de notre présence au monde ». Fervent lecteur de Claudel, il cite souvent la formule : « C'est le corps qui répond à la question…où suis-je ? »[359]. L'origine de toute spatialité est donc à rechercher dans les rapports que le sujet, dans sa corporéité, entretient avec le monde. « Le corps est la matrice…de tout espace existant»[360], conclut-il dans son essai sur la peinture. Cette actualisation de la notion d'espace permet de concevoir un espace utopique, un espace multi-localisé géographiquement et culturellement mais aussi corporellement. Il est réalisé par la juxtaposition et parfois la fusion de lieux multiples et hétérogènes au sein même du sujet. Ce *méta*espace est de l'ordre du discours. C'est à travers le processus énonciatif qu'un auteur va pouvoir transmettre des indices sur l'espace, ou les espaces, qui caractérisent une pièce. Ainsi, metteur en scène et comédiens pourront choisir de respecter ou de réfuter une certain nombre de propositions qui leur permettront de donner individuellement corps au sujet et donc à l'espace. Anne Ubersfeld rappelle que la notion d'espace au théâtre constitue le lieu de toutes les potentialités. En effet, « c'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est, pour une part énorme, un *non-dit du texte*, une zone particulièrement trouée (…) que se fait l'articulation texte-représentation»[361]. Cette particularité propre au texte de théâtre fait de l'espace au théâtre une notion en perpétuelle construction, un carrefour où se croisent, s'affrontent et parfois se complètent les sens et les signes. Tout se joue ainsi au niveau de l'énonciation. Comme le démontre P. Pavis, l'espace n'est plus envisagé uniquement comme cadre de l'action mais comme « élément dynamique de toute la conception dramaturgique »[362]. Cette dialectique naît des échanges continus qui ont lieu entre « l'espace signifiant concrètement perceptible »

[359] Maurice Merleau-Ponty, p. 282.
[360] Maurice Merleau-Ponty, p. 282.
[361] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 114.
[362] Patrice Pavis et Anne Ubersfeld, p. 127.

et « l'espace signifié » (espace scénique) auquel le spectateur doit se référer abstraitement pour entrer dans la fiction (espace dramatique). Ainsi l'espace ne renvoie plus à un simple environnement mais devient « le *lieu* visible de la fabrication et de la manifestation du *sens*»[363]. La parole théâtrale constitue alors pour le sujet migrant un lieu habitable, c'est à dire un lieu où pourront se rencontrer des fragments d'espace hétérogènes qui rendront compte *in fine* de la quête identitaire. La notion de lieu, parce qu'elle constitue une base permettant de comprendre des actes qui ne se prêtent pas à une saisie par les sens, opère une alchimie au sein de laquelle l'espace dramatique, lieu de l'énonciation, devient corporéité du sujet dans l'espace scénique. Elle apparaît donc comme une catégorie d'analyse pertinente à l'endroit du théâtre migrant.

3 - La notion de lieu dans le théâtre migrant

Dans le dictionnaire, le lieu est « une portion de l'espace déterminée par ce qui s'y ou s'y est produit »[364]. En valorisant l'importance de l'espace comme résultant d'une combinaison de lieux, comme lieu de l'énonciation et comme élément fondateur de la construction du sujet dans le théâtre migrant, il s'agit donc d'observer comment le personnage migrant trouve sa *place*. Une *place*, c'est l'endroit que peut occuper une personne mais c'est aussi l'endroit que doit occuper un individu par rapport aux convenances, à la bienséance. Le sujet se définit généralement par rapport à un espace localisable et fixe à fonction symbolique. Dans le cas de la *migrance*, cette capacité à définir, délimiter et intégrer l'espace fait justement défaut et génère une lacune énonciative. L'absence de lieu, d'espace concret, entraîne une

[363] Patrice Pavis et Anne Ubersfeld, p. 127.

[364] Définition du mot « lieu », Centre national des ressources textuelles et lexicales, http://www.cnrtl.fr/definition/lieu [consultée le 19 Septembre 2014]

incapacité à nommer, à définir, le processus en cours. Des expressions comme « tiers espace » ou « entre deux indéfinissable » sont alors souvent utilisées pour expliquer la position géographique du sujet migrant. Mais l'acte d'écriture s'effectue pourtant bien à partir de quelque part. Les écrivains migrants ne peuvent écrire qu'à partir de l'instant où la course s'arrête. Acte perçu comme trahison selon Julia Kristeva qui affirme que « dès que les étrangers ont une action ou une passion, ils s'enracinent»[365]. Acte pourtant nécessaire pour contrer cette conception idéaliste et réductrice de l'écrivain sans attache et en proie au déracinement. Il s'agit pour les auteurs de recréer « dans la matérialité même de l'écriture un rapport à un chez-soi, à un habitat »[366]. Les écritures migrantes reflètent une quête identitaire qui passe par la lecture du lieu et qui s'incarne dans le dire. Cette convergence entre lieu et parole, Régine Robin l'évoque dans *La québécoite*:

> La parole immigrante dérange (...) elle n'a pas de lieu. Elle ne peut désigner que l'exil, l'ailleurs, le dehors. Elle n'a pas de dedans. Parole vive et morte à la fois, parole pleine. La parole immigrante est insituable, intenable. Elle n'est jamais là où on la cherche, où on la croit. Elle ne s'installe pas. Parole sans territoire et sans attache, elle a perdu ses odeurs et ses tonalités. C'est l'émergence d'un hors lieu, c'est à dire d'un lieu qui n'existe pas, une construction. Ce hors lieu est surtout aujourd'hui un hors frontières, un tout espace, comme le suggérait la citation liminaire de Georges Perec lorsqu'il évoque une « géographie dont nous avons oublié que nous sommes les acteurs »[367].

[365] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988), p. 19.
[366] Simon Harel, p. 110.
[367] Régine Robin, *La québécoite: roman* (Montréal: XYZ éditeur, 1993), pp. 204–205.

Enfin, à cette incertitude d'ordre spatiale, grossièrement résumée par la dialectique *ici/là-bas*, s'adjoint une incertitude d'ordre temporelle, *avant/maintenant*. Dans l'analyse théâtrale traditionnelle, il est courant de considérer de concert les notions d'espace et de temps et de mettre en lumière les relations qui se lient entre elles ainsi qu'avec l'ensemble des autres signifiants. Or il s'agit là encore de deux catégories distinctes l'une de l'autre. Cette différentiation, fusse-t-elle fondée sur un mode communicant, ne permet pas de rendre compte de la complexité énonciative à laquelle nous confrontent le théâtre migrant. En effet, espace et temps doivent ici être traités conjointement et simultanément. La notion de lieu permet là encore de dépasser ce clivage. En effet le lieu renvoie à la notion d'événement :

> Il réunit en lui la spatialisation du temps, cependant que celui-ci, indissociablement lié à la terre du lieu, s'impose en une double histoire, celle du lieu, histoire vraie ou légendaire, et celle de l'œuvre humaine qui a fait lieu (…) Accomplissement de la puissance humaine, la spatialisation est pour le lieu enracinement[368].

Les écritures migrantes témoignent de l'importance du lieu, de la *place*, en cela justement qu'elles adressent la problématique de la délocalisation du sujet. Il y a distorsion culturelle, éloignement linguistique, décalage social, entre le lieu d'origine de la parole et lieu de production du discours. Le sujet migrant est un sujet en mal de parole parce qu'en mal de lieu. En réinvestissant le dire, la geste migrante constate la destruction de la certitude du lieu et du sentiment d'appartenance. Elle se constitue au cœur de ce geste d'annihilation car « ce non-lieu identitaire qui est le sien » lui permet « d'inventer une parole de mouvance, migration dans les modes de

[368] Alphonse, Dupront, «Au commencement, un mot, lieu. Etude sémantique et destin d'un concept', René Louis, *Hauts lieux*, ed. Michel Crépu et Richard Figuier (Paris: Autrement, 1990).

signification autant que de l'espace référentiel»[369] . Elle devient ainsi élan créateur vers l'inconnu, vers l'Ailleurs. C'est que je m'appliquerai à démontrer dans un premier temps.

Le fait d'insister sur l'importance de lieu pourrait cependant paraître contradictoire lorsqu'il s'agit de parler d'écritures migrantes. En effet, ce mouvement est traditionnellement rattaché par la critique aux notions d'hybridité et de métissage. Or le lieu comme territoire renvoie plus régulièrement à des notions de continuité, d'héritage, d'homogénéité, d'enracinement, de familiarité. Comment parler de ce vide, de ce manque ? Par quels moyens peut-on parvenir à mettre en évidence son importance ? La notion de lieu se complexifie lorsqu'elle est appliquée au théâtre. En effet, penser le lieu sur scène implique d'interroger les possibilités spatiales qu'il suppose. Dans leurs dramaturgies, M. NDiaye et A. Farhoud affirment pourtant que la notion d'habitabilité ne concerne plus uniquement les sédentaires et ne se situe peut être pas en un lieu physique identifié. A l'endroit du théâtre migrant, il conviendrait sans doute mieux de parler, à l'instar de S. Harel, d'une « poétique du lieu habité » :

> L'éloge du lieu ne correspond pas à des pratiques sociales désuètes qui camouflent un repli du collectif sur une sédentarité nourrie de ressentiment et de méfiance à l'égard des formes de l'altérité. Au contraire, le lieu comme réceptacle imaginaire permet justement l'inscription d'une sensibilité qui fait intervenir à la fois les notions d'intériorité et d'extériorité, d'altérité et d'ipséité, dans un processus qui vise une meilleure compréhension des pourtours de nos identités[370].

[369] Colloque Paroles déplacées et Centre de recherches sur la lecture et la réception du texte contemporain, *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, ed. Charles Bonn (Paris: Ed. L'Harmattan, 2004), p. 11.
[370] Simon Harel, p. 17.

Il existe une extraterritorialité de la notion de lieu qui n'entre pas nécessairement en contradiction avec les deux principales acceptations du mot *lieu* en langue française[371]. Que le lieu soit une "situation spatiale de quelque chose, de quelqu'un permettant de le localiser, de déterminer une direction, une trajectoire", ou un "endroit, localité, édifice, local, etc. considérés du point de vue de leur affectation ou de ce qui s'y passe", il ne se clôt pas sur lui-même, s'ouvre au contraire au mouvement et à la redéfinition. Il dit le point précis où s'effectue l'acte, où se joue le drame, mais n'en affirme ni la constance ni l'immuabilité. Je souhaiterais dans un second temps explorer les liens existant entre lieu et parole, où comment l'habitabilité de l'un permet le surgissement de l'autre, et inversement.

Si, de prime abord, le texte de théâtre est marqué par une absence de spatialité, il est cependant possible de l'ancrer dans une réalité. Selon P. Pavis[372], le texte de théâtre s'inscrit systématiquement dans un contexte et une culture donnés bien que variables[373], ce qui va logiquement le placer au croisement des cultures. De part ce positionnement dans la réalité, le théâtre joue donc comme « lieu-carrefour de la géographie contemporaine »[374] . Le lieu théâtral, parce qu'il est lieu de l'énonciation, devient un métaespace qui englobe espace dramatique et espace scénique. En m'appuyant sur une analyse minutieuse de l'utilisation des lieux dans les dramaturgies de A. Farhoud et M. NDiaye, je voudrais enfin démontrer que ce sont

[371] Voir la définition du mot « lieu », http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lieu/47076?q=lieu#47003, (consultée le 06 avril 2014).
[372] Voir Patrice Pavis et Anne Ubersfeld. Les définition de l'espace au théâtre développées par Patrice Pavis dans son Dictionnaire du théâtre permettent de réconcilier l'immatérialité spatiale du texte et la matérialité de la scène de théâtre. Il distingue ainsi entre deux formes principales d'espace au théâtre : l'espace dramatique ou dramaturgique, 'espace construit, "imaginé", par le spectateur ou le lecteur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages', et l'espace scènique, "espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes (au moment de la représentation) . Ainsi l'espace virtuel du texte ne se déploie concrètement que dans le contexte particulier de la représentation et cette même représentation se déroule dans un lieu bien réel, qui, pour une certaine durée, s'incarnera comme lieu de théâtre, marqueur culturel concret dans l'espace urbain. En termes sociologiques, l'espace théâtral devient un espace social.
[373] Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, p. 2.
[374] Yan Ciret, *Chroniques de la scène monde: Essai et entretiens* (Genouilleux: La Passe du vent, 2000), p. 3.

des œuvres à rattacher à la dimension postcoloniale que l'on retrouve dans les œuvres migrantes dans la mesure où elles donnent à voir et à entendre en leur lieu un commentaire sur elles-mêmes et sur la société. Ces deux écritures, migrantes donc, sont des écritures du lieu et témoignent des enjeux qui traversent une société pensée à l'aune de la spatialité et des notions de propriété et de légitimité qui lui sont afférentes. Elles s'inscrivent ainsi fermement dans une perspective postcoloniale voire transculturelle. Elles établissent ainsi de nouvelles géographies théâtrales qui témoignent de façons inédites d'appréhender le collectif.

II – Une quête du lieu

1 - Une parole ni ici, ni là : trouver sa place au monde

BLANCHE VILLALOBOS.

Il me reste la parole.

Qui a des yeux m'entende.

Qui a une bouche me sourie.

Ma voix résonne et me revient intacte.

Personne ne l'a touchée. Elle n'a touché personne.

Cherche yeux oreilles bras et bouche,

Cherche cuisse dos ventre poitrine.

Je parle et je m'entends.

Tous les mots, toutes les chansons portent le poids du silence.

Il me reste la parole

Pour ne pas mourir enterrée par le bruit.[375]

[375] Abla Farhoud, *Les rues de l'alligator*, p. 15.

Ainsi débute la pièce *Les rues de l'alligator*. Blanche Villalobos, personnage errant sur le plateau, oubliée des siens et de tous, constate l'absolue nécessité d'un lien entre parole et corps. Les autres locuteurs ne la voient, pas, ne l'entendent pas. Elle est un souffle éparpillé, ses mots deviennent vent. Sans corps, la parole est donc stérile. Les mots se contentent de résonner dans le vide. Sans corps, la parole ne fait que traverser l'espace ; elle ne s'accroche à rien. Ce dire qui tourne à vide, qui ne touche personne et que personne ne touche, caractérise la dimension migrante de la dramaturgie farhoudienne. Nombre des personnages qui traversent les paysages farhoudiens tentent de se servir des mots pour marquer l'espace, pour laisser trace de leur passage, de leur présence. Alors que le corps s'affiche comme lieu primordial de l'énonciation, A. Farhoud propose un théâtre où la corporéité est soumise au doute. Cette impermanence de l'incarnation physique, de l'ancrage au monde par la chair, pousse donc les personnages farhoudiens à graver leur passage dans l'espace. La perte d'intégrité corporelle entraîne le risque de disparition du sujet. A l'instar du théâtre de S. Beckett, chez qui Nadia Louar constate que « le sujet s'est effacé, c'est-à-dire le lieu énonciatif (dans l'espace et dans le temps) qui permet au locuteur de se constituer comme sujet »[376], le théâtre de A. Farhoud met en doute la possibilité d'existence du sujet. Mais là où le sujet beckettien s'évapore, le sujet farhoudien se fragmente en plusieurs lieux d'énonciation. Chaque intervention parlée renvoie ainsi à une facette spatio-temporelle particulière. Le sujet parlant, le locuteur, constitue la somme de ces différents lieux. Dans le théâtre contemporain, il n'est pas rare de constater que « des appartenances (…) à des espaces multiples et simultanés » aillent « dans le sens de la démultiplication et de la fragmentation de l'identité quand

[376] Nadia Louar, ' Excavations poétiques dans l'écriture de Samuel Beckett', *La Revue des lettres modernes. Samuel Beckett. L'ascèse du sujet*, ed. Llewellyn Brown (Caen: Lettres modernes Minard, 2010), p. 113.

des personnages prennent la parole depuis plusieurs espaces disséminés qui correspondent à plusieurs de leurs facettes»[377]. Ce qui fait cependant la particularité du théâtre farhoudien, c'est que le sujet contient tous ces fragments spatio-temporels en lui-même. Il porte donc en son sein une double potentialité : celle de d'une fusion des lieux de l'énonciation en une même identité d'une part, celle d'une parcellisation du soi d'autre part. Pour comprendre comment un tel processus se met en place, je propose de revenir sur deux des pièces du corpus : *Jeux de patience* et *Les filles du 5-10-15c.*

i - Écarts spatio-temporels : le cas de Monique/Kaokab et l'écriture dans *Jeux de patience*

Dans *Jeux de patience*, la multiplication des lieux de l'énonciation se présente à deux niveaux. A. Farhoud propose une forte locativité d'ordre mimétique qui va entraîner un découpage géométrique de l'espace scénique. Dans les indications scéniques qu'elle rédige en amont de la pièce, on trouve un plan très détaillé de la répartition des espaces sur scène :

> *Une mappemonde recouvre tout le fond de la scène. Des tiroirs sont placés aux endroits où il y a des guerres dans le monde. Une bibliothèque se fond au décor. Monique / Kaokab occupe un très bel espace, côté cour : table de travail, plantes, un très beau coffre et un coin cuisine. La mère est dans un tout petit espace vide délimité par la lumière seulement, à l'extrémité du côté jardin, au fond la scène.*[378]

L'écriture de A. Farhoud prend ici une dimension picturale avec une confrontation

[377] Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, p. 22.
[378] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 11.

entre les différents espaces. Il y a trois plans qui se complètent : le plan de fond est cette mappemonde gigantesque qui s'inscrit comme fond modulable puisque les tiroirs s'ouvrent et se ferment. Vient ensuite le mobilier de l'espace de Monique /Kaokab qui constitue une première saillance. Le troisième espace, celui occupé par la mère, est atypique dans le sens où il est extrêmement réduit et dénudé par rapport aux deux autres. Si la répartition des lieux de l'énonciation semble *a priori* claire, la juxtaposition d'espaces inégaux entraîne cependant une confusion entre le fond, le mobilier et la robe rouge de la mère. Le regard du spectateur ne sait plus où se poser. Par ce geste, A. Farhoud refuse toute perspective linéaire. A travers ce dispositif scénique, elle construit un espace énonciatif allusif qui dépeint déjà la tension qui s'inscrit en filigrane dans la pièce. En apparence, le spectateur est donc face à une distribution précise de l'espace entre les trois protagonistes : un espace global, la mappemonde, pour Samira, un grand espace pour Monique/ Kaokab, un petit pour La mère. A chaque espace correspond un sujet. Chacun des sujets disposent d'un espace où va pouvoir se déployer sa corporéité propre. La longue didascalie qui ouvre la pièce, marquée par un champ sémantique du corps, souligne ce parallèle. Pourtant, cet arrangement bien net va être profondément contredit par le traitement diégétique de l'espace dans l'ensemble de la pièce. En effet, A. Farhoud superpose plusieurs lieux d'énonciation qui soulignent une profonde distorsion locative et culturelle. Monique/ Kaokab raconte ses souvenirs d'enfance au Liban et la vie au Canada. La mère se souvient de Samira et du Liban. Samira témoigne de la guerre mais commente également les actions de sa tante et de sa mère :

> Oh, oh ! Ses jeux de patience ne font plus d'effet ! Des fois il faut plus que de la patience. Le problème, avec ma tante, elle s'en fait trop (…) Ma mère, elle pleure

par habitude, comme avant elle riait par habitude [379]

Dans *Jeux de patience*, le spectateur est confronté à une cacophonie de voix qui évoquent une multitude de lieux sans sembler jamais s'arrêter dans aucun. Cette juxtaposition rend toute appréhension unifiée de la spatialité de la pièce extrêmement complexe, voir impossible. La situation s'éclaircit à partir du moment où le spectateur comprend que c'est le geste d'écriture de Monique/Kaokab qui fait progressivement apparaître le personnage et la voix de Samira, *ses expressions correspondent parfois à celles de Samira*[380], tant et si bien qu'au début de la scène III, les deux personnages s'expriment ensemble, « en même temps »[381]. Le geste d'écriture engendre la réconciliation entre deux cultures. Suit une longue tirade où Samira, à travers l'écriture de Monique, retrouve sa voix. Mais cette apparition qu'est Samira pourrait tout aussi bien être un souvenir, celui de sa mère, triste et endeuillée. La pièce repose sur un mécanisme de mise en abyme : Myriam, la mère, raconte à Monique/Kaokab, l'écrivaine, l'histoire de Samira, sa fille, qui s'incarne à son tour sur scène. Cette femme ayant perdu son enfant raconte à sa cousine, écrivaine, les conditions de cette disparition afin qu'il reste une trace de cette vie. La trace d'un corps martyrisé se matérialise par la trace d'une voix et s'incarne par une trace écrite. C'est dans cette parole répercutée, rapportée, découpée, retravaillée, gravée, que le corps scénique de Monique/ Kaokab trouve sa *place*. La pièce se lit comme une carte dont les différents lieux de l'énonciation constituent autant de points de repères éparpillés, autant de traces qui participent d'un même mouvement. Le sens ne peut être compris et reconstitué qu'à partir d'un point de vue précis et privilégié, celui du spectateur de théâtre. Cette structure complexe constitue une

[379] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 20.
[380] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 17.
[381] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 33.

anamorphose théâtrale qui, à l'instar de la parole migrante, s'articule autour de « l'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens »[382]. La trace apparaît alors comme la possibilité d'une harmonisation des divers lieux de l'énonciation. Elle conduit à l'affirmation d'un lien entre lieux et identités du sujet énonçant.

ii - Distorsion culturelle et éloignement linguistique : le cas de Kaokab et son tape recorder dans *Les filles du 5-10-15c*

Dans *Les Filles du 5-10-15c,* le co-texte et les didascalies, dessinent un espace clos : le magasin. Ce magasin représente la prison des deux jeunes filles, Kaokab et Amira. Cet espace, c'est le lieu de la famille, transposition au cœur de la métropole québécoise d'un espace hermétique, replié sur-lui même. Un espace libanais où dominent des valeurs culturelles patriarcales organisé autour d'us culturels selon lesquels la femme est un objet manipulable, soumis et silencieux, qui doit se plier à la volonté du père, du frère, de l'époux. A travers cette opposition entre espace intérieur et espace exérieur, A. Farhoud pose la question de la présence des femmes dans l'espace public au Liban. Il y a distorsion culturelle entre le lieu signifié, le magasin, et le lieu signifiant, la métropole montréalaise. « Pourquoi…je travaille ici ? Est-ce que je suis née … pour travailler ici ?»[383] s'interroge Kaokab. *Ici* désigne une position statique, un point d'arrêt. *Ici*, trois lettres qui enferment les personnages dans une spatialité circonscrite par une volonté extérieure : celle du père qui a enlevé les filles de l'école pour qu'elles tiennent le magasin mais aussi par un discours extérieur et extraterritorial, celui de la société libanaise sur le rôle des femmes. Pendant ce temps le frère, Mounir, continue ses études. Le genre de Mounir est

[382] Julia Kristeva, p. 18.
[383] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 5.

source de privilèges : parce qu'il est mâle, il a le droit d'accéder à l'extérieur. Le positionnement des personnages dans l'espace traduit la tension que soulève la présence des femmes en dehors du lieu privé. Privilège de naissance, ce droit d'accès n'est en effet justifié par aucune qualité. « En plus moi, je réussissais mieux que lui, et je suis plus jeune que lui ! Moi, je suis là, pis lui continue… »[384] s'indigne Kaokab. L'adverbe *là e*st employé de manière réflexive. Dans la langue usuelle*, là* fait référence au dire en tant que tel et désigne le lieu où se passe l'acte d'énonciation, où se trouve le locuteur. « *Là* est le lieu circonscrit à étendue variable où se trouve le locuteur »[385]. Dans le cas de Kaokab et Amira, il s'agit d'une superficie aux dimensions limitées par les traces d'une tradition culturelle qui leur échappent. Ce stricte découpage de l'espace, entre espace social et familial, entre espace intérieur, domestique, intime, et espace extérieur, public, s'effectue uniquement par le biais du discours puisque, concrètement, le lieu où se déroule la pièce est le Québec, où de telles règles de comportement sociaux et familiaux ne s'imposent pas aux individus. Ce décalage entre discours familial qui renvoie à la tradition et un discours social plus ouvert, est caractéristique de la condition migrante, plus particulièrement lorsqu'elle est féminine. Il produit une conception disproportionnée de l'espace dramatique dans la mesure où il entraîne une cohabitation forcée entre des systèmes de valeurs qui, au mieux, s'ignorent et, au pire, s'opposent. A cette distorsion culturelle s'ajoute un éloignement linguistique marqué. Le traitement de l'espace dans *Les Filles* est fondamentalement discursif. Or celui qui maîtrise le discours, qui définit le cadre de l'énonciation, détient le pouvoir sur les autres personnages. La parole du père est tellement ancrée dans le discours de

[384] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 27.
[385] Définition issue du *Trésor de la langue française,* http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1102987965;r=1;nat=;sol=4 (Consultée le 07 mai 2014).

ses propres filles qu'il n'a pas besoin de s'inscrire physiquement dans l'espace scénique pour en imposer les limites : il n'apparaît dans aucune des scènes. L'ombre du père plâne sur l'ensemble de la pièce. L'adresse « Ya Bayé », « Papa », est reprise une cinquantaine de fois par Kaokab, comme une incantation adressée à une divinité toute puissante. Or l'objectif de Kaokab, qui devient aussi rapidement celui de sa sœur, est de sortir de cet espace clos pour partir en vacances. Vacances métaphoriques puisqu'il s'agit de s'éloigner doublement de l'espace physique du magasin et de l'espace psychique de la famille. Or comme le souligne Amira, ni elle ni sa sœur n'ont le pouvoir et le droit de choisir leur trajectoire dans le monde :

> **La cliente :** J'avais pas remarqué que votre magasin était à vendre. Vous voulez pas retourner dans votre pays toujours ?
>
> **Amira :** On ne sait pas encore. Il faut d'abord vendre !
>
> **La cliente :** Mais vous venez de dire que vous aimez ça ici ?
>
> **Amira :** J'aime ça, mais c'est pas moi qui décide Mme Archambault.
>
> **La cliente :** C'est votre père, hein ? (…)[386]

Kaokab souhaite briser les chaînes qui l'immobilisent dans un lieu qu'elle abhorre. Elle souhaite affirmer son individualité. Elle souhaite encore revendiquer sa liberté mais elle ne dispose pas des moyens pour faire valoir ses revendications. Elle pressent que sa libération physique de l'espace « magasin » doit passer par une libération linguistique. Elle doit littéralement couper le cordon ombilical qui la relie à la langue maternelle, bien que l'adjectif *paternel* soit sans doute plus juste ici. Elle doit redéfinir par la parole un lieu qu'elle pourra habiter. Elle dispose de bribes de langage, de formules préconstruites, qui ne lui permettent pas de traduire sa pensée :

[386] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 12.

> Cher Papa, chère maman…Non, je ne peux pas dire ça, ça sonne faux en français. Je recommence…Ya bayé, ya immé…ana Kaokab, tout ce que je vais vous dire, Amira va vous le traduire…C'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe. Je sais seulement des mots de tous les jours, des mots pour boire et pour manger[387].

« Je suis Kaokab, ana Kaokab », dit-elle en arabe pour aussitôt abandonner la possibilité d'être dans ce langage autre. Ou alors en tant qu'être purement animal, être de besoin, de boire et de manger. Pour la jeune fille, il est trop complexe de faire une place à l'Autre dans l'espace de sa parole. Cet Autre la réduit à la dépendance, à l'incapacité à dire pour et par elle-même. Afin d'échapper à cette stase, la jeune fille va avoir recours à un outil : un vieux *tape recorder*[388]. Cet objet scénique va devenir un second lieu d'énonciation inséré au cœur du premier, le magasin. Il va permettre à la jeune fille d'élaborer son discours, de travailler sa parole afin d'affirmer sa présence au monde mais aussi parfois comme un échappatoire face à une réalité quotidienne trop pesante. A la scène 6, les deux jeunes femmes s'amusent ainsi à reproduire un jeu radiophonique. Cet objet constitue cependant un lieu ambigu puisque, s'il permet certes d'enregistrer la voix de Kaokab, d'inscrire sa voix sur une bande; il peut tout aussi bien effacer cette même trace. La jeune fille se livre d'ailleurs à un manège d'enregistrement / effacement tout au long de la pièce qui, au vu de la scène finale, va prendre une dimension morbide. Elle ne cesse d'effacer sa propre parole, cherchant à reconstruire un lieu d'énonciation idéal qui traduirait au plus juste sa pensée. Dans la dernière scène, elle se jette dans le magasin en feu pour aller récupérer le *tape recorder* et

[387] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*, p. 5.
[388] En anglais dans le texte.

disparaît dans les flammes. Symboliquement, Kaokab est en proie à un décalage entre un lieu d'énonciation réel qu'elle subit et un lieu d'énonciation fictif qu'elle choisit. La consomption du *tape recorder* efface toutes les traces que Kaokab a tenté de laisser. L'anéantissement de cet objet constitue l'anéantissement du seul lieu d'où elle pouvait parler. C'est donc naturellement qu'elle choisit, elle aussi, de disparaître. A travers cette destruction, A. Farhoud refuse la possibilité pour la langue de devenir un refuge, un espace d'habitabilité pour ses personnages. La trace comporte donc aussi le risque d'une dissémination des lieux pouvant conduire à l'effacement du sujet.

