

Rym Ben Tanfous

Altérité(s) intermédiaire(s) judéo-arabe(s) chez C. Fellous et T. Nathan

INTERMEDIAL JUDEO-ARABIC OTHERNESS

IN C. FELLOUS AND T. NATHAN

Abstract: This paper tackles the semiotic-stylistic procedures which allow the construction of a conscious, free-moving and irenic concept of alterity. The resulting hybridity would be the manifestation of a transcultural identity, which the author proposes as an alternative to the non-concessive rejection of otherness. The hybridization of identities and of narratives will be analyzed using the concept of intermediality. This concept feeds on and at the same transcends Genette's concept of trans-textuality, by englobing image, sound and chorographical rhythms. We investigate the mingling of linguistical structures and language systems (French, Arabic, Italian, etc.), enriched with symbolic topics and intertextual references.

Keywords: Postcolonial Studies; Jewish Literature; Tunisian Literature; Egyptian Literature; Intermediality; Intertextuality.

RYM BEN TANFOUS

Université de Tunis, Tunisie
rym.bentanfous@yahoo.com

Introduction

Colette Fellous (1950, Tunis) et Tobie Nathan (1948, Le Caire) sont deux romanciers d'ascendance italienne et de tradition juive, ayant grandi et effectué toute ou une partie de leur scolarité dans un pays arabe, avant d'émigrer en France. Ils se sont affirmés dans le milieu universitaire, respectivement, en lettres modernes en tant que disciple de Roland Barthes et en psychologie clinique au contact de Georges Devereux.

Avenue de France (2001) est le septième roman de Colette Fellous, auteure d'essais et comédienne de théâtre. Née à Tunis, elle émigre en France à l'âge de 17 ans et vit depuis à Paris. *Ce Pays qui te ressemble* (2015) est le neuvième roman de Tobie Nathan, également essayiste et diplomate. Il est né d'une vieille famille juive égyptienne ; il arrive en France à l'âge de 10 ans. Il est reconnu pour avoir innové en tant que psychologue clinicien et pour avoir promu l'ethnopsychiatrie. Il crée la première consultation d'ethnopsychiatrie en 1979 à l'hôpital Avicenne de Bobigny et crée ensuite le centre universitaire G. Devereux d'aide psychologique aux familles migrantes (1993).

Outre leurs origines et parcours, C. Fellous et T. Nathan ont en commun la nostalgie d'une altérité pacifique et insouciantes caractérisant la Tunisie et l'Égypte de leur enfance qu'ils convoquent dans leurs romans.

En effet, leurs pays de naissance sont notamment le cadre des deux fictions romanesques que nous avons choisies de traiter selon une optique comparée centrée sur le style : *Avenue de France* (2001) et *Ce pays qui te ressemble* (2015). Les deux auteurs tentent d'y reconstituer un passé multiculturel antérieur à la crise qui a eu lieu en Palestine et aux confusions, scissions, déplacements et expulsions des juifs arabes. C'est d'abord l'espace communautaire du quartier juif, la Hara, qui matérialise un entre-deux déterminant.

Les deux écrivains ont en commun leur surconscience linguistique¹ et leur volonté de déconstruire les stéréotypes sociaux qui déterminent le rapport à l'autre. Dans leurs styles, ils perpétuent donc une posture auctoriale contre-hégémonique et ils font appel au plurilinguisme, à l'ouverture et à la coexistence pacifique.

Notre travail entend explorer deux dimensions que les écrivains ont à cœur de rendre intelligibles au lecteur. D'une part, l'attention au style et à la poétique qui sont caractérisés par une recherche constante de soi et de l'autre à travers le temps, l'espace et l'Histoire. D'autre part, la volonté de ne pas répondre de façon définitive ou tranchée à cette quête, qui se veut incessante et infinie, appelant un « éternel retour »² par l'écriture autobiographique ou fictionnelle. Dans cette optique, nous analyserons attentivement les modalités énonciatives et l'usage hybride de la citation et de la référence. Il nous importe de démontrer

la récurrence des procédés intermédiaires d'ordre cinématographique et musical.

Cette étude se présente en trois phases. La première étape vise à conceptualiser le champ littéraire auquel appartiennent les auteurs et tracer les contours de l'énonciation personnelle en tant que lieu définitoire du Moi. Ensuite, nous analyserons les symboliques de la danse en lien avec l'imaginaire de l'altérité. Enfin nous tenterons de mettre en lumière la façon dont une poétique de la relation émerge des deux romans grâce à l'influence linguistique et rythmique de l'intertextualité musicale.

Le « je » interstitiel : fonctions et structure du récit

Les quartiers juifs sont le lieu symbolique d'une identité « au cœur et en marge de la ville, éphémère et atemporelle »³. Cependant, bien que les rapports à l'autre, à l'interdit et à l'Histoire collective soient spatialement délimités et socialement codifiés, les romans en renégocient constamment les relations.