Dans ces deux pièces de A. Farhoud, l'écriture, graphique ou sonore, constitue pour les personnages la possibilité de conjuguer les lieux d'énonciation multiples auxquels leur condition migrante les confronte. Leurs tentatives ne réussissent pas toujours. A travers l'échec de Kaokab, A. Farhoud signifie par exemple que la construction du lieu par la parole ne suffit pas. Cependant cette dernière constitue le geste primordial et nécessaire qui peut permettre aux sujets migrants de s'ancrer en eux-mêmes et d'ainsi devenir eux-mêmes lieux de l'énonciation.

2 - Une stratégie de l'effacement

i - Un décalage social : Le cas de la serveuse dans *Providence*

> SERVEUSE
>
> Je m'appelle Providence. La vie problématique d'une Providence est toujours intéressante à écrire. C'est un cadeau que je vous fais, le récit de ce désordre. Appelez moi Providence, je vous prie. Ne dites pas, le doigt en l'air : Hou, jeune fille ! Un Américain appellerait facilement Providence, car ça serait cousu sous mon

> sein gauche. Quant à mon père, je ne sais même pas son nom. Ma mère était folle et me disait : Sois belle pour ton père ! Je ne pense plus sérieusement, aujourd'hui, que mon père passera nous prendre dans sa grosse voiture noire, non, je ne le pense plus sérieusement, mais il m'arrive encore d'en rêver et de me réveiller en larmes parce que, même en rêvant, je sais que ce n'est pas la réalité, que je ne confonds jamais, jamais avec mes espérances. N'est-ce pas incroyable, pour une fille comme moi, un tel indice d'une excellente santé mentale ? N'est-ce pas stupide, désarmant ? [389]

« Et si je m'appelais Providence ? » s'interroge le personnage de la Serveuse. En suggérant que l'identité de Providence est transposable, le personnage de la Serveuse cherche maladroitement à affirmer sa propre parole. Elle désire s'imposer comme sujet actant alors que sa présence est tout juste tolérée par les autres personnages. Pour elle, l'enjeu est double : il s'agit non seulement d'affirmer mais également de justifier sa présence dans l'espace dramatique. Pour le spectateur, l'intervention de ce nouveau personnage n'est pas nécessairement déstabilisante sur la forme. A l'exception des personnages du Curé, de l'Assureur et du Questionneur, le reste du personnel dramatique change d'une scène à l'autre. Cependant, l'amplitude avec laquelle la Serveuse souhaite faire retentir ses mots / maux marque un point d'achoppement dans la continuité dramatique. De plus, son discours s'inscrit clairement en dehors de la parole commune portée par l'ensemble des autres personnages. En effet, jusqu'à sa prise de parole inappropriée, l'ensemble des dialogues est marqué par l'omniprésence de Providence. La Serveuse tente d'introduire un nouveau lieu d'énonciation qui n'a absolument rien à voir avec le fil principal de l'enquête en cours. Cette nouvelle localité énonciative s'élabore à travers l'évocation de souvenirs, de bribes spatiotemporelles disjointes. Entourée de

[389] Marie NDiaye, *Providence*, p. 46.

l'avocate, de la 1ère adjointe et du questionneur, la jeune femme peine cependant à se faire entendre car elle n'est socialement pas à sa place, simple serveuse, dans la hiérarchie sociale de la pièce où tous les personnages sont des notables : Assureur, Pharmacienne, Avocate, Notaire, etc. Elle voudrait pourtant elle aussi raconter « sa vie difficile »[390] mais toute l'attention des autres personnages est captée par l'histoire d'une autre, de cette Providence dont elle ignore tout. L'Avocate lui fait d'ailleurs clairement comprendre que « la vie compliquée d'une jolie serveuse n'intéresse pas » le Questionneur et qu'elle n'est pas à sa place : « Maintenant, à la cuisine, à l'office ou je ne sais où ! »[391]. L'Avocate la renvoie à un non lieu, ce « je ne sais où » tout aussi allusif qu'indifférent. Elle met en question la légitimité de la Serveuse à partager le même espace scénique que les autres personnages.

Dans la réplique qui ouvre ce paragraphe, la Serveuse choisit d'utiliser Providence comme stratagème afin de pénétrer l'espace du dialogue, afin de s'inclure dans le discours des autres personnages. « Je m'appelle Providence », affirme-t-elle un peu plus loin, s'appropriant ainsi l'identité de Providence mais surtout sa place. Il s'agit ici de s'approprier un nom pour occuper un espace. Elle investit ainsi Providence. Il s'avère cependant qu'en revêtant Providence la Serveuse ne souhaite pas uniquement se situer dans l'espace du discours des autres mais qu'elle cherche également à y introduire sa propre histoire, son propre point de vue. Elle tente, en s'appropriant Providence comme lieu possible de l'énonciation, d'élaborer son propre lieu d'énonciation dans l'espace dramatique. Elle désire s'incruster dans le discours et, pour ce faire, elle utilise Providence comme point d'appui. Dans cette pièce où l'ensemble des personnages est défini par son statut socio professionnel, le nom « Providence » fonctionne alors également comme la

[390] Marie NDiaye, *Providence*, p. 44.
[391] Marie NDiaye, *Providence*, p. 45.

définition d'un statut. La Serveuse est Providence et, de ce lieu, elle raconte une nouvelle fable et introduit de nouvelles références spatio-temporelles. Ce faisant elle crée un nouveau cadre d'énonciation. « La vie problématique d'une Providence est toujours intéressante à écrire»[392] dit-elle après s'être (re)nommée. Ce à quoi elle ajoute : « C'est un cadeau que je vous fais, le récit de ce désordre »[393]. Elle propose donc de créer une linéarité, d'inscrire dans un cadre circonscrit l'essence de Providence ; cette mystérieuse identité qui, jusque là, s'éparpillait aux quatre coins de l'espace scénique et s'insinuait dans l'ensemble des discours. Elle propose de remettre de l'ordre en réorganisant l'espace discursif. Ce faisant elle le réécrit complètement. Elle en fait le cadre de sa propre vie :

> Quant à mon père, poursuit-elle, je ne sais même pas son nom. Ma mère était folle et me disait : Sois belle pour ton père ! Je ne pense plus sérieusement, aujourd'hui, que mon père passera nous prendre dans sa grosse voiture noire, non, je ne le pense plus sérieusement, mais il m'arrive encore d'en rêver et de me réveiller en larmes parce que, même en rêvant, je sais que ce n'est pas la réalité, que je ne confonds jamais, jamais avec mes espérances. N'est-ce pas incroyable, pour une fille comme moi, un tel indice d'une excellente santé mentale ? N'est-ce pas stupide, désarmant ? [394]

Elle se tiendra au fil de son propre discours jusqu'à la fin de la scène et ce malgré l'injonction à disparaître de l'avocate. La juxtaposition de deux lieux d'énonciation dans une même scène, celle de la Providence immatérielle et celle de la Providence / Serveuse, entraîne un effet de décentrement du sujet. Finalement, ni la Serveuse, ni

[392] Marie NDiaye, *Providence*, p. 46.
[393] Marie NDiaye, *Providence*, p. 46.
[394] Marie NDiaye, *Providence*, p. 46.

Providence, ne sont réellement présentes. A travers ce processus, c'est la nature même de l'espace dramatique qui se trouve mise en doute. Est-on bien dans une petite ville de Province où n'assiste-t-on qu'à un « récit en désordre » ? La colonisation du lieu Providence par la Serveuse est aisée à démontrer car le personnage s'applique à décrire clairement ce processus passant du conditionnel « et si je m'appelais » au présent « je m'appelle ». Elle est aussi symptomatique de l'ensemble de la pièce puisque Providence est *lieu* de tous les fantasmes pour les autres personnages. Ils se livrent tous, avec plus ou moins d'ardeur et de violence, au geste d'appropriation qu'effectue la Serveuse. Dans l'énoncé dramatique que propose M. NDiaye, il n'y a plus ni autorité du discours, aucune voix ne prime sur une autre; ni autorité du récit, les témoignages ne concordant pas. Confronté à ces multiples effets de décentrement, le spectateur est ainsi amené à interroger sa propre place dans la construction de Providence en tant que fable mais aussi en tant que lieu du drame. M. NDiaye rappelle ainsi que l'expérience que chacun fait de l'espace et de ses représentations au théâtre est de l'ordre de l'intime. Personnages et spectateurs sont soumis à un phénomène de nomadisation caractéristique des écritures migrantes où le spectateur est amené à déplacer son regard dans une spatialité discursive composée d'unités hétérogènes mais à valeur égale. Dans *Providence*, la construction de l'espace est multifocale et résulte donc d'un geste collectif. En effet, lieu et espace résultent de plusieurs polarités avec d'une part la façon dont l'espace est raconté au spectateur. Il s'agit d'une construction discursive de l'espace textuel matérialisé au cœur de l'espace scénique par la mise en scène et à travers les comédiens. D'autre part, il s'agit d'observer la façon dont le spectateur, en retour, construit lui même l'espace dramatique par la transposition de ses propres pratiques spatiales.

ii - Une économie dramaturgique triangulaire

Cette spatialisation partagée est un des fondements de l'expérience théâtrale. Au début de son essai *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Anne Ubersfeld avance que tout dialogue théâtral est produit par deux locuteurs, l'auteur et le personnage, et s'adresse à deux destinataires, un autre personnage et le spectateur. A. Ubersfeld parle à ce titre de « double énonciation »[395]. Cette double énonciation engendre deux implications. Elle instaure tout d'abord un équilibre dans les rapports de force qu'entretiennent tous les participants de la représentation. Cette communion crée une similarité, la possibilité d'une identité que tous partagent. Le théâtre est un endroit dans la société où l'on assiste à la naissance d'une communauté émotionnelle. Une identité collective apparaît dans l'espace particulier du théâtre au moment même de la représentation. Cette identité collective éloigne le risque d'une identification à l'échelle individuelle : tous les participants sont conscients de s'inscrire dans un processus artificiel. Cette conscience nous amène à la seconde implication de la double énonciation : même si le dialogue est basé sur le modèle de la conversation, il s'agit d'un tout autre procédé puisque le pronom « je » devient le catalyseur de la performance. « Je » est donc aussi bien le personnage, cet autre être fictif à qui il s'adresse, le comédien, le metteur en scène et le spectateur. Au théâtre cette rencontre devient sujet théâtral. C'est de là que se déploie le lieu de l'énonciation.

[395] Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre. III, Le dialogue de théâtre* (Paris: Belin, 1996).

Dans le théâtre migrant, ce « je » partagé bascule continuellement vers le « nous ». La spatialité se fonde ici sur une dialectique intérieur/ extérieur qui englobe le principe d'altérité. Le sujet migrant, parce qu'il s'inscrit dans de multiples lieux, est contraint de partager un espace avec l'autre et « vivre avec l'autre, avec l'étranger, nous confronte à la possibilité ou non d'*être un autre*. Il ne s'agit pas simplement – humanistement – de notre aptitude à accepter l'autre ; mais d'être à sa place, ce qui revient à se penser et à se faire autre soi-même»[396]. Cette forme d'aliénation à soi-même pose une question d'ordre identitaire. « Pouvons nous être à nous mêmes un roman-fleuve sans être reçus comme fous ou comme faux ? », demande J. Krsiteva, « sans mourir de la haine de l'étranger et pour l'étranger ? »[397]. Il s'agit de laisser une place à l'autre en soi sans s'oublier soi-même. Cette concession ne va pas de soi et ne se fait pas sans douleur ni hésitation. Dans *Rien d'humain* et *Les serpen*ts, Marie NDiaye témoigne de l'extrême complexité de cette rencontre entre deux êtres et des heurts qu'elle génère.

Dans *Rien d'humain*, M. NDiaye raconte la confrontation entre Bella, récemment divorcée et de retour dans son pays d'origine et Djamila, son amie d'enfance. Toute la pièce se structure autour d'un enjeu de spatialité. Bella a prêté l'appartement à Djamila durant son absence ; elle souhaite récupérer son bien mais l'autre lui refuse en en revendiquant la propriété. La pièce s'articule donc autour d'un conflit qui interroge la capacité de chacune des deux femmes à occuper l'espace « appartement ». Bella tente d'entrer, Djamila l'en empêche. Mais à ce conflit concernant l'occupation physique de l'espace se superpose un enjeu de pouvoir qui déborde des limites de l'espace « appartement ». Lieu de convergence de données spatio-temporelles communes aux deux personnages, l'appartement est également

[396] Julia Kristeva, p. 25.
[397] Julia Kristeva, p. 25.

lieu de divergence de leurs discours respectifs. Si Djamila refuse aussi fermement de céder la place, c'est parce que sa conquête du lieu représente d'abord son émancipation face à sa condition sociale. La jeune femme est issue d'un « taudis »[398], elle est socialement étrangère au milieu de la famille qui l'accueille. C'est avec une certaine amertume qu'elle explique comment elle y a échappé :

> Tirons Djamila de son taudis, forçons là à considérer son passé avec dégoût, sa famille avec horreur, et que notre immense charité l'étouffe de préceptes et de principes. Partageons avec Djamila notre connaissance de la beauté, que l'harmonie de notre existence la féconde, que la simplicité de nos désirs la façonne et la change. Voilà Djamila ! Pauvre jeune personne aux instincts venimeux, la voilà transfigurée. Djamila ! La voilà toute à nous, toute neuve et nettoyée et polie, par l'action de nos bienfaits. Djamila, viens à nous ! Tu nous fais honneur et tu nous plais. Viens, qu'on t'expose comme témoignage de notre générosité et de la vérité de cette opinion, que tout prolétaire est perfectible, toute femme, une illustration indéfiniment modulable[399].

L'utilisation conjointe de la première personne de l'impératif présent, d'un champ lexical métaphorique de la possession (étouffer, féconder, désirs, façonner, changer) ainsi que la réification du personnage de Djamila qui, à l'instar d'un véhicule, est « nettoyée et polie » afin d'être « exposée » à la vue de tous, donnent une idée assez nette de la nature de cette transfiguration. L'ascension sociale de la jeune femme se fait au prix de son corps puisqu'elle devient l'esclave sexuelle des hommes de la famille. Et cette exploitation est justifiée par le statut d'étrangère de Djamila. Bella est parfaitement consciente de cette servitude comme en témoigne l'irruption

[398] Marie NDiaye, *Rien d'humain* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004), p. 7.
[399] Marie NDiaye, *Rien d'humain*, p. 24.

inattendue et constante de l'histoire de ces viols dans le fil de son énonciation. M. NDiaye choisit de mettre en relief cette contamination de la parole grâce à l'utilisation d'italiques. Bella ne semble considérer ce fait que comme un juste retour pour les bienfaits prodigués à la jeune femme. Djamila n'est « bonne » qu' à assouvir le désir des hommes. « Est-elle purifiée ? demande Bella à Ignace, l'amant de Djamila, « Raffinée ? Est-ce qu'elle vous convient ? » car « nous l'avons embellie, ornée de nos étoffes, auréolée de notre suavité, tout cela pour qu'elle vous arrive, voisin, dans un état d'agrément approprié »[400] .

Placé dans l'espace « appartement », le corps de Djamila devient donc lieu d'agrément. C'est logiquement à travers la reconquête de ce lieu que Djamila va parvenir à reconquérir son propre corps. L'identité de Djamila l'étrangère se construit à travers les lieux qui l'habitent : le lieu de ses origines, qui détermine son asservissement ; son lieu d'accueil, qui joue dans un premier temps comme une prolongation du lieu originel mais qui se métamorphose finalement en lieu de l'accomplissement. A l'instar de la figure de l'étranger, chez Djamila, la conquête du pouvoir passe par une conquête de l'espace en tant que lieu temporellement syncrétique. Les éléments chronotopiques passés et présents se confondent dans son discours comme dans la parole de Bella. Cette double conquête s'accomplit à travers une conquête du langage.

[400] Marie NDiaye, *Rien d'humain*, pp. 32–33.

III. L'ailleurs comme seul lieu possible

1 - Pour une mésologie migrante

Comment un *ailleurs* peut-il se manifester par la parole? Dans quelle mesure est-il localisable ? Dans quelle mesure dépend-t-il de la subjectivité ou de l'imaginaire du spectateur? Parler à partir d'un Ailleurs ne signifie pas parler à partir de nulle part. En réinvestissant le dire, la geste migrante constate la destruction de la certitude du lieu et du sentiment d'appartenance mais elle ne met pas en cause l'importance que joue le lieu et le sentiment d'appartenance dans la construction identitaire. Elle se lit comme écoumène, c'est à dire comme relation entre l'humain et son milieu. Ce terme géographique désignant à l'origine l'ensemble des terres anthropisées (espaces habités par l'homme) est réutilisé par le géographe et philosophe Augustin Berque pour appuyer la nécessité d'une lecture mésologique du monde. Il écrit ainsi :

> La mésologie (…) prend en compte le fait qu'un milieu concret étant nécessairement centré sur la subjectivité (*selfhood*) d'un vivant quelconque – espèce ou individu –, il est propre à ce sujet, donc singulier et non point universel. Dans un environnement identique, le milieu d'une certaine espèce n'est pas celui de telle autre espèce, et celui d'une certaine culture n'est pas celui d'une autre culture. Ainsi, le milieu suppose le sujet, qui suppose le milieu. Il y a entre les deux termes non point l'altérité radicale que le dualisme postule abstraitement entre le subjectif et l'objectif, mais une élaboration concrète et réciproque, laquelle s'effectue progressivement au cours de l'évolution et de l'histoire. Ni le sujet, ni le milieu

n'existent en soi : le sujet suppose le milieu pour devenir sujet, le milieu suppose le sujet pour devenir milieu[401].

Le sujet migrant suppose donc le lieu qui lui même suppose le sujet migrant. Les dramaturgies migrantes, écritures postmodernes destinées à remettre en question « l'unicité des référents culturels et identitaires »[402], donnent à voir et à entendre ce paradoxe du sujet migrant. Il se construit au cœur d'un geste d'annihilation, à partir de « ce non-lieu identitaire qui est le sien »[403] mais c'est justement cette destruction qui, dans sa quête d'une *place*, est salutaire. Elle lui permet « d'inventer une parole de mouvance, migration dans les modes de signification autant que de l'espace référentiel »[404]. Le sujet migrant se construit à partir des milieux qu'il a quittés et des milieux qu'il habite. Ceux-ci se construisent simultanément à partir de sa propre énonciation. Pour reprendre les termes de Simon Harel, dans le théâtre migrant, il y a *coénonciation* du sujet et du lieu[405]. Ce dire déconstruit / reconstruit devient ainsi élan créateur vers un monde qui n'a jamais été exploré, vers l'inconnu ou plus précisément vers l'Ailleurs. Or comme la note R. Robin dans le cas qui nous intéresse, la possibilité du lieu se fonde sur un paradoxe. L'Ailleurs est une utopie, *outopos*, un non lieu. Selon elle, ce caractère spatialement inaliénable fait que :

L'ailleurs est toujours proche et sans cesse repoussé, (qu') il prend vie en nous, (qu') il est à la fois le moule et la cire, la proximité d'une absence vers laquelle nous

[401] Université de Corse, "Mésologie, de milieu en art, Conférence inaugurale d'Augustin Berque à l'exposition de Didier Rousseau-Navarre Mésologie en Corse, Musée de Sartène, 12 juin – 14 septembre 201," ed. Augustin Berque, Marie-Antoinette Maupertuis, and Vannina Bernard-Leoni, Le lien au lieu: actes (Paris: Editions Eoliennes, 2014).
[402] *Le Québec aujourd'hui: identité, société et culture*, ed. Marie-Christine Weidmann-Koop (Québec: Presses de l'Université Laval, 2003), p. 231.
[403] Colloque Paroles déplacées et Centre de recherches sur la lecture et la réception du texte contemporain, p. 11.
[404] Colloque Paroles déplacées et Centre de recherches sur la lecture et la réception du texte contemporain, p. 11.
[405] Simon Harel, p. 129.

> avançons dans le noir et la force qui nous met en mouvement, comme les étoiles, petites sphères disjointes dont la trajectoire n'existe que grâce à leur interaction sans qu'elles aient pour autant besoin de se toucher[406].

Il en va ainsi dans la première pièce écrite par Abla Farhoud, intitulée *Quand j'étais grande*. Le titre oxymorique, emprunté à un mode d'expression enfantine, marque déjà une distorsion entre deux temporalités distinctes, entre un passé révolu marqué par l'imparfait du verbe être et un avenir à peine esquissé . A ceci s'ajoute une didascalie d'ouverture qui indique que « la pièce se passe à Montréal dans les années 80 » mais A. Farhoud précise encore que la résurgence du passé va venir délocaliser la fable « au Moyen-Orient ou ailleurs »[407]. Ce regard sur le passé va s'incarner à travers la parole et le corps de la jeune Sara qui, bien qu'étant fermement inscrite dans le cadre réaliste montréalais, semble revivre des épisodes d'une vie antérieure. Elle est alors « dans son autre monde »[408] écrit A. Farhoud. Cette réminiscence involontaire a lieu sous les yeux de sa sœur aînée, Myriam, qui va se charger de la « ramener » dans le lieu d'énonciation que constitue l'environnement immédiat. Le corps de Sara est partagé entre la réalité et les préoccupations d'une petite fille de 7 ans - elle ennuie sa grande sœur, va à l'école, doit aller se coucher - et les souvenirs d'une femme sans âge. Dans un premier temps, Myriam suppose que la formulation « quand j'étais grande » constitue une simple maladresse langagière d'enfant. Elle tente alors de corriger la petite Sara : « Je viens de te le dire, quand je « serai » grande »[409]. Or la petite fille persiste, utilisant cette formule de manière anaphorique. L'expression prend alors une dimension particulière. Elle devient formule

[406] Mathias Enard, Les langues, Belles étrangère , *LE 1*, n°3, 23 avril 2014.
[407] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 10.
[408] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 25.
[409] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 16.

introductive à la fable du passé. Sara ne connaît pas ni le pays dont elle se souvient, ni la langue que l'on y parle et, pourtant, elle va se mettre à raconter en arabe. Ainsi, lorsqu'elle récite les mots du poète tunisien Abou El Kassern Al Chabi, Myriam ne peut contenir son désarroi :

> Qu'est-ce que tu dis Sara ?! Qu'est-ce que tu dis ?! Répète. Sara ! Qui t'as appris ce poème ? Sara tu ne connais pas l'arabe ! Où as-tu appris ce poème ? Sara ![410]

Une fois ce premier moment d'effroi surmonté, Myriam va pousser Sara à se rappeler : « Rappelle toi, Sara. *Elle insiste*. Rappelle toi »[411]. A. Farhoud ne va pourtant pas se contenter de faire raconter le passé à Sara mais va l'introduire dans l'espace scénique. Cette pénétration de l'espace dramatique montréalais contemporain par l'espace oriental issu du passé se fait d'abord par l'introduction d'une bande-son qui crée un cadre spatial de référence différent de celui que le spectateur a sous les yeux. L'introduction d'une musique orientale et de bruits de souk vont ainsi dessiner le cadre d'un ailleurs géographique. Une fois ce nouveau lieu d'énonciation esquissé, A. Farhoud introduit deux nouveaux personnages. En voix *off*, le père et le fiancé discutent de la virginité d'une femme qu'on suppose être le double de Sara. Au fur et à mesure qu'avance la fable, la sphère réaliste et celle du souvenir vont continuer à se chevaucher jusqu'à ce que l'espace passé finisse par oblitérer totalement le cadre montréalais. Ainsi l'on passe de l'espace de vie des deux jeunes filles, tantôt chambre, salon ou salle de bain, à un intérieur étranger où « une femme est couchée sur un matelas posé sur des paillassons. (…). Des

[410] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 20.
[411] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 20.

paysannes et des paysans de tout âge font la procession devant son lit »[412]. Par un jeu d'interpénétration des dimensions acoustiques, l'espace signifiant est ainsi peu à peu fragmenté en de multiples lieux énonciatifs. Cette dramaturgie de la trace, c'est à dire l'inscription dans le déroulé scénique de la marque localisée d'une temporalité révolue, interroge la portée de l'acte migratoire et les enjeux de mémoire qu'il entraîne pour les générations suivantes. A. Farhoud constate ici que le déplacement dans l'espace d'un sujet migrant peut se répercuter sur la manière dont ses descendants se placeront à leur tour dans l'espace qu'il a choisi de nombreuses années auparavant. La plainte du double de Sara se situe dans un ailleurs temporel et géographique où la place de la femme est sans cesse menacée. La petite fille porte en elle, comme le fantôme d'un passé lointain, le souvenir de cette menace. Elle porte en elle le pays quitté et transmet les raisons pour lesquelles il a été quitté pour que elle, Sara, ne subisse pas le même sort. Pour que sa sœur, Myriam, puisse écrire. Le récit d'une lapidation, énoncé à la première personne et simultanément traduit à la troisième personne du singulier par Myriam dans la dernière scène, constitue le point d'orgue de cette nécessité de fuite. Il se déroule sur une scène évidée de son décor. La matérialisation d'un ailleurs s'effondre progressivement dans l'anéantissement de l'espace scénique. Contrairement au stéréotype qui voudrait que le sujet migrant soit continuellement nostalgique des lieux passés, *Quand j'étais grand*e montre au contraire un profond rejet de l'ailleurs qui se traduit dans sa dissolution progressive dans l'ici - maintenant. L'ailleurs fantasmé est ici cauchemar. Le cadre montréalais constitue un lieu investi d'un double pouvoir. Dans l'espace dramatique et dans l'espace scénique, il présente la caution nécessaire pour la mise en parole d'un ailleurs meurtrier et incarne, au final, un espace neutre, une page blanche, où peut

[412] Abla Farhoud et Véronique Le Dault, p. 29.

s'écrire une nouvelle histoire. Dans l'espace théâtral, et par extension dans l'espace social, il permet l'énonciation politique de l'auteure qui met en garde quand au statut des femmes « au Moyen Orient ou ailleurs ».

2 - Espaces dramatiques fragmentés

Comment, dès lors, faire émerger le lieu sans l'entourer de murs, de portes, de frontières et de palissades, sans le renvoyer aux notions de clôture, d'enfermement ou de protection ? Comment le conjuguer avec les idées de passage, de mélange et de mouvement associées aux écritures migrantes? L'espace au sein des écritures migrantes s'étire dans le mouvement de la parole. Il a lieu dans le sujet comme tentative de reconstruire un sentiment d'appartenance et de retrouver une cohérence identitaire afin de dépasser la douleur et l'absence causées par l'acte migratoire. Cette parole s'inscrit dans une temporalité énonciative multiple où la résurgence du souvenir de « là-bas » s'imbrique dans le dire de l' « ici ». Il s'agit d'une parole altérée par la fragmentation mémorielle et la multiplication des langues. La parole théâtrale migrante rend témoignage de la diffraction identitaire auquel est soumis le sujet migrant. Le théâtre migrant privilégie donc des dramaturgies de l'éclatement.

i - Quand le vautour danse: spatialisation de temporalités éparses.

Dans *Quand le vautour danse*, Suzanne est confrontée à la schizophrénie de son frère Simon. Harcelée par ce dernier, elle doit choisir entre l'enferment que représente un lien maintenu avec ce dernier et la libération que représenterait une cassure définitive. Son acte migratoire se situe donc à l'endroit de l'espace familial, des liens fraternels mais aussi du temps partagé qui le construisent. Afin de parvenir à un choix, Suzanne va décortiquer la relation frère-sœur à travers la création d'une

chorégraphie autour du récit mythologique de la possession du prince, un conte babylonien narrant l'histoire presque incestueuse du prince Darios et de sa jeune sœur Vénusia. En plus de cette mise en abyme initiale, Abla Farhoud fait coexister trois temporalités qui vont permettre de fragmenter l'espace scénique en trois lieux : une temporalité réaliste (T1), où l'on voit Suzanne élaborer son spectacle avec ses danseurs mais aussi se confronter à la voix ou à la présence de son frère aîné ; une temporalité nostalgique (T2), où l'on assiste aux échanges entre la petite Suzy et le jeune Simon et une temporalité mythologique (T0), celle de la déesse Vautour, qui renvoie à un hors-lieu narratif lui-même divisé entre la narration de l'histoire de Darios et Vénusia, figures principales du conte babylonien *La possession du Prince* et l'exécution de cette même histoire par les danseurs. On assiste ici à la coexistence simultanée des trois temporalités sur la scène de théâtre où se conjuguent diverses combinaisons :

T1 + T2 +T0 ; T1 + T2 ; T1+ T0, T2 + T0, T0 + T1 ; T0 + T2, T2 + T1

La coexistence de fragments énonciatifs renvoyant chacun à une temporalité et donc à un lieu d'énonciation particulier va en s'accélérant puisque la durée du temps d'énonciation de chaque séquence diminue puis s'élargit à nouveau. Ces divisions temporelles sont matérialisées dans l'espace dramatique par la présence simultanée des personnages de Simon et Suzanne mais aussi de leurs doubles enfants, Suzy et Simon, ou encore de leurs doubles mythologiques, Darios et Vénusia. Cette coprésence scénique est clairement indiquée dans les didascalies. D'abord alors que Suzanne élabore sa chorégraphie en compagnie de ses danseurs : « *Simon – vingt et un ans - et Suzy - treize ans - bavardent dans un coin du studio* »[413]. Plus loin, lorsque la petite Suzy fait tourner un globe terrestre : « *Suzanne va vers le globe et le*

[413] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 10.

fait tourner elle aussi »[414]. Grâce à la cohabitation scénique continue de son personnel dramatique et à la mise en place d'une rythmique énonciative inégale, A. Farhoud matérialise spatialement le déchirement du personnage de Suzanne face à la maladie mentale de son frère et au choix auquel elle est acculée. Le choix de faire cohabiter différentes temporalités dans l'espace théâtral n'est pas novateur en soi mais il rend compte de la porosité spatiotemporelle à laquelle est confrontée la subjectivité migrante. Dans un mouvement caractéristique des écritures migrantes, A. Farhoud utilise la fragmentation temporelle au sein de l'écriture dramatique. Cette segmentation se traduit par une décomposition spatiale en plusieurs lieux d'énonciation dans l'espace scénique. Comme le souligne Simon Harel, à l'instar des personnages de Naïm Kattan et Régine Robin, le sujet migrant farhoudien confond continuellement les coordonnées déictiques de « l'ici » et de « l'ailleurs »[415] mais tente malgré tout, par la structuration temporelle de ses souvenirs, d'établir les contours d'un espace maîtrisé.

La temporalité mythologique encadre pourtant le début et la fin de la pièce, se distinguant des espaces de représentation T1 et T2. A. Farhoud appuie ainsi la métaphore que constitue le conte de *La possession du prince* en lui réservant un lieu d'énonciation qui surplombe le reste de l'action. En accentuant le jeu de miroir entre les trois unités dialogiques que sont Simon et Suzanne, Suzy et Simon jeunes, et le prince et la princesse du conte, elle encourage une lecture diachronique de la fable, où le ressassement des passés ne signifient pas pour autant la répétition du même. Cette stratégie temporelle entraîne un effet de débordement de l'espace de la parole. Cela faisant, la dramaturge signale au spectateur que la pièce possède une profondeur particulière et, qu'afin d'en saisir toute la richesse, il ne peut se contenter d'adopter

[414] Abla Farhoud, *Quand le vautour danse*, p. 16.
[415] Simon Harel, p. 135.

une seule perspective mais doit au contraire composer avec une multiplicité de parcours narratifs. Cette multiplication des points de vue constitue l'une des caractéristiques du théâtre migrant.

ii- Les serpents

Dans *Les serpents*, Marie NDiaye présente une structure dramaturgique similaire. La pièce montre la rencontre entre trois femmes sur le seuil d'une maison un après midi de 14 juillet. Mme Diss, mère du propriétaire de la maison, est venue réclamer de l'argent à son fils. Elle est confrontée au refus de France, sa nouvelle épouse, de la laisser entrer. Arrive alors Nancy, la première femme de l'Homme, à la recherche de ses souvenirs. L'ensemble de la pièce se déroule devant la maison. Cette fois–ci, l'unité du lieu constitue un point de repère concret face à la superposition de temporalités variées. Comme dans la pièce de Farhoud l'on trouve une temporalité T1 qui correspond plus ou moins à la durée de l'énonciation, à ce qui se passe sur scène. Vient ensuite une temporalité T2 qui renvoie à un triple passé : celui de Nancy et de son fils, le petit Jacky, aujourd'hui décédé ; celui de Mme Diss et de ses nombreux mariages, celui de France et son extraction sociale. La temporalité T0 qui surplombe la totalité de la pièce et contamine les deux autres est une temporalité métaphorique, temporalité de la dévoration, où l'Homme de la maison règne en maître absolu sur l'ensemble des lieux de l'énonciation. Contrairement au temps mythologique matérialisé par l'encadrement des parties dialoguées par *La possession du Princ*e dans *Quand le vautour danse*, le temps de la métaphore chez M. NDiaye est d'ordre déictique. L'Homme, qui n'apparaît sur scène à aucun moment, revêt les traits d'un ogre métaphorique omniprésent et omnipotent, tapi dans son antre, cette maison sur le seuil de laquelle parlent les trois femmes. Il est aussi lové au sein de leur propre parole, référent permanent sur lequel

se fonde l'ensemble de leurs discours. Ces trois femmes sont toutes en situation de dépendance face à l'Homme. Toutes attendent quelque chose de lui : de l'argent pour Mme Diss, des souvenirs pour Nancy, de l'amour et de la reconnaissance pour France. Toutes trois s'enracinent devant sa maison, incapables de rejeter ce lien qui, pourtant, les emprisonne et les menace. La toute puissance spatiale de l'Homme est perceptible dans sa capacité à occuper et à modifier l'espace domestique. Mais ce pouvoir il ne le détient que dans la mesure où les trois autres personnages lui laissent. Chez M. NDiaye, la capacité à occuper l'espace dramatique va de paire avec la capacité du sujet à se souvenir de ce qui a eu lieu. La première épouse, Nancy, a choisi de fuir cet espace pour se préserver et, ce faisant, elle a renoncé à ce qui appartenait à la maison, son propre fils n'étant qu'un élément parmi d'autres. Comme le remarque froidement sa belle-mère : « La mère est partie sans retour, le père tâche de se tirer d'embarras, il sème la désolation. La maison, il la bouleverse, le garçon, il l'asservit »[416]. En effectuant ce geste d'ex-patriation, en sortant du territoire du Père, en en refusant la loi, Nancy a renoncé à sa place en tant que femme et en tant qu'épouse. Elle a migré vers un ailleurs en laissant derrière elle son identité. Cette liberté ne peut être qu'au prix d'une condition de non-retour, d'oubli. La solution aurait été de parvenir à reconstruire une autre identité mais Nancy n'y est pas arrivée car elle n'a pas réussi à renoncer à sa place en tant que mère. « Je serai toujours, pour lui, la mère d'un certain garçon »[417] explique-t-elle à Mme Diss. Nancy ne se souvient en effet ni de la maison, ni du mari mais seulement de la peur, instinctive, presqu'animale, qui l'a poussée à partir, à laisser l'enfant. Et cette terreur lui obscurcit la mémoire : elle ne se rappelle de son fils que d'une manière résiduelle.

[416] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 34.
[417] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 24.

Devant la maison de l'Homme, son identité n'existe pas. S'est en soudoyant Mme Diss qu'elle va parvenir à rassembler ces résidus mémoriels, à se rappeler.

Si la temporalité T0 du conte constitue un hors lieu mythologique qui justifie la cohabitation de plusieurs situations d'énonciations anachroniques elle ne permet donc pas de définir et de maîtriser l'espace discursif, comme en témoignent les nombreux effets d'accélération constatés plus haut. Sur le plan dramatique, en utilisant le conte, A. Farhoud questionne la puissance du symbole comme exutoire. Cette mise en doute influe directement sur la capacité du sujet migrant à se reconstruire. D'un point de vue dramaturgique, la coexistence de ces multiples lieux énonciatifs a pour conséquence l'émergence d'un Ailleurs transitionnel - un espace potentiel au sens où l'entendait D. Winicott[418] - dans lequel s'ancre les déambulations du sujet migrant. Ce lieu frontière n'est pas nécessairement le lieu de combats mais plutôt d'échanges entre les sphères intérieure et extérieure. Le théâtre migrant réalise cette utopie au cœur du lieu aux multiples potentiels que constitue la scène de théâtre. Le théâtre, en tant que lieu réel où s'incarnent des lieux fictifs, est en effet le seul lieu où la présentation *in situ* d'un espace narratif à la fois unifié et fragmenté devient possible. L'utopie migrante, en s'incarnant dans le présent de la représentation, suppose des modalités d'écriture spécifiques, issues des courants postcolonial et postdramatique, qui permettent de surmonter les constrictions spatiales traditionnelles.

[418] L'espace potentiel est défini par Winicott comme un tiers lieu situé entre le monde intérieur du sujet et son univers culturel. Voir Donald Woods Winnicott et Jean-Bertrand Pontalis, *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, trad. Claude Monod (Paris : Gallimard, 1984).

IV - Le corps topographique de l'être en migrance : conclusion du chapitre IV

Au théâtre, les écritures migrantes dessinent une utopie : la parole qu'elles engendrent ne s'enracine ni en un lieu du monde ni d'en l'en-soi du sujet. Le terme *utopie*[419], constitué par le préfixe privatif grec où et par le nom commun *topos*, signifie littéralement « qui n'est en aucun lieu ». Si, dans sa version originelle, l'utopie constitue une forme d'apologue de la société idéale ; sa seconde acceptation consiste à désigner une réalité difficilement admissible car considérée comme irréalisable. Ontologiquement, l'utopie, terme polysémique renvoyant aussi bien à un texte littéraire à visée politique qu'à une fiction narrative, ne peut donc exister que dans le mouvement. En effet, si l'idéal qu'elle représente se fige, elle sombre dans l'ère du défini, du réglé, du déterminé et ne renvoie plus à un ailleurs potentiellement réalisable mais à une chimère fantasque. Car le terme « ailleurs », s'il demeure vague dans son essence, peut recouvrir une dimension politique. « Adverbe de lieu désignant un endroit quelconque et indéfini à l'exclusion du lieu où se trouve le locuteur, du lieu envisagé par lui ou du lieu suggéré par le contexte »[420], l'ailleurs nous envoie Autre part, dans un lieu autre. Il n'est ni ici, ni là. C'est au creux de ce balancement que se trouve le sujet migrant au début de sa quête : il sait ce qu'il quitte, ce qui l'a construit mais ce passé localisé est déjà souvenir, histoire racontée et fantasmée des origines. Il ne sait pas vers quoi il tend ni comment y parvenir : projection fantasmée dans un futur rêvé. L'écoumène de la *migrance*, le compte rendu mésologique de ce que donne à voir les écritures migrantes, se fonde dans l'Ailleurs de la parole, dans ce non-lieu constitué à partir de bribes de mémoire, de morceaux de souvenirs, de fantasmes et de rêves. Selon Eugène Nshimiyimana, la

[419] De l'anglais *utopia*, mot inventé en 1516 par Thomas More dans le roman du même titre.
[420] Définition du mot « ailleurs », http://www.cnrtl.fr/definition/ailleurs, (consulté le 06 mai 2014).

thématique littéraire de la migration permet de revenir sur l'émergence d'« un sujet mouvant, partagé entre l'origine et la destination, structuré par un manque fondamental, celui du lieu originel »[421]. Cette subjectivité contemporaine marquée par le manque entraîne le jaillissement de nouvelles identités, « toutes étant l'expression d'une négociation entre le sujet et sa réalité en vue de la cohésion de la triade énonciative (je-ici-maintenant) du sujet ni *ici* ni *là*, ni *maintenant* ni *jadis*. L'entre-deux, qui est le lieu par excellence du nouveau sujet (…) se lexicalise sous plusieurs vocables tels que hybridité, métissage et autres, qui, dans l'ensemble, témoignent de la difficulté de situer les nouveaux sujets de l'arrachement à la terre natale »[422]. Dans cette perspective, toute migration « comporte en son sein une logique de la quête qui se décline sur l'espace et le temps la base d'une évaluation : si le temps et l'espace envisagés comportent une positivité absente dans le temps et, autrement dit, si *l'ailleurs* et *demain* sont investis d'un *idéal* inaccessible dans l'ici et le *maintenant* »[423].

Certes « la migration ne se fait pas hors de soi »[424] mais « la réalité des milieux humains n'est (...) ni proprement physique, ni proprement phénoménale, ni proprement écologique, ni proprement symbolique : elle est écosymbolique. L'écosymbolicité (…) est trajective, c'est à dire qu'elle combine dynamiquement l'en soi des choses (…) au pour soi de notre existence »[425]. Il n'est donc pas question dans le théâtre migrant de faire du sujet un être éthéré flottant dans les méandres de la nostalgie et du souvenir. La *trajectivité* de la parole migrante est marquée par une

[421] Eugène Nshimiyimana, 'Stratégies D'énonciation Du Sujet Migrant Chez Fatou Diome', in *Migrations, Exils, Errances et écritures*, ed. Isabelle Keller-Privat et Corinne Alexandre-Garner, Sciences Humaines et Sociales (Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014), pp. 117–26 file://localhost/<http/::books.openedition.org:pupo:2071> [consultée le 8 juillet 2017].
[422] Eugène Nshimiyimana.
[423] Eugène Nshimiyimana.
[424] Simon Harel, p. 113.
[425] Augustin Berque, 'Lieu et Modernité Chez Nishida', *Anthropologie et Modernité*, 22.3 (1998), pp. 23–34 (p. 32).

dynamique du mouvement qui ne peut faire abstraction du corps. Elle permet d'abord au sujet de s'ancrer, ou non, en lui-même. Elle l'autorise ensuite à dessiner, ou au contraire à abolir, les frontières, qu'il place entre lui et le monde. L'omniprésence du corps constitue l'un des traits remarquables des écritures de M. NDiaye et A. Farhoud. La perméabilité corporelle des sujets ndiayien et farhoudiens traduit la déstabilisation écosymbolique qu'entraîne l'acte migratoire. Les théâtres de Marie NDiaye et de Abla Farhoud regorgent ainsi d'êtres aux contours intérieurs mal définis qui semblent cependant être débordés par leur réalité corporelle. Ainsi l'on rencontre nombre d'êtres entamés dans leur chair, malformés, monstrueux et morcelés. Christine Jérusalem note que l'écriture tant littéraire que dramaturgique de Marie NDiaye accorde une place non négligeable et hautement signifiante aux productions corporelles. Dans l'œuvre de Marie NDiaye, l'on perçoit partout une volonté « d'écrire le corps, de le donner à lire, c'est à dire à toucher, à manger, quand bien même il s'agit d'un corps étranger, d'un monstre impossible à avaler »[426]. La présence de ces nombreux corps humains se traduit par des épanchements exagérés de fluide, notamment le sang et l'urine. Marie NDiaye propose une dramaturgie du corps en excès. Chez M. NDiaye, le corps et l'esprit sont des enveloppes fragiles, modulables voire interchangeables. Le corps du sujet migrant n'est pas hermétique mais au contraire perméable à toutes les influences. Il accueille le monde en lui. Le corps joue comme seul point d'ancrage d'une spatialité théâtrale fragmentée. En mettant en exergue la corporéité des personnages, les dramaturgies de A. Farhoud et M. NDiaye retracent le parcours d'un déplacement physique et psychique. C'est cette *trajectivité* du dire corporel qui fonde alors l'espace et donne sens à un parcours. C'est parce que le lieu leur échappe, parce qu'il est un processus en

[426] Christine Jérusalem, 'Des larmes de sang au sang épuisé' in *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'oeuvre*, ed. Andrew Asibong et Shirley Ann Jordan (Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2009), p. 293.

construction, parce qu' « habiter un lieu, c'est être du même coup en instance de déplacement »[427] que les écritures migrantes travaillent inlassablement ce motif. Parce qu'il est étranger et qu'il porte en lui les stigmates d'un discours différent, le personnage migrant sait qu'il n'est pas à sa place, qu'il n'a pas de place. Par conséquent, il existe chez lui la volonté de fonder un lieu habitable où il pourra constituer et revendiquer son identité propre et clore l'expérience traumatique causée par l'acte migratoire. Le sujet migrant est ainsi confronté à un « devenir –étranger » dont la caractéristique particulière est la corrélation entre une interrogation d'ordre spatial et un questionnement identitaire. Chez le sujet migrant la question « Où suis-je ? » renvoie ainsi invariablement à la question « Qui suis-je ?». Le personnage migrant est une topographie incarnée, témoignage corporel d'un parcours, d'une histoire. Il incarne un lieu théâtral absolu, point de départ de l'énonciation : un *lieu migrant*.

Comme nous sommes au théâtre, ce rapport singulier au lieu n'existe que parce qu'il y a parole. Chez Marie NDiaye et Abla Farhoud, ce sont le texte et la langue qui rendent témoignage de la métamorphose en cours. Je propose donc de revenir sur les configurations langagières et énonciatives qui permettent d'incarner le lieu migrant sur la scène contemporaine. Les dramaturgies observées s'interrogent sur le langage comme manière subjective d'habiter un lieu et sur le rapport entre la réalité et les mots. Elles donnent à voir une géographie transformée par l'expérience de la *migrance*, cette « façon d 'écrire qui délaisse les sentiers battus, qui va à l'aventure, qui prend en compte les risques de la migration vers d'autres pays, vers d'autres cieux, vers d'autres humains mais surtout vers d'autres formes qui dénoncent les idées reçues, les lieux communs, les clichés»[428]. Ce sont des fragments du monde

[427] Simon Harel, p. 161.
[428] Clément Moisan et Renate Hildebrand, p. 264.

connu et inconnu qu'elles explorent, interrogeant l'altérité mais aussi l'identité, le différent et le semblable et c'est ce à quoi je propose de consacrer le dernier chapitre de cette étude.

Chapitre V : L'émergence des voix migrantes

Mais il faut que je parle. Il le faut. Je sais, vous ne pouvez pas comprendre. Je sais. Entre vous et moi, il y a des distances, des fonds de cale, des années-lumière. Je sais. Entre vous et moi, de lourds sédiements humains. Que faudrait-il faire pour les réduire à néant ?

Emile Ollivier, *Mère-solitude*, (Paris: Le serpent à plumes, 1999), p.107

I - D'une parole subalterne à une parole affirmée

La poétique du renversement que nous avons observé dans les chapitres précédents s'inscrit en dernier lieu au creux de la langue même. Le théâtre est avant tout un médium oral composé de voix et de paroles et c'est pourquoi il paraît toujours difficile d'y parler seulement d'écriture. Par conséquent, l'idée de parler d'un théâtre migrant pourrait sembler assez malhabile voir presque contradictoire. Cependant, en raison du lien organique qu'il entretient avec la voix, le théâtre est simultanément matériau oral et matériau écrit. Ordinairement, les circonstances préexistent aux énoncés or, comme le constate P. Pavis, le théâtre propose un schéma inversé de production de la parole :

> La mise en scène s'efforce de trouver pour le texte dramatique une situation d'énonciation qui corresponde à une manière de donner sens aux énoncés. Les énoncés textuels apparaissent alors à la fois comme le produit de l'énonciation et le texte à partir duquel la mise en scène imagine une situation d'énonciation à l'intérieur de laquelle le texte prend son sens […]. La mise en scène n'est pas une translation du texte vers la scène, mais un essayage théorique qui consiste à mettre le texte sous tension dramatique et scénique, pour expérimenter en quoi l'énonciation scénique provoque le texte. Elle instaure un cercle herméneutique entre énoncé à dire et énonciation ouvrant le texte à plusieurs interprétations possibles.[429]

La mise en scène joue donc comme lien entre oralité et écriture. Les outils d'analyse permettant de mettre en relief une poétique du renversement s'ancrent justement dans cette dimension duelle. Dans son analyse des mouvements littéraires québécois et des conditions qui ont favorisé leur émergence et leur autonomisation par rapport au

[429] Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures* (Paris: J. Corti, 1990), p. 31.

canon français et à la menace anglophone, Lise Gauvin met en lumière l'existence d'un fil d'Ariane qui sous-tendrait cette évolution. Elle explique ainsi que les écrivains francophones écrivant hors de France seraient travaillés par une *surconscience linguistique*, « conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête mais aussi de transformation et de création »[430]. Ce phénomène est né de la tension quotidienne entre langue dominante et langues dominées au sein d'un même territoire. La question qui se trouve à la racine de ce mouvement est celle de la langue d'écriture : s'agit-il de s'exprimer dans un français parfait, de l'agrémenter de parlers locaux ou encore de le mélanger à d'autres langues ? Lise Gauvin délimite plusieurs moments historiques qui, examinés à l'aune des usages linguistiques qui traversent le théâtre et la littérature, dessinent des représentations fidèles de leurs enjeux sociaux et politiques. Dans un premier temps, le Québec, d'abord soucieux de survivre face au Canada anglophone, passe de la production d'un théâtre nationaliste unilingue et de stricte expression française à des formes dramaturgiques plus revendicatives qui marquent cette fois la volonté québécoise de prendre ses distances avec la France hexagonale. Ce théâtre milite pour la reconnaissance de sa spécificité québécoise, notamment à travers l'écriture en Joual. Suite au référendum de 1979, nouveau changement : le théâtre québécois s'ouvre désormais à « l'imaginaire des langues, c'est à dire à la présence de toutes les langues du monde »[431], constaté par E. Glissant. Lise Gauvin conclut que le théâtre, parce qu'il est à la fois art de la langue et art de la parole, constitue un genre privilégié pour représenter le problème tant social que littéraire de la relation à la langue parlée au Québec. Il me semble que le dernier temps de ce constat pourrait s'appliquer à ce que vit la France depuis les années 70. Le changement de paradigme

[430] Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires*, p. 209.
[431] Lise Gauvin, 'L'imagainre Des Langues: Entretien Avec Edouard Glissant', *L'Amérique Entre Les Langues*, 28.2-3 (1992), p. 12.

social et culturel, dont les premières grandes vagues d'immigration sont le point de départ, constitue aujourd'hui l'un des moteurs de la recherche théâtrale française. Il était temps. Le passage d'une norme dramaturgique unilingue à une poétique plurilingue peut être analysé à l'aune des critères établis par Lise Gauvin à l'endroit du plurilinguisme littéraire :

> Sachant que toute langue d'écriture est une construction à l'intérieur d'une langue commune, nous formulons l'hypothèse que le plurilinguisme textuel doit être considéré comme un pur choix stratégique, plus ou moins ludique selon les cas, pour lequel le premier critère d'analyse reste la dynamique globale de l'œuvre ou l'orientation stylistique : idéologique choisie[432].

Dans ce qui suit je propose de démontrer que la dimension stratégique dans l'usage de la langue marque le théâtre de Abla Farhoud de manière significative. Chez la dramaturge, les langues parlées par ses personnages constituent en effet de véritables clés de compréhension dans le rapport qu'ils entretiennent avec eux-mêmes et avec autrui et, plus généralement, dans leur rapport à l'i*ci*. Ce phénomène est plus diffus chez Marie NDiaye. Elle fabrique une langue si percée, si elliptique, que le spectateur a parfois l'impression que les personnages ne la maîtrisent pas ou mal comme s'ils étaient, justement, étrangers à leur propre langue. Ces deux systèmes d'écriture sont étroitement liés à la dynamique dramatique des rapports transculturels et marquent l'ensemble de leurs œuvres respectives. Chez les deux dramaturges, le rapport à la langue et à la parole n'est jamais facile.

[432] Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires*, p. 209.

1 – Des dramaturgies de la subjectivité morcelée

Le théâtre migrant est un théâtre de la subjectivité morcelée. Le « je » et le « moi » sont particulièrement problématiques. Dans *Les filles du 5-10-15c*, la jeune Kaokab s'enregistre compulsivement sur un vieux 'tape recorder' comme si sa voix – inaudible par ses parents et plus particulièrement par son père – était sur le point de disparaître à tout instant. Dans *Jeux de patience*, l'écrivaine Monique/Kaokab écrit , cherchant à laisser une trace, pour elle-même mais surtout pour sa jeune nièce, Samira, tuée dans un bombardement. Il s'agit pour la jeune femme de faire entendre la voix de Samira qui, sans Monique/Kaokab, n'aurait d'existence que dans le souvenir muet et endeuillé de sa mère, Myriam, nouvellement arrivée au Québec et conséquemment allophone. « Ecrire pour ne pas mourir »[433] dit-elle. Dans *Providence*, femmes et hommes du village s'accordent à dire que Providence, l'étrangère, la différente, la trop belle, « l'a bien cherché ». Ils justifient le viol et le marchandage du corps qui s'en est suivi au nom de la cohésion sociale et communautaire. Il faut soumettre ce qui dépasse. Là encore, on ne lui laisse pas la parole. Tout juste est-elle bonne à errer, fantôme désincarné, posant sans cesse la même question : « Où est mon enfant ? Où est mon enfant ? ». Alors certes, il y a aussi la présence du Questionneur, celui qui délit les langues et fait éclater les vérités. Mais là encore il s'agit d'une vérité conditionnée, la vérité des villageois. La vérité de Providence, elle, demeure tue. Dans *Hilda,* le personnage éponyme ne parlera, n'apparaîtra jamais. Objet de la pièce mais aussi des deux autres personnages, son époux et sa patronne. La voix d'Hilda ne lui appartient pas ; elle est accaparée doublement par le pouvoir phallocrate de Franck, son mari et le pouvoir capitaliste de son employeuse, la bien nommée Mme Lemarchand. Hilda est vendue,

[433] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 25.

discutée, manipulée, sans avoir droit à la parole. Silence, résistance d'Hilda. Mais aussi silence et résistance de toutes les autres, Kaokab, Suzanne, Samira, Providence, France et Nancy ou encore Djamila. Pour l'ensemble de ces personnages, une similitude : l'autorité logocentrique qui devrait leur permettre de s'affirmer en tant que sujets est mise à mal. Leurs voix respectives se trouvent systématiquement minorées. Les autres personnages et/ou la société diminuent automatiquement l'importance de leur parole quand ils ne la nient tout simplement pas. Le mutisme de ces personnages constitue l'une des constantes des dramaturgies de Marie NDiaye et Abla Farhoud. Cette caractérisation les éloigne drastiquement du profil du sujet tel qu'il a été défini par la modernité occidentale. Et pourtant, ces femmes *sont*, elles ont une existence propre. Car comme le constate tristement Mme Lemarchand : « Mais on ne peut rien changer au fait qu'Hilda est elle-même, n'est-ce pas, et que l'intérieur de son petit crâne nous demeure étranger, n'est-ce pas, Franck ? »[434]. A propos de cette dépossession de la subjectivité, Rosi Braidotti écrit :

> The emancipatory project of modernity entails a view of the 'knowing subject' (Lloyd, 1985), which excludes several 'boundary markers' also known as 'constitutive others[435].

Ces autres sont tous, à des degrés divers, colonisés par les dominants. Ils sont constitués soit par une différentiation d'ordre sexuel (femmes, homosexuels, transsexuels) ; soit par une différentiation d'ordre racial, culturel ou encore économique et sont tous soumis à un régime du manque, de l'amputation, du stigmate. Ainsi, le sujet européen va méthodiquement construire sa domination dans le contexte impérialiste. En consolidant sa subjectivité, il va entrainer l'effondrement de la subjectivité du colonisé, le rendant autre, muet, débile. Le sujet moderne se

[434] Marie NDiaye, *Hilda* (Paris: les Éditions de Minuit, 2015), p. 68.
[435] Rosi Braidotti, *Transpositions: on nomadic ethics* (Cambridge: Polity, 2006), p. 32.

structure donc traditionnellement en opposition à ces diverses formes d'altérité, ce qui conduit R. Braidotti à conclure :

> Difference as pejoration is the term that indexes power according to the metaphysical arrogance of a subject that feeds structurally upon the body of devalorized others[436].

Il n'est pas sûr que la post-modernité ait permis d'éradiquer ce type de domination. Les pièces de M. NDiaye et de A. Farhoud en rendent témoignage. En effet, à l'orée des années 60 et des indépendances décoloniales, le post-structuralisme, en revendiquant la mort du sujet, nie de fait l'émergence possible de nouvelles subjectivités liées à la décolonisation. En cela la post-modernité s'oppose donc en partie au post-colonialisme. La notion de subalterne permet de traduire un double phénomène à l'œuvre dans la théorie critique depuis les années 60. On voit en effet cohabiter deux types de discours. L'apparition de nouvelles subjectivités historiques constatée par les critiques postcoloniaux n'entraîne nullement la disparition des problèmes liés aux questions de classe sociale mise à jour par Marx. L'analyse postcoloniale ne vient donc pas remplacer une lecture marxiste des sociétés contemporaines ; elle la densifie. Dans « Can the subaltern speak ? », Gayatri Spivak s'appuie sur le concept gramscien de « subalterne » et la théorie marxiste pour analyser le sort qui est fait aux femmes indiennes sous le double joug d'un patriarcat local et d'un pouvoir phallocrate impérialiste. Le terme 'subalterne' renvoie précisément au processus de complexification de la construction de la subjectivité et à la diversification de ses modes d'expression. Il permet la mise en place d'une grille

[436] Rosi Braidotti, *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theor*y, Gender and culture / Carolyn G. Heilbrun et Nancy K. Miller (New York: Columbia university press, 2011).

d'analyse pour tenter de comprendre la voix de populations situées en dehors de la sphère hégémonique du pouvoir tant sur le plan social, politique que géographique. Ce transfert permet enfin à la critique de désigner des catégories de population généralement peu, voire non représentées, dans la société indienne. Elle explique son choix ainsi :

> I like the word subaltern for one reason. It is totally situational. Subaltern began as a description of a certain rank in the military. The word was under censorship by Gramsci: he called Marxism "monism", and was obliged to call the proletarian "subaltern". That word, used under duress, has been transformed into the description of everything that doesn't fall under strict class analysis. I like that, because it has no theoretical rigor[437].