Assise théorique : l'écriture transnationale et transculturelle

Dans *Avenue*, le pacte autobiographique⁴ est parfaitement explicite et revendiqué par l'auteur. Dans *Ce Pays*, l'identité du « je » demeure indéfinie puisque le personnage ne s'identifie pas avec l'écrivain. Bien que Nathan et son héros soient issus de la communauté juive d'Égypte, cela ne suffit pas à faire primer le pacte autobiographique sur le pacte romanesque explicite.

La littérature juive d'exil⁵ est définie par ses fonctions mémorielles,

historiographiques et d'adaptation. Sur le plan poétique, l'écrivain juif exilé est généralement pris « entre le fictionnel et l'existentiel »⁶ et se focalise davantage sur les « fonctions objectives »⁷ de l'écriture que les auteurs dits nationaux.

Le déplacement apparaît comme un « événement nodal [...] qui] rayonne comme un traumatisme central »⁸ en motivant aussi bien les choix stylistiques et poétiques que le regard critique et décentré sur l'Histoire. En effet, chaque auteur cherche à « transcender – par le style, les topoi et les formes narratives – les réalités sociales et les lieux divers qui ont participé à la construction des individus »⁹. L'exil est si constitutif de l'identité que la parole ne cesse de se chercher, de tâtonner, d'explorer en reproduisant éternellement le mythe de l'Exode tel que conté dans la Torah.

Dans le cadre du processus de représentation du périples familial et collectif, la métaphore du « livre » occupe une place centrale et suggère en filigrane l'idée de l'exil : « Reprendre l'histoire du livre, là où je l'avais laissée. Je dis livre, mais je veux parler de la vie. Les lettres se rassemblent, sont agencées autrement, mais les mots s'entendent, se font signe [...]. Être là donc, au cœur des choses »¹⁰. Le procédé, filé tout au long du roman, permet le brouillage énonciatif en confondant la vie, la page, le souvenir et l'histoire.

Zohar, narrateur de *Ce Pays*, ponctue le récit de sa vie par des bribes d'Histoire de l'Égypte qui ancrent sa petite histoire (1925, 1942, 1952) dans le contexte de la lutte anticolonialiste et de l'essor des mouvements nationalistes et islamistes. Ses réflexions sur la communauté juive du pays sont indirectement éclairées par les rebondissements politiques du XX^e siècle :

Frères égyptiens, je pense aux pyramides. On dit que nous, les Juifs, les avons bâties pour vous... Comme dans la formule des contes égyptiens, « *cela fut, ou cela ne fut pas* »... Ce ne sont pas des idoles, mais des rayons de soleil pétrifiés. Ne les abîmez pas. Je doute qu'il nous sera possible d'en construire de nouvelles¹¹.

Cependant, en dépit d'une poétique clairement influencée par l'imaginaire du déplacement et de l'étranger, *Avenue* et *Ce pays* semblent se refuser à toute « cristallisation d'une identité sociale »¹² que ce soit celle de l'écrivain dans le récit autobiographique (C. Fellous) ou du narrateur dans le récit fictionnel (T. Nathan).

Régine Robin conceptualise le style des auteurs transnationaux, dont elle fait partie, en des termes larges et inclusifs qui conviennent au style mouvant des auteurs que nous étudions ici : « Ce sont des écritures de l'entre-deux, de la béance, de l'interstice, ou selon la belle expression de Jean-Claude Charles, de l'enracinement. Écritures du déplacement, du passage »¹³. Nous remarquons qu'une instabilité stylistique, déterminant une constante renégociation de l'identité et du champ romanesque, court en filigrane sous la mémoire individuelle et l'Histoire collective.

Cette littérature transculturelle est nomade, instable, opposée aux atavismes par son usage du regard introspectif consistant à « opérer en soi-même un dégagement et un élargissement afin de ne plus se contenter de géographies solennelles des limites humaines »¹⁴. Nous usons du concept de l'identité interstitielle dans son acception postcoloniale : les narrateurs

sont à la fois juifs et arabes, appartenant aussi bien au territoire national qui les a vus naître qu'à leurs terres d'accueils. La remise en question des frontières et des clivages qui parcourt l'œuvre des deux romanciers sera le fil rouge conducteur de cette modeste étude.

Le mémoriel et l'historiographique

Nous nous devons donc de nuancer l'appartenance de C. Fellous et T. Nathan à la littérature d'exil à partir de quelques procédés sémiostylistiques. Les deux fonctions principales de l'écriture d'exil sont clairement présentes dans *Avenue* et *Ce pays*. Selon la narratrice, le roman a pour vocation énonciative d'« épeler l'histoire d'un siècle »¹⁵ en plus de mettre noir sur blanc la mémoire familiale. Par conséquent, la mémoire de l'individu et les Histoires nationales se superposent, s'entremêlent au point qu'il n'est plus possible de les circonscrire clairement : « J'ai tracé un cercle à partir de ce point et j'ai ramassé les dernières secondes de ma vie. J'ai regardé le monde comme s'il allait disparaître »¹⁶.

Fellous opte pour les procédés anaphoriques et d'emboîtement du point de vue (PDV) qui associent le symbole du « cercle » et le motif du retour à celui de l'immersion du Moi dans l'Autre. Il n'est plus question du PDV représenté¹⁷ tel qu'étudié en analyse du discours, puisque le récit se fait en gommant toute trace de distance et en reniant tout écart spatio-temporel quel qu'il soit.