Gayatri Spivak constate d'abord cet empêchement pour les femmes indiennes. Cette catégorie lui permet de revenir sur les obstacles que rencontrent les femmes subalternes lorsqu'il s'agit d'exprimer leur subjectivité. Elle considère ici le langage comme un outil du pouvoir phallocrate. Les deux cas dont elle rend compte, un cas de *sati* (sacrifice de la veuve) et le cas d'une jeune femme suicidée, constituent non pas un acte de renoncement mais au contraire de subtils actes de résistance ; face à l'oppresseur impérialiste dans le premier cas, face à l'oppression patriarcal dans le second. Ce phénomène de prise en main de son destin traverse toute l'œuvre dramaturgique de A. Farhoud. Paradoxalement, les personnages de Samira[438] ou encore de Kaokab[439] vont ainsi prendre leur vie en main en choisissant leur mort. Dans son titre, G. Spivak s'interroge : « can the subaltern speak ? ». Après avoir

[437] Gayatri Spivak, p. 141.
[438] Abla Farhoud, *Jeux de patience*.
[439] Abla Farhoud, *Les filles du 5-10-15c*.

constaté l'asservissement à la fois culturel, social et familial auquel sont soumises les femmes indiennes, elle ne peut apporter qu'une réponse négative. Non, les subalternes ne parlent pas car, selon G. Spivak, « there is no space from where the subaltern (sexed) subject can speak »[440]. En s'appuyant sur la théorie marxiste, G. Spivak met en effet l'accent sur la difficulté à rendre comte par la parole d'une situation d'exploitation par la victime. Elle renvoie ainsi au concept de *vertretung* – parler au nom de quelqu'un – et à celui de *darstellung* – parler de quelqu'un dans un récit ou un portrait. Grâce à ces deux notions, elle démontre comment toute tentative de construction ou de restitution de la parole de l'autre soit en son nom, soit à son sujet, conduit généralement à l'écueil essentialiste. Cette vision assez pessimiste des possibilités d'expression féminine qui se soldent par la mort des protagonistes a été souvent reprochée à G. Spivak. Non sans ironie, nombre de ses détracteurs lui appliquent d'ailleurs sa propre grille d'analyse puisqu'ils dénoncent sa propension à parler *à la place de*. L'évocation de l'article fondateur de G. Spivak va néanmoins permettre une meilleure compréhension de la dynamique de résistance mise en œuvre dans les œuvres de M. NDiaye et A. Farhoud. Leurs dramaturgies placent le spectateur face à des personnages féminins subalternes: d'abord parce qu'elles sont femmes, souvent aussi parce qu'elles sont pauvres, enfin parce qu'elles sont étrangères. Ces personnages sont ainsi marqués par un triple anathème qui clôt efficacement tout potentiel accès à la parole. Ce sort fait à la parole des femmes ne vaut pas uniquement pour les exemples indiens évoqués par G. Spivak mais peut au contraire s'appliquer à une échelle globale. Dans « Le sexe ou la tête ? » Hélène Cixous revient longuement sur la propension occidentale à exclure la voix des femmes. Elles sont écartées « du langage, là où ça fait la loi, exclue(s) donc du

[440] Gayatri Spivak, p. 122.

rapport possible à la culture et à la règle de la culture »[441]. En conclusion, le silence des subalternes est souvent dépendant d'un contexte socio-culturel spécifique. Par conséquent, la voix subalterne va s'exprimer en dehors du langage.L'écriture théâtrale migrante articule cette problématique et constitue donc un mode de représentation possible des défaillances du dire. La résistance des subalternes peut s'avérer plus complexe à identifier comme telle parce qu'elle a recours à des modes d'expression éloignés des schémas de communication traditionnels. Les théâtres de M. NDiaye et A. Farhoud vont chercher à retranscrire cette complexité en ayant recours à des processus d'écritures qui, parfois, résistent à la scène. L'analyse de la typologie de certains personnages des dramaturgies de M. NDiaye et de A. Farhoud au prisme de la notion de sujet subalterne va ici permettre de circonscrire les raisons de leur mutisme et, en filigrane, de répondre à un certain nombre d'interrogations que soulève le théâtre migrant. Comment, restituer avec justesse la parole de celles qui se taisent ? Comment permettre à des individualités silencieuses d'investir une présence vocale sur scène ? En somme, de quelle manière peut-on accéder à la voix de ce sujet subalterne ?

Il s'agit d'abord de démontrer la/les manières dont se distinguent les voix subalternes. Il conviendra ensuite d'interroger la capacité de ce langage à aborder certains questionnements essentiels que l'on trouve dans la littérature migrante et qui s'inscrivent, si ce n'est difficilement, du moins différemment, dans des formes d'écriture destinées à la scène. Il sera enfin question de comprendre comment l'esthétique à l'œuvre dans les écritures migrantes, qu'elles soient littéraires ou théâtrales, permet d'effectuer une mise en abîme de la position de l'écrivain ou du dramaturge. Cette dimension réflexive de l'écriture migrante constitue en effet l'un

[441] Hélène Cixous, 'Le sexe ou la tête ?', *Les Cahiers du GRIF*, 13.1 (1976), pp. 5–15 (p. 8) <https://doi.org/10.3406/grif.1976.1089>.

des éléments nécessaires à l'émergence d'une nouvelle subjectivité débarrassée du carcan subjectif occidental dominant. Il existe en effet de nombreuses similarités entre l'expérience de la *migrance* et celle de l'écriture. Lorsque l'on a passé les frontières d'autres cultures, lorsqu'on est être rentré dans la toile d'une autre langue, ces expériences transforment la vision que l'on garde de son enfance et de sa jeunesse, de son soi. Elles changent aussi la vision de cet «autrefois» qui paraît, déjà, très lointain. Être en situation d'expatriation, être dans le geste d'écriture sont deux mouvements qui peuvent tour ou à tour renforcer le souvenir ou, au contraire, conduire à la condensation de la mémoire. De telles expériences peuvent soit contribuer à une certaine forme d'assimilation, soit provoquer l'éclatement identitaire. Au sein de cette problématique qui place l'être entre deux cultures différentes, entre deux mondes souvent opposés, entre fiction et réalité, se dessine à la fois le conflit intérieur du personnage émigré/immigré et celui de l'auteur. Ne s'agit-il pas dans les deux cas de réduire la distance entre le Moi et l'Autre?

2 – Un théâtre de voix

i – La langue débordante: la médiation énonciative chez Abla Farhoud

L'affirmation d'une subjectivité active passe presque systématiquement par la reconquête de la parole par le sujet. Or, dans le cas du théâtre migrant, il s'avère que les personnages ne disposent pas nécessairement des ressources autorisant une telle reconquête. Ils vont dès lors avoir besoin de « béquilles » sur lesquelles appuyer leur action. La fluidité vocale va notamment être établie à travers des processus énonciatifs de médiation. S'interrogeant sur les rapports entre culture et société, Jean Caune donne la définition suivante de la médiation :

> Dans l'entre-deux de l'intention de l'action et de sa réalisation, dans la marge entre le commencement et l'achèvement, dans la tension entre l'avant et l'après, dans le vide des choses qui ne sont plus et de celles qui ne sont pas encore, dans l'écart entre soi et le monde... viennent s'insérer l'action et l'histoire humaines. L'ensemble de ces thèmes noue la problématique de la médiation et de sa mise en forme. La médiation (culturelle) passe d'abord par la relation du sujet à autrui par le biais d'une parole qui l'engage et qui, idéalement, est constituée autour de références communes. Le sens n'est plus alors conçu comme un énoncé programmatique, élaboré en dehors de l'expérience commune, mais comme résultat de la relation intersubjective, c'est à dire une relation qui se manifeste dans la confrontation et l'échange entre des subjectivités[442].

Dans tout contexte dramaturgique, c'est au niveau de la parole que de tels échanges vont être rendus possibles, et c'est pourquoi il convient ici de parler de médiation énonciative. Cependant, l'usage de la médiation énonciative est parfois limité, parfois perverti. Il revient en effet trop souvent à parler au nom de l'autre sans nécessairement tenir compte ni de la véracité des faits ni de la voix – et donc de la subjectivité – de celle/celui pour qui l'on parle. C'est ce que A. Farhoud s'applique à démontrer dans sa pièce *Jeux de patience* dont le titre renvoie non seulement aux jeux de patience pratiqués par l'un des personnages mais également au conflit qui se noue peu à peu entre deux des protagonistes autour du travail de reconstruction de la mémoire. La dramaturgie de A. Farhoud se structure autour des phénomènes de *vertretung* – parler au nom de quelqu'un – et de *darstellung* – parler de quelqu'un dans un récit ou un portrait – évoqués par G. Spivak afin de mieux y contrevenir. La dramaturge établit ce faisant un constat analogue à l'essayiste quant à l'impossibilité

[442] Jean Caune, 'La Médiation Culturelle : Une Construction Du Lien Social.' file://localhost/<http/::lesenjeux.u-grenoble3.fr:2000:Caune:home.html>[consultée le 3 décembre 2015].

du sujet subalterne à s'exprimer s'il ne dispose pas d'un endroit d'où le faire. Dans *Jeux de Patience*[443], Monique / Kaokab (ré)écrit la vie de Samira, morte dans un bombardement au Liban et se place de fait comme personnage médiateur. A travers ce qu'elle conçoit comme un travail de reconstruction, elle pense faire justice à Samira en lui donnant voix. Or il ne s'agit pas en fait de reconstruction mais de construction tout court. Monique/Kaokab élabore une fiction autour de l'essence de Samira que l'on pourrait résumer par trois grands traits : elle est de sexe féminin, elle est victime, elle est morte. La parole subalterne de Samira se trouve en fait instrumentalisée. Monique/Kaokab va réinventer la vie et la parole de l'adolescente à partir de l'espace dans lequel elle évolue, la ville de Montréal, sans jamais tenir compte de la réalité de cette dernière, une ville orientale en proie à la guerre. Toute l'ambigüité de son geste se situe dans cet acte de réation. Samira ne dispose en fait d'aucun lieu d'où elle puisse réellement s'exprimer, ce que A. Farhoud traduit à travers une double métaphore spatiale. Samira apparaît tout d'abord comme un fantôme errant sur scène (*Samira est partout*). Elle incarne parfaitement le caractère flottant de l'*être en migrance*. De part sa nature, elle ne peut donc pas disposer d'espace énonciatif réel : elle évolue dans un au-delà de la scène et ce contrairement à Monique/ Kaokab, très installée dans l'espace scénique avec son bureau, sa bibliothèque, sa chaise, etc…

> *Monique/Kaokab· occupe un très bel espace, côté cour: table de travail, plantes, un très beau coffre et un coin cuisine* [444]

[443] Abla Farhoud, *Jeux de patience*.
[444] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 11.

La mère de Samira, Myriam, n'est quant à elle autorisée qu'à occuper un espace infime de la scène alors que c'est elle, pourtant, le premier témoin de la vie de sa fille.

> *La Mère (dans le premier tableau) est dans un espace vide délimité par la lumière seulement, à l'extrémité du côté jardin, au fond de la scène. Elle est assise sur une chaise berçante, dos au public, et se berce sans arrêt en serrant contre elle un petit tapis enroulé comme si elle tenait un enfant. Elle est vêtue d'une robe rouge.*[445]

Le personnage de Monique/ Kaokab peut en fait s'appréhender comme une allégorie du rapport à la narration et à la transmission de la dramaturge. En effet, à travers elle s'incarne la tension constante entre langage écrit et langage parlé, entre culture de l'écrit et culture de l'oralité ; caractéristique des problématiques farhoudiennes. En s'affirmant comme écrivaine, Monique/Kaokab revendique son omniscience tout en niant à sa cousine Myriam le pouvoir de rendre compte.

> MONIQUE/KAOKAB
>
> Je n'ai pas appris à raconter. J'ai appris à écrire... une autre langue.
>
> LA MERE
>
> C'est entre nous. Je ne vais pas enregistrer tes paroles... C'est juste pour passer la nuit...
>
> MONIQUE/KAOKAB
>
> Conter et écrire, ça n'a rien à voir!
>
> LA MERE
>
> Commencer, si tu veux. Je vais te raconter ton histoire.
>
> MONIQUE/KAOKAB
>
> Mon histoire, je la connais.

[445] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 11.

LA MERE

Mais moi, je ne la connais pas. Je vais te la raconter pour la connaître.

MONIQUE/KAOKAB

J'aime mieux mes jeux de patience...

LA MERE

Joue! Moi, je ... *(Empruntant la technique)*

Il était une fois... dans un lointain pays... sans nom et sans frontières... une petite fille nommée... [446]

Monique/Kaokab fantasme l'existence de Samira. Nous ne sommes pas face à un processus de flashback qui nous ferait revivre des scènes de la vie de la jeune femme mais bien face à un personnage qui se raconte comme le montre l'utilisation des temps de la narration tels que définis par Beneviste[447]. La jeune fille se lance ainsi dans de longs monologues où elle narre son histoire en utilisant le passé simple et l'imparfait. Elle n'opère aucune action propre à faire évoluer la pièce.

SAMIRA

Je ne demandais pas la lune, je voulais juste la paix. Ne plus me laisser régimenter. Dormir dans ma chambre quand je voulais, sortir quand je voulais, voir mon amie Amal autant que je voulais, et mes autres amies. C'est quand même pas trop demander, ça! Je ne m'attendais pas à recevoir une auto pour mes 16 ans, ni une caméra vidéo en attendant ma vraie caméra, non. Je voulais seulement pouvoir prendre un bain, aller voir un film quand je voulais. Pas seulement quand il y avait une accalmie. Les jours d'accalmie, on ne savait plus où donner de la tête. Des fous relâchés de l'asile, des prisonniers qui s'évadent[448].

[446] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, pp. 60–61.
[447] Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale. I* (Paris: Gallimard, 1975).
[448] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, pp. 33–34.

Paradoxalement, lorsqu'elle entre en mouvement, elle se trouve totalement dépourvue de parole. Ce recours au mutisme permet au spectateur de percevoir le décalage qui existe entre le personnage de papier récréé par Monique /Kaokab et le fantôme de Samira, muet et terrifié face à l'horreur de la guerre. L'évocation de la vie de Samira sert également de déclencheur : à travers son acte de réécriture, Monique/Kaokab se remémore sa propre enfance libanaise. Elle raconte ainsi sa propre histoire de *migrance* marquée par la douleur de quitter sa terre natale. Parfois les deux voix se chevauchent, créant l'illusion d'un dialogue entre la femme et l'adolescente ; entre la femme et le fantôme. Et pourtant, l'émergence d'un questionnement politique renvoie à la virtualité de la voix de Samira qui n'est somme toute, qu'un personnage.

> MONIQUE/KAOKAB
>
> Un ou une asile…La ville est devenue un…
>
> SAMIRA
>
> La ville est devenue un…
>
> MONIQUE/KAOKAB
>
> Un *open house*.
>
> SAMIRA
>
> La ville est devenue un *open house*. Une immense asile à ciel ouvert à la grandeur du pays, du continent *(avec une voix de radio*), du tiers monde dans son ensemble . (*En se moquant*) Le tiers-monde, c'est comme ça qu'ils nous appellent en Occident. Est-ce que ça veut dire qu'on est le tiers du monde ou que chaque personne qui vit là-bas est le tiers d'une personne ? [449]

[449] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 19.

Parfois encore, le personnage de Samira commente la vie de sa créatrice, agissant comme un double thérapeutique grâce auquel Monique parvient à revenir sur son passé, à justifier ses choix. A travers l'écriture, Monique, la canadienne, recrée un espace d'où Kaokab, la libanaise, peut s'exprimer. Cet exercice de réminiscence éclaire par exemple la double dénomination du personnage.

> SAMIRA
>
> Ma tante Kaokab, elle aussi, a changé de nom. Pas pour les mêmes raisons. Elle, c'est parce qu'il y en avait pas assez, de Kaokab. Personne n'arrivait à prononcer son nom. Caobab, cacab, caca... En classe, un rien te fait rire... caca, pipi, crotte, lâcher un pet ou une bombe: les enfants croulent de rire. À l'école, on n'a pas besoin de grand chose pour mourir de rire, encore moins dans la vie, alors Kaokab est devenue … Monique. Mo-ni-que. Ç'a rien à voir avec Kaokab ! Ils auraient pu se forcer un peu ! Même pas les mêmes initiales ![450]

Pourtant A. Farhoud n'hésite pas à souligner les faiblesses de la langue, son inadéquation à rendre précisément compte de la réalité. On retrouve souvent cette défiance envers la capacité du langage à signifier dans le théâtre farhoudien. Dans *Les Filles*, Kaokab hésite, trébuche, s'enregistre puis efface sa voix sur son tape recorder. Dans *Maudite machine*, Sonia Bélenger est admirative face à la capacité de Tancrède à traduire ses sentiments par écrit là où elle peine à s'exprimer à l'oral. Dans *Jeux de patience,* ce soupçon s'incarne à travers la voix du personnage de Myriam. C'est elle qui met en doute la véracité de la parole de sa cousine ; une parole qu'elle place entre l'imaginaire, le fantasme et le témoignage. La mère de Samira va régulièrement reprendre et interrompre le récit effectué par

[450] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 19.

Monique/Kaokab. Assise dans un coin de scène, isolée visuellement par la scénographie choisie par A. Farhoud, Myriam veille à la véracité des paroles de Monique/Kaokab. Cette femme nouvellement immigrée, meurtrie par la perte de son enfant et de sa nation, souligne le risque pour le sujet migrant de se perdre dans une culture autre.

> LA MERE
>
> Si j'arrivais encore à rire, je rirais! Tu apprends notre langue à travers une traduction des *Mille et Une Nuits!* C'est le «fun à mort » comme diraient mes enfants! Tu vois, ils n'ont pas perdu de temps; ils reviennent tous les soirs avec des expressions nouvelles... Pendant que moi, je regarde la neige, et que toi, tu lis *Al Layla wa Layla*, en français, mes enfants emmagasinent une culture étrangère qui deviendra leur culture. Rien à voir avec moi, ni avec leur père, ni avec leurs grands-parents. Ils vont tout oublier...
>
> MONIQUE/KAOKAB
>
> Les marques de l'enfance sont indélébiles.
>
> LA MERE
>
> Ils vont quand même... Le sang ne se change pas en eau, disaient les vieux. Il ne se change pas, non, il se dessèche et meurt. Qu'est-ce qu'il te reste à part le taboulé? La mémoire du ventre est tenace, mais pour le reste?![451]

Elle remet également en question la capacité de l'écriture et de l'écrivain à témoigner. Elle reproche par exemple à Monique/Kaokab de rendre compte de l'existence de sa fille sans l'avoir connue mais aussi de parler d'un pays dont elle ignore tout – ou presque. A travers ses récriminations, c'est un refus qu'elle fait

[451] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, pp. 37–38.

entendre : refus que l'on parle pour elle, refus que l'on écrive sa vie et celles des siens sans les concerter.

LA MERE

Le destin ne nous demande jamais notre avis. C'est çà, la règle. Mais toi, tu veux me faire croire que c'est possible de choisir. Même sa propre mort!

MONIQUE/KAOKAB

Dans la vie, ce n'est jamais blanc ou noir.

LA MERE

Il y a l'irréversible.

MONIQUE/KAOKAB

Tu parles toujours de la mort. Il n'y a pas que la mort. La mort, c'est simple, mais la vie...

LA MÈRE

(Elle reçoit la phrase comme un coup de couteau.) La mort, c'est simple! Quand tu seras touchée dans ta propre chair, tu m'en parleras, pas avant!

MONIQUE/KAOKAB

Mais je suis touchée dans ma propre chair. Chaque fois que quelqu'un meurt, arraché à la vie, c'est moi qui meurs un peu, chaque fois que quelqu'un a faim, faim, moi aussi... Chaque fois que quelqu'un est humilié, je le suis...

LA MÈRE

Mensonges! Tirades d'écrivain! Quand tu as faim, tu ouvres ton armoire, et tu manges! Quand tu vois des gens mourir, c'est à la télévision. Tu te lèves. Tu peux encore te lever, toi! Tu peux encore bouger la main.

Eux non! C'est fini pour eux. Toi, tu te changes les idées et tu continues à vivre. [452]

[452] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, pp. 48–49.

La tension entre les deux femmes va crescendo. Myriam se cabre de plus en plus face à l'autoritarisme de cette cousine qui voudrait lui imposer une histoire, qui ignore sa voix de femme pauvre, de femme d'ailleurs, au motif qu'elle ne dispose pas de la connaissance nécessaire pour rendre compte de sa propre vie. Le mépris de Monique/Kaokab joue ici comme un *procédé d'assourdissement*[453]. Une dispute finit cependant par éclater entre les deux femmes. Myriam va y affirmer sa voix en concluant dans un cri de colère :

> LA MERE
>
> Parler, ce n'est pas mentir, écrire c'est dire la vérité.[454]

Cette prise de position progressive témoigne de l'émergence d'un sujet migrant postcolonial en devenir. Or ce sujet est marqué par la fragmentation, la division, l'impossible unité. Selon Angelika Bammer :

> The position of this subject is marked by multiple discontinuities: homes lost in the making of new homes, bonds untied in the forming of new bonds, languages displaced in acquiring new ones. In this trajectory defined by the poles no-longer and not-yet, the migrant experience is defined by the continual play between loss and gain[455].

[453] J'emprunte le terme à Cécilia W. Francis, « Configurations du sujet subalterne chez Abla Farhoud. Du mutisme féminin aux enjeux de la vocalité », pp.383-384, *in Analyses, revue de critique et théorie littéraire*, Vol.11,n°2, Printemps-Été 2016. < https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/253>, (consultée le 20 août 2016).
[454] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 70.
[455] Angelika Bammer, « Between foreign and floating signs : The langague of migrant subjects. » *Migrant cartographies: new cultural and literary spaces in post-colonial Europe*, ed. Sandra Ponzanesi and Daniela Merolla (Lanham: Lexington books, 2005), pp. 151–152.

C’est en effet à travers sa douleur que Myriam parvient à conserver un semblant d’unité identitaire. La perte de cette douleur lui fait craindre de se perdre tout court comme le montre sa dernière réplique, interrogation existentielle adressée à Monique/Kaokab.

> LA MERE
>
> Kaokab, dis-moi, est-ce que tu crois qu'il y a encore de la place dans nos os?... Est-ce que la souffrance se dissout à mesure... à mesure qu'elle rentre en nous... Est- ce qu'elle se dissout... pour faire de la place à ce qui va venir? [456]

La résistance de Myriam renvoie également à l’émergence de la voix subalterne évoquée par G. Spivak. Les deux personnages, Monique et Myriam, ne sont pas à égalité au début de la pièce. Cela se traduit d’abord sur le plan de la scénographie. Le personnage de Myriam est d’abord cantonné à un micro espace scénique à partir duquel ses possibilités de vocalisation sont limitées. Cependant, au fur et à mesure, sa voix s’enhardit et elle n’hésite plus alors à se déplacer, voire à prendre possession, de l’ensemble de l’espace scénique. Finalement, cette vocalité contestatrice finit par éclater et permet paradoxalement à Myriam de renouer avec la vie et d’en finir avec son deuil. Ce n’est qu’à partir de l’instant où la situation d’énonciation rend compte d’un partage de la parole sur scène que Monique/Kaokab abandonne la position de surplomb qu’elle occupait jusqu’alors. En fait, Monique/Kaokab et Myriam ne sont pas si éloignées l’une de l’autre puisqu’elles traversent toutes deux des expériences analogues : Monique/Kaokab entreprend d’enfin faire le deuil de son enfance ; sa cousine celui de son enfant. Ces deux deuils s’effectuent à travers l’évocation du lieu

[456] Abla Farhoud, *Jeux de patience*, p. 76.

de départ, source de la souffrance. En s'appuyant sur le travail de Daniel Sibony[457] sur la dualité de l'expérience du deuil, Marie Carrière et Catherine Khordoc arrivent à la conclusion suivante :

> Le deuil est un travail qui apprend à son sujet à vivre avec la perte, par exemple les morceaux qui manquent du pays et de la langue d'origine, avec cette fissure qui, au bout du compte, est une composante irrévocable de toute subjectivité, de toute langue, de toute écriture[458].

Ainsi, si A. Farhoud constate la difficulté du langage à signifier – soit parce qu'il est mal utilisé, comme dans le cas de la parole de Monique/Kaokab – soit parce qu'il est inaudible – comme dans celui de Mariam ; elle n'en renie pourtant pas la dimension réparatrice. A travers le dernier geste de la pièce, Monique/Kaokab offrant une pomme à Myriam, l'auteure affirme enfin la possibilité d'une réconciliation *malgré tout*.

ii - La langue dévorante: *Rien d'humain* de Marie NDiaye

> Toutes les pièces de Marie NDiaye s'organisent autour d'un seuil (inaugural, majoritairement). Le plus souvent, une porte doit s'ouvrir pour qu'une demande puisse être transmise (…). Le seuil est le lieu d'un deal, pour reprendre la terminologie koltésienne ; en tant que lieu d'ouverture, il est le lieu duquel doit sortir ou dans lequel doit pénétrer une chose (objet ou parole symbolique) ou un personnage. Tandis qu'un personnage s'efforce de franchir le seuil, un autre lui en barre l'accès (…) Le franchissement du seuil s'accompagne, emblématiquement, d'une incorporation ou d'une tentative d'incorporation. En effet, chacune des pièces

[457] Daniel Sibony, *Entre-deux: l'origine en partage* (Paris: Éditions du Seuil, 1991), p. 124.
[458] Marie Carrière et Catherine Khordoc, 'Deuils au pluriel: Sur deux textes d'Abla Farhoud', *Voix et Images*, 31.3 (2006), p. 125 file://localhost/<https/::doi.org:10.7202:013242ar>.

> comporte de nombreuses indications d'un rapport de type alimentaire engageant les différents personnages en présence. Il s'agit de voir, dans cette perspective, à quel point le discours des personnages NDiayéens tourne autour de la question d'une dévoration de l'autre (…)[459].

Comme le constate ici C. Meurée, dans *Rien d'humain,* l'identité des trois protagonistes et les relations de pouvoir qui se tissent entre eux se définissent en fonction de leur capacité à franchir ou non le seuil d'un appartement. Bella et Djamila vont réitérer une relation spatiale passée en inversant cependant les rôles qu'elles tenaient alors. En effet, les deux femmes sont reliées par un partage d'espace intérieur antérieur. Lorsque Djamila a été « recueillie » par la famille de Bella, elle a été incorporée dans un double espace de vie : celui du noyau familial et celui de la maison parentale. Or c'est au sein de ce double espace partagé que Djamila a été abusée et maltraitée par les frères et le père de Bella. Par culpabilité, cette dernière a prêté son propre appartement à Djamila. Ce geste, empli d'une fausse bienveillance, a été vécu comme une insulte par Djamila. Selon elle, Bella « s'est amusée à être secourable en (lui) confiant l'appartement»[460]. Pour laver cette insulte supplémentaire, pour dénoncer la condescendance et la responsabilité de Bella, Djamila refuse désormais de quitter l'appartement. Ici, l'enjeu de pouvoir se situe directement au niveau de la maitrise de l'espace et ce contrôle passe lui même par la maîtrise du langage. En effet, là où Bella semble atteinte d'une véritable logorrhée verbale qui la pousse à évoquer les vexations vécues par Djamila, cette dernière semble au contraire être capable de modeler l'espace à son image, transformant

[459] Christophe Meurée, 'Au diable le sujet : le concave et le convexe dans le théâtre de Marie NDiaye', ed. Shirley Ann Jordan et Andrew Abisong, *Marie NDiaye : l'étrangeté à l'œuvre*, Revue des Sciences Humaines, 2009, pp. 119–36 (p. 119).
[460] Marie NDiaye, *Rien d'humain*, p. 26.

l'appartement qu'elle se refuse à quitter en une extension de sa propre chair et de son propre martyr.

> DJAMILA. - Parce que je veux qu'il en soit ainsi. Puisque je ne lui interdirai pas d'entrer, je veux que Bella ne trouve dans l'appartement que malaise, gémissements et antipathie à son endroit. Elle aura honte, il lui semblera pénétrer de force dans quelque chose qui lui résiste en se plaignant. Le mouvement de pitié et de gêne qui l'avait poussée à m'installer chez elle, elle ne le comprendra plus et se dira que c'est elle-même qu'elle protégeait de toute cette rancœur accumulée dans l'appartement, elle se dira que le service rendu a été de moi vers elle, et non l'inverse comme elle le pense aujourd'hui. Elle sentira qu'on ne la veut plus ici. Elle sentira que tout, ici, la hait[461].

Dans *Rien d'humain*, l'intégrité physique et psychique de Djamila est une affaire communautaire. Elle a été détruite puis façonnée par la famille d'adoption.

> DJAMILA. - Tirons Djamila de son taudis, forçons-la à considérer son passé avec dégout, sa famille avec horreur, et que notre immense charité l'étouffe de préceptes et de principes. Partageons avec Djamila notre connaissance de la beauté, que l'harmonie de notre existence la féconde, que la simplicité de nos désirs la façonne et la change. Voilà Djamila ! Pauvre jeune personne aux instincts venimeux, la voilà transfigurée. Djamila ! La voilà, toute à nous, toute neuve et nettoyée et polie, par l'action de nos bienfaits. Djamila, viens à nous ! Tu nous fais honneur et tu nous plais. Viens, qu'on t'expose comme témoignage de notre générosité et de la vérité de cette opinion, que tout prolétaire est perfectible, toute femme, une illustration indéfiniment modelable, alors viens qu'on te montre, parle à nos amis, souris et sois des nôtres. Souris, sois des nôtres[462].

[461] Marie NDiaye, *Rien d'humain*, p. 23.
[462] Marie NDiaye, *Rien d'humain*, p. 24.

Faisant écho au travail de Dominique Rabaté, Ursula Hennigfeld constate par ailleurs que les pièces de Marie NDiaye proposent systématiquement un "schéma de domination"[463].

Comme C. Foucault l'a démontré dans *Surveiller et Punir*[464], la discipline procède d'abord de la répartition des individus dans l'espace. Selon lui, le sujet qui transgresse la frontière intériorise cette frontière et incorpore en même temps l'autre. Les frontières sociales, représentées par des espaces verrouillés, sont omniprésentes dans les pièces de Marie NDiaye. Les propos de Djamila confirment ce rapport dominant/dominé. Cependant, alors que les personnages dominés semblent incapables de se dépêtrer des griffes des personnages dominants dans *Hilda* ou *Providence*, *Rien d'humain* raconte l'histoire d'un renversement des rôles. Djamila, la victime originelle, sort victorieuse de son affrontement.

> DJAMILA. - Elle veut, maintenant, pour me dominer, prétendre me donner l'appartement. Mais elle ne me donne rien - tu entends ? Tu ne me donnes rien du tout. C'est moi qui prends et qui possède. Je suis là-bas chez moi car je l'ai décrété. On ne me donne plus rien. On ne m'assujettit plus à la grandeur d'âme. Je suis une pierre. Je ne suis coupable de rien. Je ne suis pas gentille et je ne suis pas cruelle, et qu'on ne me juge pas, car je suis une pierre. Mais qu'importe si on me juge, puisque je suis une pierre. On ne me donne plus rien.[465]

Bella finira d'ailleurs par devenir sa femme de ménage, devenant à son tour dominée.

---

[463] Ursula Henningfeld, 'Humain, trop humain, rien d'humain : le théâtre de Marie NDiaye', in *Une femme puissante: l'œuvre de Marie NDiaye*, ed. Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (Amsterdam: Rodopi, 2013), p. 179.
[464] Voir *Surveiller et punir de Michel Foucault: regards critiques 1975-1979*, ed. Philippe Artières, Jean-François Bert, et Pierre Lascoumes (Caen: Presses universitaires de Caen-IMEC éd., 2010).
[465] Marie NDiaye, *Rien d'humain*, p. 42.

BELLA. – (…) Maintenant, il serait bien que vous vous en alliez. J'ai à faire là-haut, chez Djamila. Elle veut bien m'employer à tenir son appartement, car j'ai besoin de gagner ma vie. (…)[466]

II - Entre silence et présence: la langue comme processus de re-création

1 – L'écriture de l'anathème chez Marie NDiaye

Les instances de médiation énonciatives dans le théâtre ndiayien se refusent à toute conciliation. Si l'écriture d'A. Farhoud contient en creux l'espoir d'une réconciliation, ce n'est guère le cas dans celle de Marie NDiaye qui nous livre un constat beaucoup plus sombre. Dans *Hilda*[467], le personnage éponyme ne dispose d'aucun droit à la parole. Elle est un sujet-objet, une subjectivité réifiée, soumise à la domination bienveillante de son époux, Franck Meyer, et au désir dévorant de sa future patronne, Mme Lemarchand. En cela, elle incarne parfaitement l'un de ses individus subalternes dépeints par G. Spivak.

MME LEMARCHAND

(…) Je veux maintenant une femme qui ne partira pas, une servante définitive.

(…)[468]

Mais en fait Hilda leur échappe par son silence.

MME LEMARCHAND

[466] Marie NDiaye, *Rien d'humain*, p. 45.
[467] Marie NDiaye, *Hilda*, p. 14.
[468] Marie NDiaye, *Hilda*, p. 14.

(…) Hilda essuie le chocolat renversé, ramasse la tartine, enlève soigneusement la peau du lait, nettoie vomissures (mon petit vomit souvent), récure la casserole, parfaitement, admirablement et demi-muette (…)[469]

Très tôt dans la pièce, Mme Lemarchand se méfie du pouvoir contestataire du silence et cherche à s'en prémunir.

MME LEMARCHAND

Je vous préviens : il ne faut plus jamais affecter de me répondre par le silence.[470]

Ce mutisme constitue en fait une véritable stratégie de résistance dans le sens où l'entend Hélène Cixous lorsqu'elle affirme le silence est une posture de résistance face aux mécanismes d'ordre patriarcal[471]. Hilda, en gardant le silence, conserve une forme d'indépendance. Cependant, Mme Lemarchand va parvenir à prendre le dessus, à transformer ce silence signifiant en silence définitif, en absence, en annihilation d'Hilda.

MME LEMARCHAND

Hilda ne me sert plus à grand-chose. Si Hilda était ma bonne, il me suffirait de lui donner son congé. Je ne le fais pas, je ne le ferai jamais car Hilda ne saurait pas où aller. Alors, Hilda est-elle ma servante ou mon vieux chien, ma vieille bête folle et inutile ? Ou mon amie, ma pauvre amie ? Je ne paye plus Hilda, Franck, comme vous devez bien vous en douter. Le peu que fait Hilda me rembourse de son entretien et je veille à ce que son porte-monnaie ne soit jamais vide, pour les

[469] Marie NDiaye, *Hilda*, p. 30.
[470] Marie NDiaye, *Hilda*, p. 15.
[471] Hélène Cixous, 'Le sexe ou la tête ?', pp. 5–15.

> babioles qui pourraient la tenter. Mais Hilda ne sort pas, ne dépense rien. Hilda n'existe plus, Franck. [472]

A l'exception de Djamila dans *Rien d'humain*, qui, contrairement à Hilda, parvient à s'extraire de sa condition de subalterne et à renverser les rôles dominant-dominé par le silence, passant du rôle de servante et d'esclave sexuelle à celui de maîtresse absolue, toutes les principales protagonistes du théâtre de Marie NDiaye se trouvent, à un moment ou un autre, condamnés au silence. Cette annexion de la parole de l'autre se retrouve également dans *Providence* où, là encore, le personnage éponyme ne dispose pas de droit à la parole. En caractérisant Providence comme un spectre, Marie NDiaye lui accorde tout juste le droit à la répétition. Providence ne raconte rien, n'élabore rien, n'élucide rien. Comme tous les fantômes, elle est condamnée à l'errance et à la réitération stérile. Ce sont le Questionneur et les habitants du village qui (re)construisent son récit de vie avec toutes les hésitations, les approximations, les fantasmes et les mensonges que nous avons déjà évoqués ailleurs. En effet, Providence n'intéresse le Questionneur, probablement un écrivain râté en quête de sujet, que dans la mesure où elle peut constituer un objet d'écriture.

> ASSUREUR - La figure de Providence, sa silhouette, son histoire et son personnage le captivent depuis qu'il a lu dix lignes la concernant dans un journal local, il y a plusieurs années de cela[473].

Or, lorsqu'il s'aperçoit que cette histoire n'a en fait rien de légendaire mais renvoie à une sinistre affaire de viol collectif et de culpabilité partagée ; il se désintéresse progressivement du sort de Providence.

[472] Marie NDiaye, *Hilda*, p. 90.
[473] Marie NDiaye, *Providence*, p. 53.

ASSUREUR- Il voulait un personnage. Il a appris beaucoup mais il a l'impression que ce n'est rien. Oï oï, il est découragé- la modeste légende villageoise tarde à devenir épopée...

Tout cela ternit, se brouille. Il est découragé. Il est venu pour t'entendre et essayer de se relever un peu. [474]

Ce désintérêt renvoie de nouveau le personnage de Providence à un rôle d'être subalterne. Alors qu'au début de la pièce elle réclame clairement justice, les faux témoignages des habitants du village et l'indifférence du Questionneur la replacent dans une position amoindrie. Quant à France dans *Les serpents*[475], c'est en toute conscience qu'elle cède son identité et sa capacité à parler à Diss, son époux.

FRANCE

Regardez, regardez comme j'ai changé. Vous ne m'avez pas connue avant.

Oh, je n'ai jamais été aussi sereine, aussi souriante, aussi capable de déployer devant moi ma pensée et d'en contempler la clarté et le vernis.

Si vous m'aviez connue, vous lui en seriez reconnaissante.

MME DISS.

Il compte que je me fatigue et que je m'en aille avant de lui avoir dit bonjour.

FRANCE.

Maintenant je suis fière alors que je marchais le nez baissé, de peur qu'on voie ma figure. Maintenant je la montre. Je ne crains plus de découvrir mes dents. J'attache mes cheveux bien serrés en arrière, je ne cache rien de ma peau, de mes joues. Vous

[474] Marie NDiaye, *Providence*, p. 54.
[475] Marie NDiaye, *Les serpents*, (Paris : Les éditions de minuit, 2004)

> ne me connaissiez pas. Mais je suis tellement plus glorieuse. N'oubliez pas d'y songer si vous venez, je ne sais trop, pour des reproches à lui adresser[476].

Cette parade n'est en fait qu'un simulacre de confiance en soi puisque France se contente d'obéir aux instructions de Diss ; transformant son corps et son attitude pour mieux se soumettre aux désirs de cet époux tyrannique et violent comme le montrent les nombreuses supplications qu'elle adresse à sa belle-mère alors que celle-ci insiste pour voir son fils.

> FRANCE
>
> Non, ne le faites pas. Il serait fâché. Il prépare les enfants pour le feu d'artifice. Il est paisible, content, enjoué. S'il tombe nez à nez avec sa mère dans la maison alors qu'il la croyait à l'attendre dehors, et, d'une certaine façon, pardon, dehors pour toujours, à jamais dehors, excusez-moi, cela n'ira pas du tout, du tout - oh la la, s'il voit sa mère à l'intérieur[477] !

Dans sa dramaturgie, Marie NDiaye dresse une galerie de personnages féminins subalternes qui, à un moment donné, tentent d'échapper à leur condition. Cependant elles n'y parviennent guère car elles se trouvent non seulement écrasées par le poids d'êtres plus forts, plus menaçants qu'elles, mais également parce qu'elles n'arrivent pas à se débarrasser des non-dits qui les dévorent. Porteuses d'une part de responsabilité dans les situations horribles qu'elles vivent, elles sont rongées par une culpabilité qui les empêche d'affronter leur bourreau. Ce mal s'incarne dans leur utilisation de la parole. Marie NDiaye invente une langue dramatique heurtée, saccadée, marquée par le doute et l'indécision. C'est une parole qui peine à signifier

[476] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 11.
[477] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 15.

et à témoigner, une parole évidée que C. Meurée qualifie « d'amuïssement du sujet personnage ». Cette difficulté à maîtriser le dire, à se faire entendre et à laisser trace, prive les personnages de tout pouvoir. Les femmes ndiayennes sont condamnées à subir le joug d'êtres qui, eux, maîtrisent l'énonciation. Il en va ainsi pour Nancy dans *Les serpents*. La jeune femme a besoin de payer sa belle-mère pour que cette dernière reconstruise l'histoire de son passé de femme battue et celui de son fils, le petit Jacky, battu par Diss jusqu'à la mort.

> MME Diss. - Il se vengeait sur lui que tu ne sois pas là, disant au garçon : qu'elle vienne te voir, ta mère, si elle veut arrêter mon bras. Car rien d'autre ne l'arrêterait, ainsi devait penser Jacky également.
> Tu n'étais pas là? Rien n'a suspendu les coups de son père, de mon fils[478] ?

Réincarnation du personnage de Circé, Providence possède à priori tous les attributs pour mener à bien sa vengeance et exercer son courroux sur les villageois qui l'ont jadis humilié et torturé.

> CURÉ- Qu'es-tu capable de faire, si on ne t'écoute pas ?
> PROVIDENCE- Je ne cesserai d'aller de maison en maison jusqu'à obtenir ce que je dois. L'ombre de Providence sera partout. Ma voix, mes cheveux, le bruit de mon poing contre les portes : il restera chez tout le monde un peu de moi et ce peu-là s'insinuera dans le plâtre, dans les poutres, deviendra l'odeur du linge, la saveur de la nourriture, le parfum de 1'air du matin, de l'air du soir quand les fenêtres seront ouvertes sur les cours et les jardins et qu'on pensera respirer les roses ou la terre, mais c'est encore un peu de la présence de Providence qu'on inspirera à grandes bouffées, c'est encore l'injustice faite à Providence qu'on se rappellera dans le vol

[478] Marie NDiaye, *Les serpents*, p. 31.

> des chauves-souris autour de la tonnelle et chaque mouche écrasée, chaque moustique grillé sur la lampe fera se souvenir de Providence chaque morceau de viande mastiqué, chaque gorgée de vin fera penser : Tiens, pauvre Providence... Pas une goutte de sang tombée d'une plaie, curé, pas un échange d'insultes, pas une offense, pas un hurlement qui n'évoquera pour chacun l'âme en peine de Providence. Je serai là et je ne serai pas là. Mais ce qui m'est dû et que je n'aurai pas acquis flottera toujours, irrésolu et insistant mais, oh, patient, confiant, attendant son heure. Le village en sera empoisonné. Attendant son heure, curé. Le père sortira et se livrera, je l'attendrai, je le prendrai. Que peut-il faire d'autre ? Que feriez-vous, à sa place ?[479]

Pourtant, Providence va échouer dans son projet de vengeance. Seule et errante, elle demeure impuissante et muette. Incapable d'avouer l'infanticide qu'elle a commis, elle demeurera prisonnière de sa culpabilité et finira par elle-même se livrer à la vindicte populaire tout comme Nancy dans *Les serpents* qui, ayant abandonné son fils aux mains de Diss, finira par se livrer en sacrifice à son bourreau pour expier sa faute. Leurs propre gestes, monstrueux et cachés, privent ces deux subjectivités de tout pouvoir réel.

2 – Ecrire à la croisée des langues

Dans un article où elle interroge son propre travail de traductrice par rapport à l'œuvre de A. Farhoud, Jill MacDougal constate que « l'œuvre de Farhoud est dominée par la blessure du départ et l'impossible quête de la reconstitution du sujet

[479] Marie NDiaye, *Providence*, p. 41.

migrant »[480] et met de côté deux pièces un peu particulières : *Maudite machine*[481] et *Les rues de l'alligator*[482]. Selon elle, A. Farhoud s'éloigne ici des thématiques spécifiquement migrantes que l'on retrouve dans la majorité de ses autres pièces. Pourtant, la structure dramaturgique de cette « fresque fantasque d'un quartier montréalais » participe selon moi à asseoir le caractère spécifiquement migrant de l'œuvre de A. Farhoud en ne la réduisant pas aux seuls thèmes de l'immigration et de l'émigration. En effet, l'immigré arrive souvent dans une ville où il n'a pas de repère mais le tissu urbain pluriel, cosmopolite, mouvant, sans cesse changeant, peut aussi entrer en écho avec les impressions d'instabilité et de mouvement ressenties par un nouvel arrivant ou un être fragile, mal adapté à la vie en ville, un *être en migrance*. Les deux pièces sont construites autour du personnage de Sonia Bélanger. Clown naïf féminin, cette dernière occupe un emploi d'agent de circulation. Dans *Maudite Machine*, le personnage de Sonia est toujours en léger décalage avec le monde urbain environnant, comme s'il ne parvenait pas à saisir précisément les règles qui régissent le tissu urbain dont il a pourtant la charge. La pièce s'ouvre sur un accident : Sonia, agent de circulation, a été renversée par un chauffard. A la colère, légitime, de l'accidentée, s'ajoute la colère de l'ancienne invisible.

> SONIA. Une brigadière c'est supposé protéger les enfants pas se faire écraser comme un vieux pou Ç'aurait été le bout de la marde
>
> Finir sa vie étampée sur la première page du *Journal de Montréal*
>
> Le monde a plus de bon sens
>
> le monde s'en va chez le diable

[480] Jill MacDougall, 'La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'oeuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine', *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 2000, 134 (p. 138) file://localhost/<https/:.doi.org:10.7202:041420ar>.
[481] Abla Farhoud, *Maudite machine: théâtre* (Trois-Pistoles: Editions Trois-Pistoles, 1999).
[482] Abla Farhoud, *Les rues de l'alligator*.

le monde a plus d'honneur.

Le chien sale

J'aurais pu crever là

Personne pour me ramasser l'enfant de chienne.

Sa mère à lui peut-être femme bonne mais lui sale fils putain.

C'est ça que t'aurais dit, hein grand-maman

Bon ben Sonia ça fera

dix fois vingt fois trente la même chose

tu t'es-tu défoulée assez Bon ben c'est correct Embraye sur aut' chose

Fait que...

Il a failli m'écraser

L'écœurant

J'aurais pu mourir là

Le sans-cœur

il s'est même pas arrêté [483]

Cet événement ravive des blessures anciennes et va initier un long monologue au cours duquel Sonia va tisser un morceau de vie urbaine sous les yeux du spectateur. Une vie marquée par la solitude et l'exclusion comme le montre A. Farhoud qui choisit de faire parler Sonia au sein de son petit appartement en présence de sa chatte aussi muette qu'insaisissable et qui, comme le destin, se nomme Inévitable. C'est d'abord à travers l'évocation de son passé : la description d'une grand mère ukrainienne un peu alcoolique mais pleine de sagesse, d'une belle-mère méchante et tyrannique, ou encore celle d'un mari colérique, que Sonia va commencer à présenter ce morceau de vie urbaine montréalaise. Ces trois personnages constituent des allégories de l'enfermement de la jeune Sonia : la grand-mère, enfermée dans son

[483] Abla Farhoud, *Maudite machine*, p. 18.

ukrainien natal, la belle-mère l'enfermant à l'usine, le mari l'enfermant dans le foyer. Autant de prisons intérieures au sein même du tissu urbain dont Sonia va peu à peu parvenir à s'échapper afin d'enfin occuper une place dans la ville. Et c'est à travers les relations qu'elle noue avec d'autres occupants du tissu urbain qu'elle va petit à petit se reconstruire, notamment grâce à son amitié avec la jeune Sophie-Catherine qui lui apprendra à lire et à son amour pour un clochard céleste du nom de Tancrède. *Maudite machine* raconte les errances d'un personnage subalterne qui, petit à petit, va parvenir à se (re)construire et à faire entendre sa voix. Une voix originale, parfois burlesque, souvent déstabilisante par sa candeur.

Dans *Les rues de l'alligator*, on retrouve Sonia Bélanger, cette fois-ci en extérieur. Placée aux croisements des rues montréalaises, elle fait la circulation, assure la sécurité des écoliers traversant, et observe ses contemporains. Elle exprime à voix haute ses impressions et ses étonnements sur le monde qui l'entoure. Sonia Bélanger devient ici un personnage métonymique : elle est à la croisée des chemins de tous les autres personnages, point de convergence et de correspondance de la pièce. Dans *Lire le théâtre I*, A. Ubersfeld propose de revenir sur la notion de personnage. Il n'est plus selon elle « la copie-subsistance d'un être » mais devient « le lieu même de la bataille » en cela qu'il apparaît comme le point d'ancrage de tous les signes qui traversent le texte de théâtre. Selon l'analyse sémiologique proposée par A.Ubersfeld, « le personnage figure alors dans l'espace textuel ce point de croisement ou plus exactement de rabattement du paradigme sur le syntagme, il est un lieu proprement poétique »[484] ou encore « lieu de la tension dramatique »[485]. Elle propose ainsi d'effectuer un relevé des paradigmes de chaque personnage afin d'établir une cartographie de l'espace textuel. Se saisissant du personnage

[484] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, Paris*, p. 92.
[485] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, Paris*, p. 92.

d'Andromaque dans la pièce éponyme de Jean Racine, elle démontre que ce personnage appartient à quatre paradigmes principaux : elle est troyenne face aux Grecs, prisonnière face à des hommes libres, victime de la guerre face aux vainqueurs et constitue une représentation de l'Antiquité au XVIIème siècle. A. Ubersfeld conclut que « autant d'ensembles paradigmatiques (qui) justifient (le) fonctionnement à la fois référentiel et poétique (d'Andromaque) comme victime pathétique (mère, épouse en deuil, prisonnière) dans une situation de solitude, d'exil (personne déplacée), dans son double rapport à l'Antiquité et au XVIIème »[486]. Fondée sur la mise en exergue de système d'opposition au sein de la pièce, la méthode dualiste définie par A. Ubersfeld présente l'avantage de permettre la détermination précise de grands axes symboliques pour le metteur en scène et les spectateurs. Dans ce système dialectique, le personnage se structure sur un mode binaire sujet/autre. Cette proposition analytique se trouve particulièrement pertinente à l'endroit des écritures dramaturgiques classiques ainsi que du théâtre dramatique du XIXème siècle. Le personnage, « lieu de la tension dramatique », est construit autour d'un principe d'inclusion/exclusion avec d'un côté ce qui lui ressemble, ce à quoi il peut s'identifier, l'espace dans lequel il s'inscrit « naturellement » et, de l'autre, ce qui ne lui ressemble pas, ce qui lui est profondément étranger, ce qu'il ne reconnaît pas, l'espace dont il est exclu. Una Chaudhuri effectue un constat similaire lorsqu'elle explique que, dans le premier âge du drame moderne, les dramaturges ne cherchent pas à modifier la relation traditionnelle du personnage à l'espace. On trouve ainsi l'emploi systématique d'une symbolique vague mais culturellement très marqué de l'espace : le salon privé du drame bourgeois par exemple, dont l'aspect générique, bien que socio-historiquement marqué, s'éloigne finalement assez peu de

[486] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, Paris*, p. 94.

l'antichambre du palais que l'on trouve chez Racine. Le lieu joue ici comme simple donnée topographique. Il vient confirmer les données sociales que le spectateur possède déjà sur les personnages. Cette « symbology of home »[487] constitue l'un des piliers dramatiques de l'ère proto-moderne. Ceux-ci s'articulent autour des rapports presque innés entre le personnage et l'espace. Dans ce contexte, le sujet se définit principalement en fonction de la somme des différences qu'il entretient avec l'Autre. L'espace n'intervient ici que comme un supplément définitoire. Dans les schèmes dramaturgiques traditionnels, le lieu est certes indispensable – l'on parle toujours de quelque part - mais secondaire. Or, dans le cadre des écritures migrantes, le lieu revêt une importance fondamentale puisqu'il joue non seulement comme composante scénique et textuelle mais aussi comme donné identitaire :

> Who one is and who one can be are(..) a function of where one is and how one expérience that place[488].

Ainsi, U. Chaudhuri distingue deux principes qui structurent le discours traditionnel d'appartenance au 'home'.

> The dramatic discourse of home is articulated through two main principles, which structure the plot as well as the play's account of subjecivty and identity : a *victimage of location* and a *heroism of departure*[489].

Le théâtre migrant va remette profondément en cause ce mode de constitution du personnage. Le personnage traditionnel est composé d'un ensemble de paradigmes -

[487] Una Chaudhuri, *Staging place: the geography of modern drama* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995), p. xii.
[488] Una Chaudhuri, *Staging place*, p. xii.
[489] Una Chaudhuri, *Staging place*, p. xii.

le terme paradigme renvoyant ici à la notion de *weltanschauung*. Il est une vision du monde, c'est à dire qu'il est constitué d'un ensemble d'expériences, de croyances et de valeurs qui influe sur la façon dont il perçoit la réalité et réagit à cette perception. Ce système de représentation permet à son tour de définir l'environnement, de communiquer à propos de ce même environnement, voire d'essayer de le comprendre ou de le prévoir. Or le personnage migrant, à l'instar d'autres figures de la post modernité, va constituer un enchevêtrement paradigmatique complexifié en dépassant largement le système d'oppositions binaires mise à jour par A.Ubersfeld. Si le paradigme se compose de l'ensemble des rapports associatifs dont le réseau aboutit à une plus grande lisibilité du personnage alors le morcellement en de multiples localités de la parole migrante entraîne un éclatement du personnage traditionnel.

Le morcellement de la parole entre plusieurs personnages qui se parlent mais ne s'écoutent pas montre la difficulté à échanger dans l'espace urbain. L'espace scénique joue ici comme caisse de résonnance des indifférences et des évitements que chacun peut expérimenter au sein de la ville. Les tirades des personnages sont inégales; tantôt lapidaires, tantôt fleuves. Les registres de langue sont disparates: Sonia Bélanger emploie le Joual, la femme à la mallette s'exprime dans un registre soutenu mais ponctue ses phrases d'insultes, l'homme effacé invente des phrases surréalistes. L'impression de fourmillement, de dissipation et d'agitation qui se dégage de cette énonciation fragmentée est profondément déstabilisante. On ne sait plus trop qui parle à qui et de quoi l'on parle dans cette cacophonie généralisée .

> SONIA. Viens-tu en ville avec moi? On va aller se dégourdir les jambes. . . Ça nous ferait du bien !
>
> L'HOMME EFFACÉ. Luce! Luce! Je t'en supplie! Luce! Luce...

SONIA. Sonia, ça ferait-tu pareil?! Sonia Bélanger, brigadière de la ville de Montréal, pour vous éviter les pires dangers, comme traverser sans regarder ou passer la vie à chialer !

L'HOMME EFFACÉ. Excusez-moi, madame, quel jour on est?

SONIA. Je vas te le dire quand tu m'auras donné une belle phrase.

L'HOMME EFFACÉ. La goutte a fait déborder l'alligator du bain.

SONIA. On est dans un pays libre, après tout'. La ligator a fait déborder l'eau du bain.

L'HOMME EFFACÉ. C'est pas ça que j'ai dit. Vous me demandez une phrase, je vous donne une phrase, et là, vous changez ma phrase, c'est quoi la farce?!

SONIA. C'est quoi ça une ligator? *(Voyant qu'il a disparu, elle s'adresse à Sophie-Catherine.)* Le sais-tu, toi?

SOPHIE-CATHERINE. Bougez pas. *(Elle monte chez elle.)*

LA FEMME À LA MALLETTE. *(Éventuellement accompagnée d'un chœur de passants.)* Restructuration. Rationalisation. Coupure. Mondialisation. Globalisation. Coupure. Qualité totale. Informatisation. Re-engineering. Coupure. Timing. Opportunité. Compétitivité.

Coupure. Avenir. Profil de carrière. Coupure. Évolution. Re-re-restructuration. Coupure.

(Sans le chœur.) J'haïs ma vie. J'haïs ma vie. Pourvu que je perde pas ma maison. Mon auto. Mon chalet. Qu'est-ce que je vais faire sans auto? L'autobus! La déchéance. L'odeur du linge pas nettoyé à chaque fois qu'il pleut. Sans parler des odeurs du monde. Trente ans à monter les échelons, pouce par pouce et paf!

(…)

(S'adressant à Sonia.) Et puis vous, arrêtez de me regarder! Si vous dites un mot, je vous étampe ! (…)

.. Moi qui avais des amis à la tonne, des amants par dizaines, des amants qui se croisaient dans les couloirs de l'immeuble sans se douter que l'un venait de finir ce que l'autre allait commencer, en se pensant le seul au monde à savoir me transporter au septième ciel sinon au quatorzième, moi, la reine du onzième de la tour du CPAQ, je suis réduite à la plus simple expression de la sexualité depuis l'invention de l'électricité: le vibromasseur...

Ouais! ... Et même ... je suis tellement fatiguée que *même* le vibromasseur me tombe des mains !

SONIA. C'est quoi ça un vibromasseur?

LA FEMME ALA MALLETTE. Vieille carcasse d'anguille, allez vous faire enculer! *(Elle s'en va.)*[490]

Cette incapacité à communiquer renvoie à l'une des thématiques phares d'une dramaturgie de la *migrance* où les personnages peinent à expliquer ce qu'ils ressentent et peinent à échanger avec d'autres. La ville recomposée de A. Farhoud offre une vision dysphorique et fragmentée de mondes, de langues qui se succèdent au fil du paysage montréalais et où l'immigré, l'étranger, le différent, n'a pas sa place. Cette ville ne lui appartient pas, il ne s'y reconnait pas. La corporéité de son regard n'est pas en harmonie avec son corps et son moi. Ici commence l'errance. Pour Pierre Hérault, *Les rues de l'Alligator* ne raconte pas de mythes mais constituent des récits « qui n'arrivent pas à s'arracher à la singularité autobiographique ». C'est dans cette particularité que se situe selon lui l'étrangeté des personnages.

Ils sont singuliers avant d'appartenir à une communauté qui n'existe plus et qui tente encore de se construire ailleurs que dans le pays perdu de l'enfance. Leur condition

[490] Abla Farhoud, *Les rues de l'alligator*, pp. 40–41.

commune est celle de «passants ». Mais ne serait-ce pas plutôt la marque d'une singularité inaliénable? Quelques noms, Sonia Bélanger, Sophie-Catherine Boillereau-Dramé, Blanche Villalobos, mais surtout des désignations dont l'article défini retire au personnage toute appartenance territoriale, civile ou familiale: La Femme à la mallette, La Femme au t-shirt, Le Garçon aux chiens, L'Homme qui court après son fils, etc.[491]

La singularité de ce diptyque interroge la nature de l'être en migrance au delà de la dimension dramaturgique du personnage. Elle pose la question du positionnement de l'écrivain et son propre rapport à l'idée de *migrance*. L'écrivain migrant doit-il «faire du migrant» pendant toute sa carrière d'écriture ou bien peut-il y échapper et être libre de faire du nouveau? La réponse d'Abla Farhoud est on ne peut plus claire. « Le fondement de l'écriture migrante n'est pas une culture dont on se nourrit », affirme Abla Farhoud mais « un passage qu'il faut vivre jusqu'à l'épuisement, dans toutes ses étapes »[492]. Une autre écrivaine migrante de la ville, Régine Robin, conclut que seule compte la figure de l'écrivain qui «se fait sa langue »[493] et produit du nouveau et de l'imprévisible. Il semblerait en effet profondément contradictoire de figer l'écrivain migrant dans une esthétique qui a pour point de départ le mouvement et l'hybridité. Or, comme nous met en garde S. Harel, il ne s'agit pas pour autant de s'engouffrer dans un « atermoiement idéologique qui se complaît à répéter la valeur de la différence, de la pluralité au détriment d'une pensée réelle »[494]. L'écriture migrante permet au contraire de distinguer de quelle manière les écrivains qui la produisent recréent, dans la matérialité même de l'écriture, un rapport à un chez soi,

[491] 'Préface' de Pierre Hérault Farhoud, *Les rues de l'alligator*, p. 8.
[492] Abla Farhoud citée par Catherine Khordoc, Catherine Khordoc, *Migrance en dérive : La pertinence de l'écriture migrante*, pp. 08.03–08.30 file://localhost/<http/::salondouble.contemporain.info:migrance-en-derive-la-pertinence-du-concept-decriture-migrante>.
[493] Régine Robin, *La mémoire saturée* (Paris: Stock, 2003), pp. 36–37.
[494] Simon Harel, p. 109.

à un habitat, qui s'oppose à cette conception idéaliste de l'écrivain sans assise et constamment déraciné »[495].

Si le sujet migrant veut survivre il doit prendre conscience de son identité composite et de ce nœud qui est au fond de lui-même. Il doit rester *entre l'ancrage et l'errance*, dans cet entre-deux qui fait sa diversité et sa richesse, et l'assumer pleinement et consciemment. Son identité est faite de plusieurs appartenances, il se doit de les assumer comme un tout, dans les meilleures des circonstances possibles, comme l'affirme Amin Maalouf[496]. Selon Mikhaïl Bakhtine[497], tout énoncé humain étant contextualisé historiquement, il s'appréhende nécessairement comme "translinguistique". Dans le contexte spécifique des écritures migrantes, l'expérience de la migration fournit à l'écriture un élément contextuel *non réitérable* dans lequel vient s'ancrer la langue, élément textuel *réitérable*. Dans leurs dramaturgies respectives, Abla Farhoud et MarieNDiaye proposent plusieurs variations thématiques autour d'une écriture migrante au féminin qui insiste sur la nécessité de revenir sur la mémoire culturelle et individuelle de la femme. En créant les personnages féminins qui occupent le centre de leur théâtre, les deux auteures s'attachent à démontrer de quelle manière l'expérience d'une *migration* vécue soit directement (pour les protagonistes de *Jeux de patie*nce) soit indirectement à travers l'imaginaire collectif (dans le cas de *Providence*) et urbain (pour les personnages de *Les rues de l'alligator*), devient, dans l'écriture, une expérience de *migrance.*

[495] Simon Harel, p. 110.
[496] Amin Maalouf, *Les identités meurtrières* (Paris: Librairie générale française, 2001), p. 19.
[497] Voir Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine et Tzvetan Todorov, *Esthétique de la création verbale*, trad.. Alfreda Aucouturier (Paris: Gallimard, 1984).

III –Pouvoirs et limites du langage : Conclusion du chapitre V

Au cours de la dernière décennie, il est devenu fréquent dans le domaine des études culturelles d'interroger la construction de la subjectivité en utilisant la thématique migrante. A l'endroit du sujet féminin, Rosa Braidotti parle par exemple de « subjectivité nomade»[498], c'est à dire d'une subjectivité à la fois plurielle et affranchie de ses ancrages culturels et sociaux. D'après elle, l'émergence de ce type de subjectivité, structurée autour du modèle de *pensée rhizomatique* définie par G. Deleuze et F. Gattari dans *Mille plateaux*[499] et propice à des échanges horizontaux, permet de contester fondamentalement les idéologies dominantes quant à la construction du sujet en Occident. Dans ce contexte, l'identité n'est plus conçue en terme de singularité mais plutôt comme plurielle. Cette pluralité traduit au plus près la sensation de détachement métaphorique et réelle expérimentée par les individus vivant dans un monde globalisé. Dans ce contexte, la notion de *migrance* ne constituerait donc non plus seulement une condition exilique mais traduirait plus généralement la condition humaine à l'heure post-moderne. La théorie post-coloniale, en proposant d'aborder la condition postmoderne d'un point de vue post-colonial, a permis d'actualiser la catégorie du sujet migrant post-moderne. Ainsi, l'instabilité du sujet post-moderne, qu'il s'agisse de sa mobilité physique ou de sa plasticité psychique, est en partie due aux déplacements induits par les épisodes de colonisation et leurs suites. Au cœur des mouvements d'aller-retour entre colonies et métropoles, la signification de soi et de l'autre, du nous et du eux, a été profondément modifiée avec pour conséquence l'émergence de la notion de différence. Elle nous permet d'interpréter notre rapport à nous-mêmes lorsque se

[498] Rosi Braidotti, 'Writing as a Nomadic Subject', *Comparative Critical Studies*, 11.2-3 (2014), 163–84 (p. 163)file://localhost/<https/:.doi.org:10.3366:ccs.2014.0122>.
[499] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1980).

multiplient les identités. Elle nous fait également parfois, pour reprendre les mots de J. Kristeva, « étrangers à nous-mêmes »[500], nous permettant ainsi d'élargir nos capacités à faire preuve d'empathie. Nous sommes devenus pluriels : nos vies sont entrelacées, nos histoires s'entrecroisent et nos cultures se mélangent avec, pour conséquence, « un problème certain d'identification »[501]. L'utilisation que nous faisons du langage constitue le cœur du problème et, paradoxalement, la seule solution envisageable à ce déchirement intérieur. En donnant la parole à des êtres subalternes et en permettant ainsi l'affirmation de subjectivités migrantes, le théâtre migrant imagine un langage dont la signification ne dépend pas uniquement de la syntaxe, du ton, de la prononciation, mais de la position de celui qui l'utilise à un instant précis. Les pièces de Marie NDiaye et Abla Farhoud proposent différentes versions de la *migrance* à travers différentes modalités : l'exil et le nomadisme. Pour le premier, l'attention porte sur le voyage, le déplacement lui-même, et l'objectif est la destination suivante. Pour le second, le regard se pose sur tout ce que l'individu laisse derrière lui, et l'objectif est le retour vers le lieu d'origine. Dans les deux cas, les dramaturges mettent l'emphase sur le rôle clé que le langage occupe dans le processus d'identification des *êtres en migrance*. L'identité des personnages migrants et les relations qu'ils entretiennent avec les autres – qu'il s'agisse de la communauté dont ils sont issus ou des individus qu'ils rencontrent au cours de leur parcours – sont définies par leur utilisation du langage : à qui s'adressent-ils ? Quelle langue utilisent-ils ? Même lorsqu'ils choisissent de se taire, d'observer un silence complet, c'est encore un choix de langage qu'ils opèrent. C'est enfin à travers leur difficulté à maîtriser le langage qu'ils se constituent en tant que subjectivité spécifiquement migrante et qu'ils parviennent à explorer le sens de cette expérience.

[500] Voir Julia Kristeva.
[501] Homi Bhabha ,'Interrogating identity', pp. 5–11 (Ma traduction).

Ce langage est avant tout une adresse à l'autre. Les personnages migrants se posent en vis à vis des autres protagonistes mais aussi face aux spectateurs. A travers leurs tâtonnements, ils rendent témoignage d'une condition migrante existentielle qui n'est pas sans rappeler la condition de l'individu postmoderne. Mais ils sont marqués d'une particularité postcoloniale qui les distingue. Homi Bhabbha souligne ainsi que le sujet migrant s'exprime d'un lieu paradoxal. A la fois né sur le sol occidental mais perçu comme étranger, comme colonisé, le sujet migrant est souvent désavoué et ignoré. Dans cette perspective, l'écrivain migrant occupe un statut particulier : il est un absent signifiant, « continually positioned in a range of contradictory positions that co-exist»[502]. Il va donc chercher à élaborer et à manipuler le langage de manière à traduire ce positionnement précaire.

Revenant sur l'utilisation et le pouvoir du langage dans la rhétorique postcoloniale, B. Ashcroft , G. Griffiths et H. Tiffin soulignent que l'une des stratégies littéraires qui va permettre l'émergence de modes de narration débarrassés du carcan euro-impérialiste consiste pour les auteurs à s'approprier le langage du dominant et à le modeler pour qu'il devienne voix du dominé :

> "The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing define itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place (…). Language is adopted as a tool and utilized in various ways to express widely differing cultural experiences (…) This literature is always written out of tension (…) Language becomes the medium through which conceptions of "'truth"', "'order"', and "'reality"' become established. Such power is rejected in the emergence of an effective post-colonial voice. For this reason, the discussion of post-colonial writing by which the language, with its

[502] Homi Bhabha ,'Interrogating identity', pp. 5–11 (Ma traduction)..

power, and the writing, with its signification of authority, has been wrested from the dominant European culture »[503].

L'idée selon laquelle le langage doit être remis en cause, voire combattu, car il constitue une arme au service du pouvoir dominant, est l'un des concepts fondateurs de la perspective postcoloniale. Dans cette configuration, il s'agit pour le dominé d'entrer en résistance par la langue – soit en se réappropriant sa propre langue et en réinvestissant la sphère du langage originel, soit en manipulant et en s'appropriant le langage du dominant. Ce constat prend d'autant plus d'ampleur dans les dramaturgies qui mettent l'accent sur le sort fait aux femmes. Dans un récent article paru en 2015, Letitia Trifanescu interroge spécifiquement sur le devenir du sujet migrant féminin. Elle constate dans un premier temps que toute individualité « se forme et se constitue au gré des interactions, des passages, des trajectoires et des parcours de vie»[504]. Là où les personnages de A. Farhoud parviennent à s'extirper de leur condition subalterne grâce à la reconquête de la parole, les femmes qui peuplent l'univers de Marie NDiaye restent engluées dans leur situation telles des mouches prises au piège dans la toile d'une araignée. Prisonnières d'un quotidien banal, morne mais perverti, elles étouffent sous le joug de leurs oppresseurs. G. Spivak insiste sur l'importance pour le sujet subalterne marginalisé de rejoindre un réseau d'interlocuteurs s'il souhaite rompre le silence qui l'accable. Afin d'être efficace la parole du sujet subalterne doit sortir de l'intransitivité et rejoindre un(e) destinataire[505]. Grâce à la médiation énonciative, les personnages de A. Farhoud y parviennent tant bien que mal alors que ceux de M. NDiaye n'y arrivent jamais.

[503] Ashcroft, Griffiths, et Tiffin, p. 7.
[504] Letitia Trifanescu, 'Comment advient-on comme sujet-migrant ? Récits biographiques de femmes en situation de migration', *Le sujet dans la cité*, 2015, pp. 122–133.
[505] Gayatri Chakravorty Spivak et Donna Landry, *The Spivak reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*, ed. Gerald M. MacLean (New York , 1996), p. 292.

Selon Edouard Glissant, le processus d'appropriation de la langue est parfois bien plus complexe et ne se cristallise pas nécessairement dans le conflit et l'opposition. C'est notamment le cas des créoles, langues qui reflètent aussi bien la parole du dominant que celle du dominé. La notion de *langue-empreinte* renvoie au rapport de domination entre les langues. E. Glissant qualifie cette confrontation de *disglossie*[506]. Selon L. Gauvin, un « contexte disglossique » peut conduire à de nombreux dysfonctionnements « tels la maladie de la langue soit une langue de compromis, une langue destructrice et vouée à l'imperceptibilité, à l'invisibilité, à l'extinction» [507] et amener jusqu'au « délire verbal coutumier » qui se traduit par plusieurs symptômes dont un « délire de communication, délire de théâtralisation, délire de représentation, délire de persuasion »[508]. La *langue-empreinte* est souvent un langage contraint, emprunté au dominant, aliéné dans son rapport à une langue jugée supérieure. Cette situation problématique donne lieu à un véritable *tourment de la langue* ; à la fois richesse car synonyme d'ouverture à la pluralité des langues et malédiction car donnant naissance à un *impossible à exprimer.* La parole des médiateurs ndiayens est irrévocablement faussée : les personnages de Providence, de Hilda ou de Nancy sont victimes d'une réification représentative. Elles ne sont à aucun moment considérées comme des êtres humains capables de parole mais comme des objets par les autres personnages. Elles maintiennent ce statut car elles expient leur faute. Leur sentiment de culpabilité les maintient dans une forme d'impuissance et les condamne à ne jamais réaffirmer leur voix. Pour « échapper à cette langue-fétiche, à ce fétichisme de la langue », E. Glissant va mettre en lumière l'existence d'une *langue-errance,* c'est à dire un langage qui privilégie des « stratégies de détour, de contestation, de

[506] « J'appelle disglossie la domination d'une langue sur une autre ou plusieurs autres dans une même région.» , Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, p. 132.
[507] Lise Gauvin, 'L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma)', *Littérature*, 121.1 (2001), pp. 101–15 file://localhost/<https/::doi.org:10.3406:litt.2001.1046>.
[508] Edouard Glissant cité par Gauvin, 'L'imaginaire des langues', p. 277.

création » par rapport à la langue française. « La liberté pour une communauté ne se limiterait pas à récuser une langue, mais s'agrandirait quelque fois de construire à partir de la langue imposée un libre langage, de créer»[509] ajoute J. Coursil. Le Créole constitue ainsi selon lui un exemple de création, pratique discursive de résistance des esclaves martiniquais hier; pratique langagière coutumière qui permet aujourd'hui de « relativiser la langue française »[510]. Ces caractéristiques relèvent de la Créolité. Le triple mouvement de la parole qu'elles suivent, *hétéroglossie* (variété de langues), *hétérophonie* (variété des voix) et *hétérologie* (variétés des registres)[511], permet de qualifier avec précision ce qui se joue dans les dramaturgies de la *migrance*. La théorie postcoloniale explique que l'émergence de tout type de contre-discours ne va pas uniquement modifier la parole du dominé mais va également influencer la parole du dominant. Dans le contexte d'un théâtre migrant, la parole du dominé - ici *l'être en migrance* - n'est pas nécessairement ancrée dans un territoire mais voyage entre plusieurs. C'est ce qui la différencie d'une parole typiquement post-coloniale cherchant à revendiquer territoire, culture et identité. Elle va pour conséquent influer directement sur la parole dominante, la mettre en mouvement. Ainsi, l'opposition entre voix dominées et voix dominantes ne disparait pas mais c'est au cœur d'un mouvement que se jouent désormais les tensions. Il n'existe plus de hiérarchie constante. Ce mouvement de ressac dessine enfin une dimension esthétique inédite qui vient sublimer la dimension politique. La parole de l'*être en migrance* est parole flottante: elle est proche de la parole épique, contée. La narration qui en découle renvoie l'auditeur à une certaine forme d'oralité: une façon de raconter proche de l'épopée qui, depuis l'avènement du roman, a tendance à disparaître derrière la toute puissance de l'écrit. La langue théâtrale, parce qu'elle ne se réalise que de manière

[509] Jacques Coursil, p. 51.
[510] Jacques Coursil, p. 54.
[511] D.-H. Pageaux cité par Gauvin, 'L'imaginaire des langues'.

éphémère et informelle lors de la représentation, offre ainsi les conditions nécessaires à l'expression de la parole migrante.

Conclusion générale

Représenter l'irreprésentable, encore

Les théâtres de Marie NDiaye et Abla Farhoud sont des dramaturgies du seuil, endroit d'arrivée et de départ, d'expulsion et d'incorporation. M. NDiaye et A. Farhoud posent en effet une question commune : comment franchir le seuil pour *être* quelque part ? L'emploi du verbe *être* renvoie ici à un double régime du désir d'appartenance; dynamique du désir qui traverse toute l'esthétique migrante. D'un côté l'on trouve une ambition situationnelle : tout être humain aspire à être quelque part, à habiter un lieu. De l'autre se dessine un désir d'ordre relationnel: être accepté dans un groupe donné, être avec l'autre. Cette double acceptation renvoie plus généralement à la question du vivre ensemble. Au commencement de cette thèse, j'ai rendu compte de ma difficulté à isoler des outils conceptuels propres à répondre à la question du vivre ensemble dans le paysage théorique français. Cet état de fait découle de l'incapacité critique française à témoigner de l'esthétique de la complexité qui en résulte. En effet, relativement peu d'outils analytiques permettent aujourd'hui d'explorer les phénomènes d'hybridation et de métissage transculturels qui traversent la société française alors même que mises en scène, textes de théâtre et réalisations dont ces phénomènes sont la matière première se multiplient. L'objectif de ce travail était donc d'abord d'élaborer un cadre analytique permettant de comprendre la notion de *migrance* pour dans un second temps constater la manière dont elle se déployait à travers les incarnations de l'*être en migrance*. Dans cette perspective, l'idée d'écriture migrante s'est présentée comme particulièrement appropriée et j'ai souhaité consacrer mon premier chapitre à en explorer les définitions et les potentialités. Bien que provenant d'un contexte socio-historique

spécifique, l'écriture migrante constitue un appareil théorique assez souple pour être applicable à d'autres contextes culturels et repose sur une poétique nouvelle rendant compte de l'esthétique du mouvement qui caractérise la *migrance*. Il n'était pourtant pas question de coller, telle quelle, cette théorie canadienne sur une production française. Une telle démarche dans un travail s'appuyant sur le concept de diversité aurait d'ailleurs semblée une hérésie. Il s'agissait plus simplement de trouver un point d'appui esthétique pour explorer la dimension transculturelle du théâtre français alors que la critique française considère le concept même de transculturalité comme profondément stérile, voire potentiellement dangereux. Il est possible, comme le soulignait récemment Catherine Khordoc, que le concept d'écriture migrante ne soit plus nécessairement le plus pertinent pour rendre compte de l'esthétique à l'œuvre dans les dramaturgies contemporaines. Les éléments esthétiques insistant sur « le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscitent l'expérience de l'exil », caractéristiques de l'écriture migrante selon Pierre Nepveu, ne sont, après tout, pas exclusifs à cette forme d'écriture. Abla Farhoud en fait d'ailleurs elle-même le constat en expliquant à quel point cette classification peut devenir réductrice :

> L'émigration-immigration qui est à la base de l'écriture dite migrante, n'est pas une culture dont on se nourrit mais un passage qu'il faut vivre jusqu'à l'épuisement. La parole de l'immigrant est une étape pour la collectivité, étape dans la vie de l'écrivain immigrant si toutefois il ne se laisse pas enfermer dans cette étiquette. J'étais loin d'imaginer que cette étiquette, qui m'a servie au départ, allait très vite devenir réductrice à mes yeux[512].

[512] Abla Farhoud citée par Catherine Khordoc.

Ces limites epistémo - critiques n'impliquent cependant pas que la notion d'écriture migrante soit inopérante mais suppose la nécessité d'introduire d'autres concepts sur lesquels s'appuyer. Il n'était pas non plus question de favoriser uniquement une approche structuraliste des œuvres proposées à l'étude bien qu'elle s'avère précieuse à de nombreux endroits. L'une des voies méthodologiques fécondes de l'approche comparatiste de l'objet théâtral consiste à croiser la théorie théâtrale avec différentes théories issues des sciences humaines et sociales dont celles concernant la littérature, la poésie, la philosophie, la sémiologie ou encore l'histoire, la sociologie et la science politique. Le recours à d'autres appareils conceptuels m'a ainsi permis de compléter et d'enrichir la proposition québécoise – en utilisant notamment et largement la théorie postcoloniale mais également la notion plus spécifique de créolité développée par E. Glissant – afin de répondre au mieux à d'éventuelles différences et inadéquations.

Pour paraphraser une dernière fois P. Pavis, les pièces de Marie NDiaye et Abla Farhoud constituent autant d'objets théâtraux se situant véritablement *au carrefour des cultures*. Leurs structures protéiformes poussent à aborder la question des genres et des formes dans une perspective analytique s'inscrivant dans un au-delà de la simple description. Il s'agit en effet de mettre en lumière un certain mode de représentation du paradigme théâtral. La composition dramaturgique constitue un mode de création d'une incroyable richesse. Son histoire et son évolution témoignent de la transhistoricité des genres. En adoptant des stratégies de composition hybrides, Abla Farhoud et Marie Ndiaye font jouer cette potentialité à plein. En travaillant la dimension plastique du texte de théâtre, tant au niveau de sa structure que de ce qu'il raconte, les deux dramaturges confèrent à l'écriture migrante une dimension

nouvelle, débarrassée du carcan culturel unique. Au cœur de celle-ci peuvent s'épanouir des modèles de représentation du collectif instables, toujours sujets à dérivation. Comme je l'ai démontré dans le second chapitre, cette esthétique de la complexité et du renversement s'incarne avant tout de manière structurelle. Cela passe d'abord par l'incorporation de la structure tragique, forme dramaturgique que l'on croyait pourtant épuisée, dans la trame dramaturgique. En lui conférant à nouveau une portée politique et en actualisant cette dernière, Marie NDiaye et Abla Farhoud réactivent non seulement un mode de représentation ancien mais confèrent à l'écriture migrante une profondeur historique inédite. Si tragédie il y a, elle se joue sur le seuil de l'Histoire, dans la réponse chargée du poids du passé colonial qui se dessine entre soi et l'autre. La répétition monotone du quotidien dans *Les Filles du 5-10-15c*, la perte d'un enfant dans *Les serpents* ou encore dans *Jeux de patience*, la mise au ban de la société dans *Providence* ou *Quand le vautour danse,* sont autant de représentations de la *migrance* dans ce qu'elle a de plus intime et de plus tragique. A travers le dispositif dramatique, le spectateur est ici invité à observer le quotidien de l'autre. L'utilisation du dispositif tragique est ainsi doublement justifiée. D'abord parce que la tragédie est art théâtral de l'intimité exposée. Cette dissection du quotidien permet de dérouler les fils qui le composent et de les renouer en un langage commun. Ensuite parce qu'elle fait également advenir la violence sur scène, une violence lovée au cœur du quotidien, une violence perpétrée par le voisin tout proche ; par la famille, censée protéger et chérir ; par l'époux, supposé aimant. A ce titre, la tragédie appliquée à la *migrance* constitue l'un des outils dont Marie NDiaye et Abla Farhoud disposent pour représenter la dimension intime de la violence universelle faite à l'Autre et dont le traitement réservé aux migrants constitue

l'exemple le plus récent. Par ce biais, leurs écritures appellent à un dépassement de la représentation d'une Altérité radicale dans le discours contemporain.

A cette transhistoricité structurelle s'ajoute une transversalité générique. Face à ces formes théâtrales, nous, spectateurs, nous trouvons interpellés par des silhouettes effrayantes, sorties tout droit de nos cauchemars d'enfants. Dans *Le fantôme ou le théâtre qui doute*[513], M .Borie s'étonne d'ailleurs du retour des revenants sur la scène contemporaine et s'attache plus particulièrement à la résurgence du fantôme, personnage métonymique bien aimé du théâtre classique. Comme l'observe Françoise Gaillard :

> La peur des fantômes est donc une sorte de construction secondaire à travers laquelle tente de se faire jour la hantise d'une société obsédée par la question de l'origine, sans doute parce que l'inquiète sa propre origine[514].

Pour l'*être en migrance*, la mort est une compagne constante, menace bien réelle qui plane au-dessus de sa trajectoire. Puisqu'il se situe constamment à la frontière de deux mondes, celui du passé et celui de l'avenir, sa représentation en tant que « revenant » fait sens. Elle résulte de cette essence paradoxale, celle-là même qui fait de lui un double fantomatique. En effet, au moment où il se montre présent, il se révèle également comme n'étant pas d'ici, comme appartenant à un inaccessible ailleurs. Avec l'*être en migrance*, le spectateur n'a pas affaire à un royaume de l'Au-delà – antinomie du monde réel – mais plutôt à un renversement de ces deux mondes, à un basculement de l'un dans l'autre, une représentation paradoxale de l'irreprésentable. Le troisième chapitre de cette étude était donc consacré à mettre en

[513] Voir Monique Borie, *Le fantôme ou Le théâtre qui doute: essai* (Arles: Actes sud, 1997).
[514] Françoise Gaillard, 'Histoire de peur', *Littérature*, 64.4 (1986), pp. 13–22 (p. 15) <https://doi.org/10.3406/litt.1986.1402>.

exergue les dispositifs hybrides qui permettent aux dramaturgies de Marie Ndiaye et Abla Farhoud de faire ressurgir l'indicible des abysses.

Marie NDiaye et Abla Farhoud disent aussi la difficulté des *êtres en migrance* à être en mouvement au même rythme que les autres. Leurs propositions renvoient ainsi le spectateur à la fois à la dimension situationnelle et à la dimension relationnelle du désir d'appartenance. Cette spécificité s'inscrit notamment dans le traitement particulier qu'elles réservent à la question de l'espace dans leurs œuvres respectives. En effet, Marie NDiaye et Abla Farhoud concentrent leurs écritures autour de la complexité de la quête. L'absence de linéarité et l'incertitude des étapes qui composent chaque parcours permet au spectateur de s'interroger sur son propre rapport à l'instabilité, à la différence, à l'altérité. Les *êtres en migrance* oscillent sans cesse dans un *entre deux*: deux sociétés, deux langues, deux temps, deux lieux, deux cultures. C'est au cœur de cette zone limitrophe que se déploie la dimension spécifiquement migrante des dramaturgies de Marie NDiaye et de Abla Farhoud. Les *êtres en migrance* attendent qu'on leur ouvre la porte, qu'on leur laisse franchir le seuil, qu'on les accueille dans la maison. L'instabilité de ces vies ordinaires ne renvoie à aucun discours pointant la dimension exceptionnelle d'un destin hors normes mais rappelle au contraire au spectateur que rien ne justifie la place que chacun occupe au monde. Chaque existence peut basculer à tout moment. Les deux dramaturges affirment ainsi que le vacillement ontologique imputé aux seuls migrants est en fait caractéristiquement humain. Notre rapport à la spatialité est en train de changer et il est temps d'identifier des formes de création qui rendent témoignage de ces glissements. L'*état de migrance* renvoie au positionnement liminaire qui marque désormais tout parcours. Dans cet avant dernier chapitre, je souhaitais revenir sur cette *transposabilité* de la *migrance*. Elle est une condition

indépassable de l'existence humaine et, en ce sens, elle constitue alors bien une réinterprétation contemporaine du sentiment tragique.

Si elles confrontent le spectateur à ses manquements, Marie NDiaye et Abla Farhoud n'occultent cependant pas leur propre responsabilité face aux questions qu'elles donnent à représenter. Le chapitre final de cette étude est donc consacré au travail qu'elles opèrent autour de la question de la subjectivité. Le traitement que chacune d'elles réserve à la voix de l'autre à travers celui qu'elle fait de la parole de ses personnages témoigne de la dimension réflexive de leurs œuvres respectives. Les deux auteures semblent en effet pleinement conscientes de la responsabilité morale de celle qui raconte. Chez Abla Farhoud, ce positionnement se traduit par de nombreux dispositifs de mise en abîmes où la parole des personnages résonne de questions interrogeant le rapport du créateur à sa créature, de l'auteur à ses personnages. Marie NDiaye privilégie quant à elle l'émergence d'une parole théâtrale multifocale. Elle instaure ainsi un régime du doute où toutes les subjectivités, quelque soit l'endroit dont elles s'expriment, entrent en concurrence les unes avec les autres. Ce doute inclut aussi la parole de l'auteure elle-même. Il s'agit dans les deux cas de définir non pas une parole vraie, puisque lorsque l'on parle de l'autre on parle toujours à sa place, mais une parole juste, c'est à dire consciente de ses propres limites à rendre compte. Cet exercice suppose un rapport à la langue particulièrement exigeant qui peut entrainer des difficultés lors du passage à la scène. La langue débordante de A. Farhoud, très riche et très descriptive, pourrait de prime abord sembler très facile à adapter. J'ai démontré que le théâtre d'A .Farhoud est marqué par de nombreux enjeux politiques et cette prolixité de la parole farhoudienne peut parfois jouer contre leur perception par le spectateur. Une adaptation trop littérale de cette parole fleuve constitue dès lors une véritable gageure

pour tout metteur en scène. Dans de nombreuses pièces de A. Farhoud, le propos politique risque constamment d'être englouti sous une sorte de logorrhée épique. Tout le travail d'interprétation du metteur en scène va alors consister en un exercice d'orchestration. Il faut apprendre à utiliser cette parole spectaculaire pour la ramener vers une dimension plus théâtrale, c'est à dire politiquement signifiante. Chez Marie NDiaye, la résistance à la scène se déploie à plusieurs endroits. La dimension multifocale de la parole représente une première difficulté d'adaptation; il s'agit en effet de ne pas perdre le fil du récit dans la cacophonie des personnages. A ce premier défi s'ajoute l'utilisation de nombreuses figures métonymiques dont la transposition sur scène peut là aussi entrainer des maladresses et mésinterprétations. Enfin s'ajoute à ces deux premiers obstacles un travail de perforation de la langue. Marie NDiaye privilégie en effet une écriture de l'anathème. Revient alors au metteur en scène le choix décisif de fournir - ou non – au spectateur les éléments essentiels grâce auxquels il parviendra à combler les brèches de cette parole elliptique. La volubilité de la parole farhoudienne et le laconisme ndiayen constituent en fait deux stratégies novatrices pour échapper à la facilité d'un traitement misérabiliste des questions migrantes. Elles poussent l'ensemble des partis prenant part à l'aventure théâtrale à questionner leur positionnement par rapport à la question fondamentale des migrations.

La problématique centrale du XXI siècle sera en effet celle des migrations. La question est de savoir quelle attitude l'Occident, du haut de ses privilèges, va adopter face à cette gageure. Les milliers de morts décomptés chaque année en Méditerranée s'inscrivent comme autant de points d'interrogation dessinant la cartographie de cette réalité macabre. Le traitement de la question migratoire nous amène à réévaluer notre compréhension du monstrueux. La conscience de la monstruosité, une monstruosité

entièrement engendrée et perpétrée par l'homme, atteint son paroxysme après la seconde guerre mondiale, lors de la découverte des camps de la mort. À l'aube de ce siècle naissant, quelle conscience avons-nous encore de cette monstruosité ? En 2015, la publication de la photo d'un petit garçon syrien de trois ans, mort noyé lors de sa traversée de la méditerranée, n'a fait que réveiller très ponctuellement les consciences quant au sort qui est aujourd'hui réserver à ceux qui tentent de franchir les frontières de l'Europe. Et pourtant, combien sont-ils aujourd'hui à reposer au fond de la *mare nostrum*, à jamais arrêtés dans leur rêve de liberté ? Eternellement soumis à l'indifférence des opinions publiques occidentales, voire à la malveillance des élans xénophobes, les corps des migrants s'amoncellent, morts au fond de l'eau et vivants dans les camps. En bordure du monde. Durant la première décennie du XXI^{ème} siècle, associations et ONG, impuissantes Cassandre, n'ont eu de cesse d'alerter sur les conditions de migration, sur les camps de rétention dans lesquels sont relégués les migrants à leur arrivée pour finir, enfin, par être reléguées pas les médias. Ces conditions de transit, ces lieux de vie, s'ils n'étaient pas cachés, étaient tus. On constate aujourd'hui que les conditions d'existence dans ces camps représentent une grave atteinte à la dignité humaine. Le migrant conserve son intégrité physique mais l'expérience du camp va entraîner une fragmentation, voire dans certains cas extrêmes une désintégration, de son intégrité mentale. Parqués comme des animaux dont on ne sait que faire, les migrants, cette masse encombrante, sans distinction de sexe, de culture et d'identité, sont soumis à une véritable *réification*. Marginalisés, isolés de la société, les migrants perdent peu à peu toute dimension humaine aux yeux de la communauté. Ils deviennent cet Autre radicalement différent. Cette *chosification* fait, comme on le sait, le bonheur des partis politiques racistes et xénophobes qui, dans le but de s'attirer les faveurs d'un

électorat terrorisé par l'Autre, instrumentalisent la personne humaine, mettant en scène l'image monstrueuse du migrant, intégriste, assassin, voleur de femme et d'emploi. Certes les camps d'hébergement n'atteignent pas (encore ?) les degrés d'horreur des camps nazis mais ils font résonner dans les mémoires l'écho d'épouvantables souvenirs. Dans une interview à propos du *Dernier caravansérail*[515] et de l'ensemble de son œuvre, A. Mnouchkine affirmait: « Le théâtre est, par nature, prophétique». Il semble que pendant longtemps, à l'endroit de la question migrante, le théâtre ait prophétisé dans le vide mais qu'enfin, et notamment à travers les œuvres de Abla Farhoud et Marie Ndiaye , il se soit emparée du sujet à bras le corps pour renouer avec son pouvoir de conjuration.

L'un des axiomes du théâtre contemporain doit donc être de raviver notre conscience du monstrueux. L'ère moderne s'ouvre sur l'horreur irreprésentable et continue d'en décliner des formes nouvelles, l'aire (de jeu) contemporaine doit s'appliquer à chercher les moyens de représenter *malgré tout*. Le destin de ces milliers d'individus qui cherchent aujourd'hui à échapper à la mort fait écho aux enjeux esthétiques et éthiques de l'après-Auschwitz, premier jalon identifié comme tel de l'irreprésentable de l'histoire. L'inscription du monstrueux dans l'accablante banalité du quotidien dans les dramaturgies de Marie Ndiaye et de Abla Farhoud ne constitue en aucun cas sa béatification mais au contraire un moyen de le pointer du doigt, d'interroger la part de responsabilité de chacun face à des situations que nous

[515] *Le dernier caravansérail*, pièce écrite et mise en scène par A.Mnouckhine en en 2003 ; constitue un exemple convaincant d'esthétisation de la représentation de la figure des migrants sur la scène francophone. Patchwork de récits de réfugiés, de clandestins, de demandeurs d'asiles, la pièce crée un espace que l'on peut facilement associé au centre d'hébergement de Sangatte dans le Nord Pas de Calais. Mnouchkine se livre ici à une entreprise de ré-humanisation du migrant, en lui rendant la parole.

n'avons pas su ou voulu voir. Ce sont autant de tentatives de forcer le spectateur à soulever le voile. Car comme l'explique Sabine Sellam, ne pas nommer le monstrueux, ne pas le représenter, c'est prendre le risque de le passer sous silence, de l'oublier et, à terme, de le recommencer :

> En effet, si on se résigne à l'irreprésentable, à l'impossibilité de la représentation, - il ne s'agit pas seulement de l'interdit de l'image – on participe à la réalisation radicale du programme nazi qui, à la politique d'extermination des juifs, ajoutait celle de la suppression des traces de leur extermination[516].

Toute forme d'irreprésentable ouvre une béance au sein de la société. Le rôle de l'art en général, du théâtre spécifiquement, peut être de combler cette aspérité grâce à l'imagination. Si le théâtre doit faire sens, c'est justement dans ces contextes où règne un silence assourdissant :

> Mis à l'épreuve de l'horreur, affronté au dur devoir de dire l'impensable passé en même temps que de penser l'impensé nouveau, le théâtre ne s'occupe plus seulement de déjouer les contraintes et les limites d'une poétique révolue afin de mieux se redéfinir. A « l'heure du crime », il s'interroge désormais sur ce qui le constitue comme théâtre et comme art, à savoir sur ses pouvoirs et sur ce qui le fait encore exister en tant que tel : le pouvoir de faire rire, celui de représenter et de donner sens au monde, au chaos, le pouvoir de mettre en scène la vie et la mort, enfin celui *d'éveiller le sens de l'humain*[517].

[516] Sabine Sellam, *L'écriture concentrationnaire ou La poétique de la résistance* (Paris: Ed. Publibook, 2008), p. 13.
[517] Catherine Naugrette-Christophe, *Paysages dévastés: le théâtre et le sens de l'humain* (Belval Vosges: Circé, 2004), p. 22.

Au cours de l'élaboration de cette thèse, j'ai observé et catalogué l'apparition de plus d'une vingtaine de pièces, de mises en scène et de festivals ayant pour thème central les migrants et la *migrance*, et ce dans la seule région Rhône-Alpes où je réside. Ainsi, pour la seule année 2015, on peut notamment évoquer *Rivesaltes-fictions – Question suivante* [518], de et par Vincent Bady, pièce qui raconte le camp de rétention de Risevaltes, hanté par tous ceux, d'ici et d'ailleurs, qui y ont été enfermés mais aussi la pièce *Fille de*[519] de et avec Leila Anis, mise en scène par Géraldine Bénichou, pièce autobiographique qui raconte le départ et l'arrivée d'une adolescente sur le territoire français ou encore la création de *Ceux qui m'ont rencontrés ne m'ont peut être pas vu*[520], création du Nimis groupe, collectif franco-belge, qui interroge de façon frontale les politiques migratoires européennes . Dans *Medina Merika*[521], une tragi-comédie musicale, Abdelwaheb Sefsaf explore les relations entre Orient et Occident. Enfin, dans *Tout ira bien*[522], de l'auteur et metteur en scène suisse Jérôme Richer, il est aussi question de laisser parler l'autre au plus juste de son expérience d'exclusion. L'ensemble de ces créations posent la question des frontières et de ceux qui, chaque jour, chaque heure, les franchissent ou, au contraire, s'y épuisent – parfois jusqu'à la mort. Toutes ces pièces portent aussi en commun une question qu'elles posent directement au spectateur : quelle est notre capacité à accueillir l'autre ? Dans quelle mesure est-on prêt à partager un espace que l'on considère comme nous appartenant avec celui que l'on désigne comme ontologiquement en

[518] Vincent Bady et Pierre-Jérôme Biscarat, *Rivesaltes fictions - Question suivante*, ed. by Journées de Lyon des auteurs de théâtre (Montreuil: Éditions Théâtrales, 2014).
[519] Leïla Anis, *Fille de* (Carnières-Morlanwelz: Lansman éd., 2013).
[520] Nimis groupe, 'Ceux Que J'ai Rencontrés Ne M'ont Peut être Pas vu' file://localhost/<http/::www.nimisgroupe.com:> [consultée le 2 janvier 2017].
[521] Abdelwaheb Sefsaf, 'MÉDINA MÉRIKA', *Cie-Nomade-in-France* <https://www.cienomadeinfrance.net/medina-merika-1> [consultée le 2 Septembre 2017].
[522] Compagnie des Ombres, 'Tout Ira Bien, Présentation' <http://ciedesombres.blogspot.com/> [consultée le 3 septembre 2017].

dehors du lieu et en dehors du nous, l'étranger ? Quelles seront les conséquences de notre refus ? Il existe pourtant un concept séculaire pour désigner cet *en commun* qui naît parfois entre nous et l'autre. Le topos de l'hospitalité a longtemps joué, en Occident comme ailleurs, un rôle clé pour permettre d'apaiser les tensions sociales nées des mouvements migratoires. Le devoir de bon accueil permet en effet aux populations d'accepter ceux qui viennent de l'extérieur sans considérer leur arrivée comme une invasion En produisant un théâtre qui met justement l'accent sur des récits d'inhospitalité, Marie NDiaye et Abla Farhoud nourrissent leurs écritures à la source de ce manquement. Elles insistent sur la nécessité de ré-activer ce topos trop longtemps oublié avant qu'il ne soit trop tard, avant que notre indifférence et nos silences finissent par nous rendre semblables aux monstres qui peuplent leurs dramaturgies. Il est grand temps que la recherche française et, plus largement, que la recherche européenne, s'emparent de la question migrante et qu'elles développent un appareil conceptuel qui leur soit propre. Face aux drames qui se jouent chaque jour aux portes de la forteresse Europe , il devient en effet plus que jamais nécessaire de rendre compte des procédés de métissage et d'hybridation qui disent la possibilité d'un vivre ensemble culturel, social et politique. Comme en témoignent les œuvres de Marie NDiaye et Abla Farhoud, le vivre ensemble ne constitue pas une utopie naïve : il est constitué d'aléas, de manquements, de petites lâchetés quotidiennes et d'échecs collectifs. Mais il est également porteur d'une grande fécondité, donnant naissance à des élans de courage et à des sursauts d'humanité extraordinaires. La scène de théâtre permet d'accueillir cette dimension multiple en cela qu'elle met en représentation des « espaces d'imagination, de lieux de liberté pour l'imagination (qui s'inscrivent) contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des médias (…)[523]. En proposant des formes de la

[523] Heiner Müller, Michel Deutsch et Paul Guérin, *Travail théâtral: Hamlet-machine. Théâtre*

complexité et en ouvrant le champ de la diversité, le théâtre migrant est chargé d'une tâche politique de première importance, même si les récits qu'il propose n'ont à priori absolument rien à voir avec des données politiques.

populaire. Théâtre prolétarien. La lumière au théâtre (Lausanne: La Cité, 1978), p. 22.

Bibliographie

Sources primaires

FARHOUD, Abla. *Jeux de patience*. Montréal: VLB, 1997. Print.

———, *Quand le vautour danse*. Carnières-Morlanwelz (Belgique: Ed. Lansman, 1997)

———, *Les filles du 5-10-15c*. Carnières-Morlanwelz (Belgique: Lansman, 1998)

———, *Maudite machine: théâtre*. Trois-Pistoles (Québec: Editions Trois-Pistoles, 1999)

———, *Les rues de l'alligator: théâtre*. (Montréal: Vlb éditeur, 2003)

FARHOUD, Abla, et Véronique LE DAULT**.** *Quand j'étais grande*, (Solignac : Le Bruit des autres, 1994)

NDIAYE, Marie, *Hilda*. (Paris: les Éditions de Minuit, 1999)

———, *Providence* (Chambéry: Ed. Comp'Act, 2001)

———, *Papa doit manger*. (Paris: Éditions de Minuit, 2003)

———, *Les serpents*, (Paris: les Éditions de Minuit, 2004)

———, *Rien d'humain*, (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004)

NDIAYE, Marie, et NADJA, *La diablesse et son enfant*, (Paris: l'École des loisirs, 2000)

Sources secondaires

ABDOURAHMAN, Ismaïl, 'Aspects du fantastique et romans négro-africains' (Thèse de doctorat non- publiée, Université de Perpignan, 2003) - http://www.thèses.fr, [consultée le 22 juin 2015]

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (Paris: B. Grasset, 1978)

ABOSSOLO, Pierre Martial, et Lilyan Kesteloot, *Fantastique et littérature africaine contemporaine: entre rupture et soumission aux schémas occidentaux* (Paris: Honoré Champion, 2015)

ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Prismes: critique de la culture et société*, trad. Rainer Rochlitz et Geneviève Rochlitz (Paris: Payot, 1986)

AGIER, Michel, *Le couloir des exilés: être étranger dans un monde commun* (Bellecombe-en-Bauges: Éd. du Croquant, 2010)

AÏT'MBARK, Mina, 'Francophone Literatures from the Maghreb', in *Contemporary French Cultures and Societies: An Interdisciplinary Assessment* (Oxford, Bern, Frankfurt, N.Y: Peter Lang, 2004)

ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain* (Paris: Karthala, 2005)

AMIRAUX, Valérie, *Ruptures postcoloniales: les nouveaux visages de la société française* (Paris: La Découverte, 2010)

AMSELLE, Jean-Loup, *L'Occident décroché: enquête sur les postcolonialismes* (Paris: Pluriel, 2011)

ANIS, Leïla, *Fille de* (Carnières-Morlanwelz: Lansman éd., 2013)

ANTOINE, Gérald, Charles Vincent AUBRUN, et Colette AUDRY, *Le théâtre tragique*, ed. Jean Jacquot (Paris: Ed. du Centre National de la Recherche scientifique, 1962)

APPADURAI, Arjun, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996)

Argand, Catherine, 'Entretien Avec Marie Ndiaye', *L'express*, 2001 http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html [consultée le 29 mai 2017]

ARTIERES, Philippe, Jean-François BERT, et Pierre LASCOUMES, ed., *Surveiller et punir de Michel Foucault: regards critiques 1975-1979* (Caen: Presses universitaires de Caen / IMEC éd., 2010)

ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS, et Helen TIFFIN, *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures* (Londres: Psychology Press, 2002)

ASIBONG, Andrew, et Shirley Ann JORDAN, eds., *Marie NDiaye: l'étrangeté à l'oeuvre* (Villeneuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, 2009)

AUGE, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité* (Paris: Éd. Payot & Rivages, 2009)

BADY, Vincent, et Pierre-Jérôme Biscarat, *Rivesaltes fictions - Question suivante*, ed. Journées de Lyon des auteurs de théâtre (Montreuil: Éditions Théâtrales, 2014)

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *The dialogic imagination: four essays*, trad. Michael Holquist, ed. Caryl Emerson (Austin : University of Texas Press, 1981)

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, et Michel Aucouturier, *Esthétique et théorie du roman*, trad.. Daria Olivier (Paris: Gallimard, 1978)

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, et Tzvetan Todorov, *Esthétique de la création verbale*, trad... Alfreda Aucouturier (Paris: Gallimard, 1984)

BANCEL, Nicolas, 'Un Malentendu Postcolonial', in *Postcolonial Studies: Modes D'emploi*, (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2013)

BARBA, Eugenio, 'Le théâtre Eurasien', in *Confluences: Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains : Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, ed. Michel

CORVIN, Erika Fischer-Lichte, et Patrice Pavis, trad.. Eliane Deschamps-Pria (Saint-Cyr L'Ecole: Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert, 1994), pp. 96–101

'BARBARE : Définition de BARBARE', *Ortolang* http://www.cnrtl.fr/lexicographie/barbare,[consultée le 21 mars 2017]

BARBERY, Muriel, Tahar BEN JALLOUN, Alain BORER, Etc., 'Le Monde.fr : Pour une « littérature-monde » en français', 16 Mars 2007 http://abonnes.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=2b7a71f396a13d30befb7af6e59e39760c88f5a45fa37536, [consultée le 5 juin 2014]

BARON, Robert, et Ana CARA, 'Introduction : Creolization and Folklore – Cultural Creativity in Process', *Journal of American Folklore*, 1993, pp. 116–59

BASTENIER, Albert, *Qu'est-ce qu'une société ethnique ?: ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration* (Paris: Presses universitaires de France, 2004)

BAUMAN, Zygmunt, *La vie liquide*, trad. Christophe Rosson, (Rodez: Le Rouergue - Chambon, 2006)

———, *Modernité et holocauste*, trad. Paule Guivarch (Paris: La Fabrique, 2002)

BAYART, Jean-François, *Les études postcoloniales: un carnaval académique* (Paris: Karthala, 2010)

BEAUNE, Colette, Françoise CACHIN, et Georges DUBY, *Les lieux de mémoire. II, La Nation.,* ed. Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1986)

BENJAMIN, Walter, et Patrick BOUCHERON, *Sur le concept d'histoire ; suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien ; et de Paris, la capitale du XIXe siècle*, trad. Olivier Mannoni (Paris: Payot & Rivages, 2013)

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale. I* (Paris: Gallimard, 1975)

BERNABE, Jean, Patrick CHAMOISEAU, et Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, trad.. Mohamed Bouya Taleb-Khyar (Paris: Gallimard, 1993)

BERQUE, Augustin, *Être humains sur la Terre: principes d'éthique de l'écoumène* (Paris: Gallimard, 1996)

———, 'Lieu et Modernité Chez Nishida', *Anthropologie et Modernité*, 22 (1998), pp. 23–34

BERROUËT-ORIOL, Robert, 'L'effet D'exil', *Vice-Versa*, 17 (1986), pp. 20–21

BHABHA, Homi, 'Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse', *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, 28 (1984), 125–33

———, *The location of culture* (London : Routledge, 2004)

BHARUCHA, Rustom, 'Peter Brook's "Mahabharata": A View from India', *Economic and Political Weekly*, 23 (1988), pp. 1642–47

BIET, Christian, Karel VANHAESEBROUCK, et Paul VANDEN BERGHE, ed. *Œdipe contemporain ?: tragédie, tragique, politique* (Vic-la-Gardiole : l'Entretemps éd., 2007)

BIRON, Michel, François DUMONT, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Histoire de la littérature québécoise* (Montréal: Boréal, 2007)

BISHOP, Michael, ed., *Thirty voices in the feminine: Beauvoir, Ernaux, Yourcenar, Hébert...* (Amsterdam : Rodopi, 1996)

BLANCHARD, Pascal, Nicolas BANCEL, et Sandrine Lemaire, ed. *La fracture coloniale: la société française au prisme de l'héritage colonial* (Paris: la Découverte, 2005)

BOJSEN, Heidi, *Géographies esthétiques de l'imaginaire postcolonial: écriture romanesque et production de sens chez Patrick Chamoiseau et Ahmadou Kourouma* (Paris: l'Harmattan, 2011)

BONNAUD, Irène, Lise WAJEMAN, et Emmanuelle GALLIENNE, 'Le supplice du taon', *Vacarme*, 2014, pp. 34–57

BORIE, Monique, *Le fantôme ou Le théâtre qui doute: essai* (Arles: Actes sud, 1997)

BOUDOU, Bénédicte, 'Le roi au bord du crime. Analyse de la première des Histoires tragiques', *http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public*, 2010 http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html [consultée le 2 mars 2017]

BOZZETTO, Roger, *Fantastique et mythologies modernes* (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2007)

———, *Le fantastique dans tous ses états* (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001)

BRAGA, Corin, 'L'autre Comme Race Monstrueuse. Racin Antiques et Médiévales de L'imaginiaire Coloniale et Eurocentrique', Cahiers de l'Echinox, 1 (2001), pp. 83–92

BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Gender and culture / Carolyn G. Heilbrun et Nancy K. Miller, (New York: Columbia university press, 2011)

———, *Transpositions: on nomadic ethics* (Cambridge: Polity, 2006)

———, 'Writing as a Nomadic Subject', *Comparative Critical Studies*, 11 (2014), pp. 163–84 https://doi.org/10.3366/ccs.2014.0122

BROWN, Llewellyn, ed., *La Revue des lettres modernes. Samuel Beckett. L'ascèse du sujet* (Caen: Lettres modernes Minard, 2010)

BURGOYNE, Lynda, 'Abla Farhoud : l'œuvre de la mémoire et de l'oubli', *Jeu : Revue de théâtre*, 1994, pp. 88–92

BUTLER, Judith, *Antigone: la parenté entre vie et mort*, trad.. Guy Le Gaufey (Paris: EPEL, 2003)

———, *Humain, inhumain: le travail critique des normes*, trad. Jérôme Vidal et Christine Vivier (Paris: Éd. Amsterdam, 2005)

CARRIERE, Marie, 'La Pensée Postcoloniale: Considérations Critiques, Esthétiques et éthiques', *Zeitschrift Für Kanada-Studien*, 32.1 (2012), pp. 49–64

CARRIERE, Marie J., et Catherine KHORDOC, eds., *Migrance comparée: les littératures du Canada et du Québec* (Bern : Peter Lang, 2008)

CARRIERE, Marie, et Catherine KHORDOC, 'Deuils au pluriel: Sur deux textes d'Abla Farhoud', *Voix et Images*, 31 (2006), 105 https://doi.org/10.7202/013242ar

CASTORIADIS, Cornelius, *Les carrefours du labyrinthe. 4, La montée de l'insignifiance* (Paris: Éd. du Seuil, 1996)

CAUNE, Jean, 'La Médiation Culturelle : Une Construction Du Lien Social.' http://lesenjeux.u-grenoble3.fr/2000/Caune/home.html [consultée le 3 décembre 2015]

CAUQUELIN, Anne, *Le site et le paysage* (Paris: Presses universitaires de France, 2012)

CAUSSE, Michèle, et Katy BARASC, *Requiem pour il et elle* (Donnemarie-Dontilly: Éditions iXe, 2014)

CECCON, Jérôme, 'Les écritures Migrantes Au Québec', *Africultures,* 2004 http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=3508 [consultée le 11 mars 2015]

Centre de recherche Joseph Hanse. Littératures de langue française : théorie littéraire et littérature comparée, *Théâtre, tragique et modernité en Europe: XIXe & XXe siècles*, ed. Muriel Lazzarini-Dossin (Bruxelles, 2004)

Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires, ed., *Itinéraires et contacts des cultures. Le réalisme merveilleux* (Paris, France, 1998)

———,*Frontières de la francophonie, francophonie sans frontières* (Paris: Budapest, 2002)

Centre d'études canadiennes, and Vice versa, *Métamorphoses d'une utopie*, ed. Jean-Michel Lacroix and Fulvio Caccia (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992)

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr/definition/lieu, [consultée le 17 Juin 2017]

CHALAYE, Sylvie, 'Théâtres Contemporains d'Afrique Noire Francophone', *Africultures*, 1999 http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=668 [consultée le 16 octobre 2014]

CHAUDHURI, Una, *Staging place: the geography of modern drama* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995)

———, 'The future of the hyphen', in *Interculturalism and performance: Writings from PAJ*, ed. Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta (New York: PAJ Publications, 1991)

'Cie-Nomade-in-France | MÉDINA MÉRIKA', *Cie-Nomade-in-France* https://www.cienomadeinfrance.net/medina-merika-1 [consultée le 2 septembre 2017]

CIRET, Yan, *Chroniques de la scène monde: Essai et entretiens* (Genouilleux: La Passe du vent, 2000)

CIXOUS, Hélène, 'En Attente de Femme. Aller àla Mer.', *Le Monde*, avril 1977

———, 'Le sexe ou la tête ?', *Les Cahiers du GRIF*, 13 (1976), pp. 5–15 https://doi.org/10.3406/grif.1976.1089

———, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves: et quelques écrits sur le théâtre* (Paris: Théâtre du Soleil, 1987)

CLET-MARTIN, Jean, 'Les Vampires Ne Tiennent Pas Dans L'être', *Strass de La Philosophie* http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2014/04/les-vampires-ne-tiennent-pas-dans-letre.html [consultée le 3 juin 2017]

Collège international de philosophie, ed., *L'étranger dans la mondialité* (Paris: Presses universitaires de France, 2000)

COLLERAN, Jeanne-Marie, 'Staging Place: The Geography of Modern Drama (review)', *Theatre Journal*, 48 (1996), 237–38 https://doi.org/10.1353/tj.1996.0027

Colloque "Expositions, sacrifices et ragoûts d'enfants", *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, ed. by Sandrine Dubel et Alain Montandon (Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2012)

Colloque international Poétiques d'Édouard Glissant, et Centre international d'études francophones, *Poétiques d'Edouard Glissant: actes du colloque international 'Poétiques d'Edouard Glissant', Paris-Sorbonne, 11-13 Mars 1998*, ed. Jacques Chevrier (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999)

Colloque Paroles déplacées, and Centre de recherches sur la lecture et la réception du texte contemporain, *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, ed. Charles Bonn (Paris : Ed. L'Harmattan, 2004)

Compagnie des Ombres, 'Tout Ira Bien, Présentation' http://ciedesombres.blogspot.com/ [consultée le 3 septembre 2017]

CONSOLI, Sylvie G., 'Le moi-peau', *M/S : médecine sciences*, 22 (2006), pp. 197–200

CONSTANTINI, Michel, *SÉMIOTIQUE DES FRONTIÈRES - Art et Littérature,* http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&isbn=978-2-343-04221-3 [consultée le 25 septembre 2014]

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, 'Le tropisme de l'Université française face aux postcolonial studies', in *Ruptures post coloniales* (La Découverte, 2010), CHAP.24,

pp. 317–27
http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=DEC_BANCE_2010_01_0317
[consultée le 22 septembre 2014]

COQUIO, Catherine, Régis SALADO, et Groupe de recherche sur la critique littéraire et les sciences humaines, eds., *Fiction & connaissance: essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction* (Paris-Montréal : Ed. L'Harmattan, 1998)

CORIO, Alessandro, 'Subalternité et Représentation Aux Antilles. Le Devenir-Subalterne de Marie Celat', in *Postcolonial Studies: Modes D'emploi* (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2013), pp. 313–32

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Paris: Bordas, 1991)

———. , ed., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (Paris: Bordas, 2008)

COURGEAU, Daniel, 'Paradigmes Démographiques et Cumulativité'
http://www.academia.edu/1752200/Paradigmes_demographiques_et_cumulativite
[consultée le 10 mars 2014]

COURSIL, Jacques, « La catégorie de la relation dans les essais d'Edouard Glissant, philosophie d'une poétique », in *Poétiques d'Edouard Glissant : Actes du colloque international « Poétiques d'Edouard Glissant », Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998,* Eds. Jacques Chevrier – Collectif (Travaux du GREC-F, 1998). http://www.edouardglissant.fr/coursil.pdf, consultée le 12 septembre 2017.

COX, Emma, *Theatre & migration* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014)

DANAN, Joseph, et Sandrine LE PORS, *Nouveaux territoires du dialogue*, ed. Jean-Pierre Ryngaert et Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain (Arles: Actes Sud-Papiers, 2005)

DUMONTET, Danielle, ‘La Revue Vice-Versa et Le Procès D’autonomisation Des “écritures Migrantes” ’, 2017 http://www.kanada-studien.org/wp-content/uploads/2014/07/ZKS_2014_5_Dumontet.pdf [consultée le 16 Février2017]

DASENBROCK, Reed Way, ‘Imitation versus Contestation: Walcott’s Postcolonial Shakespeare’, *Callaloo*, 28 (2005), pp. 104–13 https://doi.org/10.1353/cal.2005.0008

DECREUS, Freddy, « Le masque tragique et sa présence dans une société post moderne », in Centre de recherche Joseph Hanse. Littératures de langue française : théorie littéraire et littérature comparée, *Théâtre, tragique et modernité en Europe: XIXe & XXe siècles*, ed. Muriel Lazzarini-Dossin (Bruxelles: Peter Lang, 2004)

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1980)

DENAILLES, Corinne, ‘Être écrivaine Me Suffirait - Entretien Avec Anna Moï’, Mars 2006, weblettres édition, http://www.weblettres.net/ar/articles/6_94_258_interview912.htm [consultée le 17 Février 2017]

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx: l’Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris: Galilée, 1997)

DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique* (Paris: Ed. du Seuil, 1967)

DOUAIRE-BANNY, Anne, *Contrechamps tragiques: contribution antillaise à la théorie du littéraire* (Paris: Presses de l’université Paris-Sorbonne, 2005)

DUBOIS, Jacques, et Jean-Pierre BERTRAND, *L’institution de la littérature: essai*, 1 vols. (Bruxelles: Éd. Labor, 2005)

DUCHET, Claude, Stéphane VACHON, et Centre de coopération interuniversitaire franco-québécoise, eds., *La recherche littéraire: objets et méthodes :* (Montréal: XYZ, 1998)

DUFOURMANTELLE, Anne, *La femme et le sacrifice: d'Antigone à la femme d'à côté*, (Paris: Denoël, 2007)

DUMONTET, Danielle, 'La Revue Vice-Versa et Le Procès d'autonomisation Des "écritures Migrantes" ', *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 34 (2014), pp. 87-104 file://localhost/<http/::www.kanada-studien.org:wp-content:uploads:2014:07:ZKS_2014_5_Dumontet.pdf>

DUMONT, Fernand, et Serge CANTIN, *Le lieu de l'homme: la culture comme distance et mémoire* (Montréal: Bibliothèque québécoise, 2005)

DUPONT, Florence, *L'insignifiance tragique: 'Les Choéphores' d'Eschyle, 'Electre' de Sophocle, 'Electre' d'Euripide* (Paris: Le Promeneur, 2001)

DUPONT, Florence, 'Qu'est-ce Qu'interpréter Un Personnage (*prôsopon*) Ou Un Rôle de Choreute Dans Une Tragédie à Athènes Au Ve Siècle?', Retranscription d'une conférence donnée par Florence DUPONT à l'invitation de l'équipe *Scènes* du département ASIE et du laboratoire Passages XX-XXI – Université Lumière Lyon 2, France, 21 octobre 2014.

DUPUIS, Gilles, 'Redessier La Cartographie Des écritures Migrantes', *Globe: revue Internationale D'études Québécoises*, 10 (2007), 137–46

DUPUY, Jean-Pierre, *Le sacrifice et l'envie: le libéralisme aux prises avec la justice sociale* (Paris: Calmann-Lévy, 1992)

École normale supérieure, *Postcolonial studies: modes d'emploi*, ed. Collectif Write Back (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2013)

Écriture migrante/Migrant writing, eds. Danielle DUMONTET et Frank ZIPFEL (Hildesheim: Olms Verlag, Collection Passages/Passagen, 2008).

EDWARDS, Carole, *Les dramaturges antillaises: cruauté, créolité, conscience féminine* (Paris: l'Harmattan, 2008)

ENARD, Mathias, '« Les langues, Belles étrangère »', *LE 1*, 23 Avril 2014

‘Eric Raoult Rappelle Marie NDiaye à Son «devoir de Réserve»’, *Nouvelobs.com*, http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20091109.BIB4389/eric-raoult-rappelle-marie-ndiaye-a-son-devoir-de-reserve.html [consultée le 19 Septembre 2014]

ERTLER, Klaus-Dieter, Martin LÖSCHNIGG, et Yvonne VÖLKL, ed., *Europe--Canada: transcultural perspectives* (Frankfurt: Peter Lang Edition, 2013)

ESCHYLE, et Violaine SCHWARTZ, *Les exilées*, trad.. Irène BONNAUD (Besançon : Les solitaires intempestifs, 2013)

ESCOLA, Marc, *Le tragique* (Paris: Flammarion, 2002)

EURIPIDE, *Médée*, trad.. Daniel Mesguich (Paris: L’Avant-scène théâtre, 2008)

FARIS, Wendy B., *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative* (Nashville: Vanderbilt University press, 2004)

FEATHERSTONE, Mike, et Scott LASH, *Spaces of culture: city, nation, world* (Londres: Sage, 1999)

FERAL, Josette, *Trajectoires du Soleil: autour d’Ariane Mnouchkine* (Paris: Éd. théâtrales, 1998)

FISCHER-LICHTE, Erika, ‘Theatre, Own and Foreign: The Intercultural Trend in Contemporary Theatre’, in *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, ed. Michael Gissenwehrer et Josephine Riley (Tübingen: G. Narr, 1990)

———, *The transformative power of performance: a new aesthetics* (New York: Routledge, 2008)

FORESTIER, Florent, ‘Remarques Sur Le Schème Spatial - Implications Philosophiques’, http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-limaginaire/remarques-sur-le-scheme-spatial/#_ftn4 [consultée le 16 Avril 2014]

FORTIER, Corinne, ‘Vulnérabilité, mobilité et ségrégation des femmes dans l’espace public masculin : point de vue comparé (France-Mauritanie-Égypte)’, *Égypte/Monde arabe*, 2011, 71–102

FRANCIS, Cécilia W., ‘Configurations du sujet subalterne chez Abla Farhoud : Du mutisme féminin aux enjeux de la vocalité’, *@nalyses*, 11 (2016), https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1585, [consultée le 17 Août 2017]

‘Frères Migrants, Les Poètes Déclarent…’, *Mediapart*, Février 2017, https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/020217/freres-migrants-les-poetes-declarent, [consultée le 6 Février 2017]

GAILLARD, Françoise, ‘Histoire de peur’, *Littérature*, 64 (1986), pp. 13–22

GAINOR, J. Ellen, ed., *Imperialism and theatre: essays on world theatre, drama and performance* (Londres: Routledge, 1995)

GAUVIN, Lise, *Aventuriers et sédentaires: parcours du roman québécois* (Paris: H. Champion, 2012)

———, ‘L’écrivain et la langue’, *Europe*, 68 (1990)

———, *L’écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens* (Paris: Éd. Karthala, 2006)

———, ‘L’imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma)’, *Littérature*, 121 (2001), pp. 101–15

———, ‘L’imaginaire Des Langues: Entretien Avec Edouard Glissant’, *L’Amérique Entre Les Langues*, 28 (1992)

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Éd. du Seuil, 1982)

GEORGESCO, Florent, 'Les éclipses de Marie NDiaye', *Le Monde.fr*, 22 mars 2013, http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/02/22/les-eclipses-de-marie-ndiaye_1836061_3260.html [consultée le 28 Janvier 2014]

GIRARD, René, *La violence et le sacré* (Paris: Hachette, 1982)

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers* (Paris: Gallimard, 1996)

———, *Poèmes: Un champ d'îles : La terre inquiète : Les Indes* (Paris: Seuil, 1965)

———, *Poétique de la relation* (Paris: Gallimard, 1990)

GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction* (Paris: Presses universitaires de France, 1992)

———, 'Fantastique, plus Ou Moins', Décembre 1993 https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1994-v26-n3-etudlitt2251/501061ar.pdf [consultée le 29 Mai 2017]

GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse* (Paris: Fayard, 1999)

HARDT, Michael, et Antonio NEGRI, *Empire* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2000)

HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante* (Montréal: XYZ éd., 2005)

HEEG, Gunther, '"Empire Mort Allemagne Théâtre de La Résurrection", in 'Heiner Müller, Généalogie Dune œuvre à Venir', *Théâtre/Public » Archive »*, (2001), p.88

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La phénoménologie de l'esprit,* trad.. Jean Hyppolite (Paris, France: Aubier-Montaigne, 1945)

HENNIGFELD, Ursula, 'Humain, trop humain, rien d'humain : le théâtre de Marie NDiaye', in *Une femme puissante: l'œuvre de Marie NDiaye*, ed. Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (Amsterdam : Rodopi, 2013)

HERSANT, Céline, *L'atelier de Valère Novarina: recyclage et fabrique continue du texte* (Paris: Classiques Garnier, 2015)

HESS, Deborah M., *La poétique de renversement chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Édouard Glissant* (Paris: Ed. L'Harmattan, 2013)

HORKHEIMER, Max, et Theodor WIESENGRUND ADORNO, *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, trad.. Éliane Kaufholz-Messmer (Paris: Gallimard,1974)

HUSTI-LABOYE, Carmen, *La diaspora postcoloniale en France: différence et diversité* (Limoges: Pulim, 2009)

ISSACHAROFF, Michael, *Le Spectacle du discours* (Paris: J. Corti, 1985)

JEFFERS, Alison, *Refugees, theatre and crisis: performing global identities* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012)

JERUSALEM, Christine, 'Des larmes de sang au sang épuisé', in *Revue des sciences humaines: revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation* , (Lille : ed. Université de Lille, Faculté des lettres et sciences humaines , 2009).

Propos recueillis par Frédéric Joignot, 'Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est', *Le Monde.fr*, 4 Février 2011 http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html [consultée le 25 Mai 2017]

JORDAN, Shirley, 'La Quête Familiale Dans Les écrits de Marie NDiaye : Nomadisme, (in)hospitalité, Différence', in *Nomadismes Des Romancières Contemporaines de Langue Française*, ed. Audrey Lasserre et Anne Simon, Fiction/Non Fiction XXI (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017), pp. 147–57 http://books.openedition.org/psn/1813, [consultée le 4 Septembre 2017]

JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?: théâtre et théorie* (Montrouge: Bayard, 2010)

KAËS, René, *Le malêtre* (Paris: Dunod, 2012)

KANT, Immanuel, and Charles SERRUS, *Critique de la raison pure*, trad.. et eds. André Tremesaygues et Bernard Pacaud (Paris: Presses universitaires de France, 2012)

KAPOOR, Ilan, 'Hyper-Self-Reflexive Development? Spivak on Representing the Third World "Other"', *Third World Quarterly*, 25 (2004), pp. 627–47

KARIANE, 'Le silence des solitudes', *Arts, lettres et communication, option Littérature*, 2013 http://lettres.collegemv.qc.ca/2013/06/le-silence-des-solitudes [consultée le 1 Janvier 2017]

KHORDOC, Catherine, *Migrance en dérive, la pertinence du concept d'écriture migrante*, conférence donnée dans le cadre du Salon Double, observatoire de la littérature contemporaine, Avril 2014, enregistrement audio en ligne, Salon Double, http://salondouble.contemporain.info/migrance-en-derive-la-pertinence-du-concept-decriture-migrante, [consultée le 19 Septembre 2014]

KOLB, David, 'Sprawling places' [University of Georgia Press, 2008] http://www.dkolb.org/sprawlingplaces/generalo/placemak/ournativ.html, [consultée le 17 Juin 2017]

KOTT, Jan, *Manger les dieux: essais sur la tragédie grecque et la modernité*, trad.. Jean-Pierre Cottereau et Michel Lisowski (Paris: Payot, 1989)

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988)

Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature, *Eidôlon, 1985-2005*, ed. Marc Arino et Marie-Lyne Piccione (Pessac: Presses universitaires de Bordeaux, 2007)

La Question raciale devant la science moderne (Paris: UNESCO, 1951)

LAUTIER, Bruno, 'Mondialisation, travail et genre : une dialectique qui s'épuise', *Cahiers du Genre*, n° 40 (2006), pp. 39–65, https://doi.org/10.3917/cdge.040.0039

LE BRIS, Michel, et Jean ROUAUD, *Pour une littérature-monde* (Paris: Gallimard, 2007)

LEMENAGER, Grégoire, 'Eric Raoult Rappelle Marie NDiaye à Son «devoir de Réserve» - Bibliobs - L'Obs', *Le Nouvel Obs*, Novembre 2009, http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20091109.BIB4389/eric-raoult-rappelle-marie-ndiaye-a-son-devoir-de-reserve.html [consultée le 18 Février2017]

LEPAPE, Pierre, 'Un Temps de Saison', *Le Monde*, 11 Mars 1994, http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Un_temps_de_saison-1729-1-1-0-1.html [consultée le 29 Mai 2017]

LE PORS, Sandrine, et Jean-Pierre SARRAZAC, *Le théâtre des voix: à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011)

LE QUELLEC COTTIER, Christine et Daniel MAGGETTI, *Écrire en francophonie: une prise de pouvoir?* (Lausanne: Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 2008)

LIONNET, Françoise, *Postcolonial representations: women, literature, identity* (Ithaca : Cornell University Press,1995)

LORAUX, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme* (Paris: Hachette, 1992)

LOSCO-LENA, Mireille, 'Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une « poétique complexe', (publication en ligne du laboratoire CEREDI, Université de Rouen, 2009), http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-lies-dans-le.html, [consultée le 2 Mars 2017]

LOUIS, René, *Hauts lieux*, ed. Michel Crépu et Richard Figuier (Paris: Autrement, 1990)

LUCAS-LECLIN, Émilie, 'Comparatisme et pluralisme épistémologique : pour une approche anthropologique de l'écriture à la première personne',in *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, (2005), https://doi.org/10.4000/trans.116

MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières* (Paris: Librairie générale française, 2001)

MACDOUGALL, Jill, 'La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'oeuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine', *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 134, (2000), https://doi.org/10.7202/041420ar

MAHIEU, Eduardo, et Martin RECA, 'Exil et migration', *L'information psychiatrique*, me 83 (2014), pp. 733–35

'Manifeste Pour Une "Littérature-Monde"', Octobre 2007, *LeMonde.fr*, http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html [consultée le 18 Février 2017]

MARRANCA, Bonnie, et Gautam DASGUPTA, *Interculturalism and performance,*(New York: PAJ Publications, 1991)

MARTIN, Jean-Claude, 'Les Vampires Ne Tiennent Pas Dans L'être', blogpost, http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2014/04/les-vampires-ne-tiennent-pas-dans-letre.html, [consultée le 3 Juin 2017]

MARTINEZ, Marc, 'Shakespeare, le texte et le comédien : jeu tragique et jeu comique sur la scène anglaise du milieu du XVIIIe siècle', (publication en ligne du laboratoire CEREDI, Université de Rouen, 2012), http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html, [consultée le 11 Février 2015]

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1952)

MESSIKA, Liliane, *Imagin'aires de jeux: l'enfant, le jeu, la ville* (Paris: Ed. Autrement, 2000)

MEUREE, Christophe, ‘Au diable le sujet : le concave et le convexe dans le théâtre de Marie NDiaye’, ed. Shirley Ann Jordan et Andrew Abisong, *Marie NDiaye : l’étrangeté à l’œuvre*, Revue des Sciences Humaines, 2009, pp. 119–36

MEVEL, Yann, ‘*L’imaginaire mélancolique’ de Samuel Beckett, de ‘Murphy’ à ‘Comment c’est’* (Amsterdam : Rodopi, 2008)

THOMAS, Olivier, « Migration and Globalization: A Tragic Tale », trad.. Oliver Waine, *Metropolitics*, 30 octobre 2013, http://www.metropolitiques.eu/Migration-and-globalization-a.html, [consultée le 27 Février 2014]

MOATAMRI, Ines, ‘« Poétique de la Relation » Amina Saïd et Édouard Glissant’, *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, 2007 file://localhost/<https/::doi.org:10.4000:trans.180>

MOISAN, Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles* (Québec: Éd. Nota Bene, 2008)

MOISAN, Clément, et Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans: une histoire de l’écriture migrante au Québec, 1937-1997* (Québec: Editions Nota bene, 2001)

MOREAU, Yoann, ‘Mésologiques’, blogpost.fr , http://ecoumene.blogspot.fr/2014/06/taxus-baccata.html#more [consultée le 30 Juin 2014]

MORIN, Edgar, *Penser l’Europe* (Paris: Gallimard, 1987)

MORRISON, Toni, *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination* (Londres: Picador, 1992)

MORVAN, Danièle, ‘*Dictionnaire Des éléments de Formation’*, (Paris : Le Robert, 2014)

MOSS, Laura Frances Errington, *Is Canada postcolonial ?: unsettling Canadian literature* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2003)

MOUDILENO, Lydie, 'Délits, Détours et Affabulation: L'écriture de L'anathème Dans En Famille de Marie Ndiaye', *The French Review*, 71 (1998), pp. 442–53

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (Paris: Presses universitaires de France, 2005)

MÜLLER, Heiner, Michel Deutsch, et Paul Guérin, *Travail théâtral: Hamlet-machine. Théâtre populaire. Théâtre prolétarien. La lumière au théâtre* (Lausanne : La Cité, 1978)

MULLER, Herbert Joseph, *The spirit of tragedy* (New York: Alfred A. Knopf, 1956)

NAIL, Thomas, *The figure of the migrant* (Stanford: Stanford university press, 2015)

NAUDET, Jules, 'La Portée Contestataire Des études Postcoloniales - Entretien Avec Jacques Pouchepadass', *La Vie Des Idées*, Septembre 2011, http://www.laviedesidees.fr/La-portee-contestataire-des-etudes.html, [consultée le 18 Février 2017]

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale* (Paris: Armand Colin, 2016)

———, *Paysages dévastés: le théâtre et le sens de l'humain* (Belval: Circé, 2004)

NELSON, Cary, et Lawrence GROSSBERG, *Marxism and the interpretation of culture* (Urbana : University of Illinois Press, 1988)

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine : essais* (Montréal: Boréal, 1988)

———, '« Qu'est-Ce Que La Transculture ? »', *Paragraphes*, 1989, pp. 15–31

NEVEUX, Olivier, 'L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine', *Actuel Marx*, 2007, pp. 99–108

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine* (Paris: Éd. L'Harmattan, 1994)

Nimis groupe, ‘Ceux Que J’ai Rencontrés Ne M’ont Peut être Pas vu’, http://www.nimisgroupe.com/, [consultée le 2 Janvier2017]

NOONAN, Mary, *Echo’s voice: the theatres of Sarraute, Duras, Cixous and Renaude* (Londres: Legenda Modern humanities research Association and Maney publishing, 2014)

NOUSS, Alexis, *La condition de l’exilé: penser les migrations contemporaines* (Paris: Éd. de la Maison des sciences de l’homme, 2015)

‘Nous Sommes Partis de La France En Grande Partie à Cause de Sarkozy - Entretien Avec Marie Ndiaye’, *La Tribune Des Antilles*, Novembre 2009, http://www.latribunedesantilles.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1738&Itemid=55, [consultée le 18 Février2017]

NSHIMIYIMANA, Eugène, ‘Stratégies D’énonciation Du Sujet Migrant Chez Fatou Diome’, in *Migrations, Exils, Errances et écritures*, ed. Isabelle Keller-Privat et Corinne Alexandre-Garner, Sciences Humaines et Sociales (Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014), pp. 117–26 http://books.openedition.org/pupo/2071, [consultée le 8 Juillet 2017]

PAQUOT, Thierry, et Chris YOUNES, *Espace et lieu dans la pensée occidentale: de Platon à Nietzsche* (Paris : la Découverte, 2012)

PARSANOGLOU, Dimitris, ‘Multiculturalisme(S)’, *Socio-anthropologie*, 2004 http://socio-anthropologie.revues.org/416, [consultée le 23 Mars 2014]

PASSING FERGOMBE, Amos, et Arnaud HUFTIER, *Théâtre & fantastique: une autre scène du vivant* (Paris: Ed. Kimé, 2005)

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (Paris: Armand Colin, 2014)

———, *Le théâtre au croisement des cultures*, (Paris, France: J. Corti, 1990)

———, *Theatre at the crosscroads of culture* (London: Routledge, 1992)

PAVIS, Patrice, et Anne UBERSFELD, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: A. Colin, 2003)

PENEL, Jean-Dominique, 'Homo Caudatus, Les hommes à queue d'Afrique centrale : un avatar de l'imaginaire occidental', *Revue d'histoire des sciences*, 37 (1984), pp.189–192

PLIYA, José, *Gerty Dambury, 'Essayer D'être Ce Que L'on Est : Entretien Avec Gerty Dambury.', Propos Recueillis Par José PLIYA* http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-6494834&M=tdm [consultée le 29 Septembre 2015]

PONZANESI, Sandra, et Daniela Merolla, *Migrant cartographies: new cultural and literary spaces in post-colonial Europe* (Lanham : Lexington books, 2005)

Postcolonialisme et immigration ; Mozart écologiste ; Un inédit de Michel Henry (Paris: Textuel, 2006)

RADULESCU, Dominica, *Realms of exile: nomadism, diasporas, and Eastern European voices* (Lanham: Lexington books, 2004)

RICCI, Evelyne, *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol contemporain: Valle-Inclán, Alberti, Lorca* (Paris: CNED-Sedes, 2007)

ROBIN, Régine, *La mémoire saturée* (Paris: Stock, 2003)

———, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu* (Montréal: Le Préambule, 1989)

———, *La québécoite: roman* (Montréal: XYZ éditeur, 1993)

ROMAN, Joël, et Valérie MARANGE, *Chronique des idées contemporaines: itinéraire guidé à travers 300 textes choisis* (Rosny-sous-Bois: Bréal, 2000)

ROMEVA I RUEDA, Raul, *Sur Les Meurtres de Femmes (féminicides) En Amérique Centrale et Au Mexique et Le Rôle de l'Union Européenne Dans La Lutte Contre Ce*

Phénomène - A6-0338/2007 (Parlement européen, 20 Septembre 2007), http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A6-2007-0338+0+DOC+XML+V0//FR [consultée le 22 Mars 2017]

ROMILLY, Jacqueline de, *La tragédie grecque* (Paris: Presses universitaires de France, 1997)

ROSANVALLON, Pierre, *Le parlement des invisibles* (Paris: Seuil, 2014)

ROYALL, Frédéric, *Contemporary French cultures and societies* (Oxford, Bern, Frankfurt, N.Y. : Peter Lang, 2004)

RUSHDIE, Salman, *Imaginary homelands: essays and criticism* (London: Granta books, 1992)

———, *Step Across This Line: collected non-fiction 1992-2002* (Londres: J. Cape, 2002)

RUTHERFORD, Jonathan, *Identity: community, culture, difference* (Londres: Lawrence and Wishart, 1998)

RYNGAERT, Jean-Pierre, et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* (Montreuil-sous-Bois: Éd. théâtrales, 2006)

SADKOWSKI, Piotr, 'La Quête Des Ithaques Ou La Transgression Du Sens Dans Les Récits Odysséens. *La Québécoite* de Régine Robin', *Synergies*, 2009, 195–202

SAID, Edward W., *Culture and imperialism* (New York: Vintage books, 1994)

———, 'The Mind of Winter', *Harper's Magazine*, Septembre 1984, http://harpers.org/archive/1984/09/the-mind-of-winter/ [consultée le 22 Mars 2017]

———, *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978)

———, *Reflections on exile: and other essays* (Londres: Granta, 2000)

SAND, George, 'Essai sur le drame fantastique', *Revue des deux mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs*, 1839 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86870f [consultée le 3 Juin 2017]

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines* (Belfort: Circé, 1999)

———, *Poétique Du Drame Moderne: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, (Paris: Editions du seuil, 2012)

SAYAD, Abdelmalek, *L'immigration ou Les paradoxes de l'altérité. 1, L'illusion du provisoire* (Paris: Raisons d'agir éd., 2006)

———, *L'immigration ou Les paradoxes de l'altérité. 2, Les enfants illégitimes* (Paris: Raisons d'agir éd., 2006)

SAYAD, Abdelmalek, and Pierre BOURDIEU, *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* (Paris: Éd. du Seuil, 2014)

SCHNAPPER, Dominique, *La France de l'intégration: sociologie de la nation en 1990* (Paris: Gallimard, 1991)

SCHNEIDER, Wolfgang, *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* (Bielefeld: Transcript, 2011)

SCHUMACHER, Claude, *Staging the Holocaust: the Shoah in drama and performance* (Cambridge University Press, 1998)

SEFSAF, Abdelwaheb, 'MÉDINA MÉRIKA', *Cie-Nomade-in-France* https://www.cienomadeinfrance.net/medina-merika-1 [consultée le 2 Septembre 2017]

SELLAM, Sabine, *L'écriture concentrationnaire ou La poétique de la résistance* (Paris: Ed. Publibook, 2008)

SIBONY, Daniel, *Entre-deux: l'origine en partage* (Paris: Éditions du Seuil, 1991)

SIMMEL, Georg, et Vladimir JANKELEVITCH, *La tragédie de la culture: et autres essais*, trad.. Sabine Cornille et Philippe Ivernel (Paris: Rivages, 1988)

SMITH, Rowland, *Postcolonizing the Commonwealth Studies in Literature and Culture* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2000)

DE LA SOUDIERE, Martin, 'Le Paradigme Du Passage', *Communications*, 70 (2000), 5–31 https://doi.org/10.3406/comm.2000.2060 [consultée le 5 mai 2013]

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 'Can the subaltern speak?', in *Marxism and the interpretation of culture*, ed. Cary Nelson et Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988).

———, *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*, ed. Sarah Harasym (New York: Routledge, 1990)

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, et Donna LANDRY, *The Spivak reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*, ed. Gerald M. MacLean (New York, 1996)

SPRENGER, Sylvie, 'Légendes cruelles de Marie NDiaye', *L'Hebdo* (Lausanne, 17 Février 2005) , http://www.hebdo.ch/leacutegendes_cruelles_de_marie_ndiaye_20057_.htm [consultée le 20 avril 2014]

STEINER, George, *La mort de la tragédie*, trad.. Rose Celli (Paris: Gallimard, 1993)

SZONDI, Peter, *Essai sur le tragique*, trad.. Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, et Pierre Judet de La Combe (Belval : Circé, 2003)

TAKOLANDER, Maria, *Catching butterflies: bringing magical realism to ground* (Bern: Peter Lang, 2007)

THIEME, John, *Postcolonial con-texts: writing back to the canon* (Londres: Continuum, 2002)

THIS-ROGATCHEVA, Tamara, 'Figures de Fantômes Au Théâtre', in *Théâtre & Fantastique: Une Autre Scène Du Vivant*, Kimé (Paris: Amos Passing Fergombé et Arnaud Huftier eds., 2005), pp. 103–20

TIFFIN, Helen, 'Post-Colonial Literature and Counter-Discourse', ed. Anna Rutherford, *Kunapipi*, 9/3 (1987), pp. 17–37

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Éditions Points, 2015)

———, *La littérature en péril* (Paris: Flammarion, 2007)

TRIFANESCU, Letitia, 'Comment advient-on comme sujet-migrant ? Récits biographiques de femmes en situation de migration', *Le sujet dans la cité*, 2015, pp. 122–33

TUILIER, André, 'Euripide et Ennius - L'influence Philosophique et Politique de La Tragédie Grecque à Rome', *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres D'humanité*, 21 (1962), 379–98 https://doi.org/10.3406/bude.1962.4206 [consultée le 18 mars 2015]

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre,* (Paris: Éditions sociales, 1977)

Université de Corse, 'Mésologie, de milieu en art, Conférence inaugurale d'Augustin Berque à l'exposition de Didier Rousseau-Navarre Mésologie en Corse, Musée de Sartène, 12 juin – 14 septembre 201', ed. Augustin Berque, Marie-Antoinette Maupertuis, and Vannina Bernard-Leoni (Lieu de publication inconnu: Editions Eoliennes, 2014) http://ecoumene.blogspot.fr/2014/06/taxus-baccata.html#more [consultée le 18 Février 2017]

VERNANT, Jean-Pierre, et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne. II* (Paris: Éditions La Découverte, 1986)

WARNES, Christopher, *Magical realism and the postcolonial novel: between faith and irreverence* (New York: Palgrave Macmillan, 2009)

WEIDMANN-KOOP, Marie-Christine, *Le Québec aujourd'hui: identité, société et culture* (Québec: Presses de l'Université Laval, 2003)

WEIL, François, 'Migrations, Migrants et Ethnicité', in *Chantiers D'histoire Américaine* (Paris: Belin, 1993)

WIERDER, Thomas, 'Aux Racines de L'identité Nationale', *Le Monde*, Novembre2009 http://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html [consultée le 18 Février 2017]

WINNICOTT, Donald Woods, et Jean-Bertrand Pontalis, *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, trad.. Claude Monod (Paris: Gallimard, 1984)

ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre* (Paris, France: A. Colin, 2006)

ZARRILLI, Phillip B., 'Review of Interculturalism and Performance: Writings from PAJ by Bonnie Marranca; Gautam Dasgupta » in *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own, and Foreign* ed. Erika Fischer-Lichte; Josephine Riley; Michael Gissenwehrer', *TDR (1988-)*, 38 (1994), pp. 202–5 https://doi.org/10.2307/1146390 [consultée le 19 Septembre 2014]