Dans sa volonté de reconstituer son passé, Fellous fait avancer son histoire « par explorations successives, tâtonnantes, des divers plans imaginés, déconstruits pour

l'occasion de l'écriture »¹⁸. Pas à pas, par touches successives, la narratrice esquisse la fusion entre le Moi adulte, le Moi enfant et les autres personnages qu'elle cherche à représenter. Ce sont, principalement, sa mère, son père, ses frères, ses grands-parents et arrières-grands parents dont elle adopte le PDV comme si elle vivait les événements elle-même.

La narratrice/locutrice n'enchaîne pas seulement le regard et la voix de ses proches dans un récit omniscient ; elle épouse littéralement leurs regards, adopte leurs voix et choisit parfois d'entrer dans leurs corps afin de percevoir les événements selon leur exacte subjectivité :

Je suis pieds nus, je fais un tour de balançoire au Belvédère. Février 1901. J'ai pris le tram numéro cinq pour venir.

[...] La tête renversée en arrière, loin, très loin, je me jette à travers les oliviers, je reconnais les couleurs du palais de la Manouba.

[...] J'ai le vertige à force de me balancer, je remets mes escarpins et je reviens au centre de la ville, c'est le mois de janvier 1931¹⁹.

Fellous estompe les clivages et les distances entre narrateur et personnages, entre présent et passé en « devenant » ses protagonistes. La narratrice retrace les souvenirs fragmentés antérieurs à sa propre conception et tente de remonter aux origines des origines. C'est en ce sens qu'elle recompose l'histoire de ses parents, allant jusqu'aux plus petits détails de leurs jeunesse. La voix se charge de recomposer une mosaïque anéantie par le temps et de resituer les événements qui ont déterminé

les parcours et les destins de ses proches. Afin de conserver le rendu spontané et hybride des mémoires ainsi agencées, elle « escalade les mois »²⁰ et déplace son corps dans l'espace-temps où ses proches ont évolué.

Le « je » des deux narrateurs s'imisce dans les plis du récit et choisit de demeurer dans ses interstices. Dans *Ce pays*, la voix hétéro-diégétique anonyme se repositionne en tant que narrateur homodiégétique identifié. Le « je » n'intervient qu'au bout de centsix pages interrompant ainsi le récit de l'épopée de sa conception pour énoncer sa vision du monde et rentrer de plain-pied dans le récit de vie.

Au début du chapitre « rue Mouffetard », le « je » du narrateur apparaît pour la première fois : « Je suis né de ça... au pays des pharaons, d'une mère possédée par les diables et d'un père aveugle »²¹. L'énoncé ne semble pas possible avant le récit de la naissance : la voix anonyme retrace ses origines antérieurement à son existence effective.

Rétrospectivement, le lecteur attribue une identité au narrateur anonyme et saisit les raisons qui orientent son énonciation distante. Au contraire de *Avenue*, la voix dominante *Ce pays* choisit la représentation du PDV par le discours indirect libre, afin de délivrer la voix de ses parents et s'effacer au profit de leurs consciences individuelles. La naissance de « l'enfant » est ancrée dans les imaginaires religieux par la superposition des trois calendriers : l'hébraïque luni-solaire, le musulman lunaire et le grégorien solaire :

L'enfant est né dans 'Haret el Yahoud, le 15 'Hechvan de l'an 5686 ; déclaré à l'état civil du Caire le même jour, le

7 Rabi 'ath Tani de l'an 1344 ; c'était le premier jour, un dimanche, le 25 octobre 1925. Il arriva au petit matin dans l'entresol de l'épicerie de l'oncle Elie²².

C'est aussi le jour où Howard Carter ouvrit « le sarcophage de Toutankhamon »²³, coïncidence qui mobilise l'imaginaire mythique antique. Le roi divin semble avoir été destiné à se réincarner dans le corps de Zohar : « On dit que l'Égypte est la mère des mondes, *oum el donia*... C'est aussi la mienne ! Je veux dire : l'Égypte est ma mère ; la matrice de toutes mes pensées »²⁴. La mise au monde dure vingt-quatre heures (un cycle entier) et suppose la répétition du schéma historique

Le narrateur pose, en son propre nom, une question décisive par rapport au statut de l'enfant en tant qu'individu à part entière : « Que pouvais-je faire entre ces deux-là qui s'aimaient d'une passion infinie ? »²⁵ La suite du roman expose la constante entreprise d'émancipation de Zohar : après s'être libéré de la matrice, il s'extirpe du quartier juif, la hara. Ensuite, il n'aura de cesse d'exploiter des ouvertures symboliques tout en se défaisant des stéréotypes et en transgressant les interdits sociaux et moraux.

Après une énumération fragmentaire de l'Histoire terrible du XX^e, Fellous dit vouloir « Tirer le rideau, faire silence sur tout ce vacarme »²⁶. Faire régner le calme par l'écriture implique de mettre en lumière la pluralité culturelle, d'invoquer tous les interlocuteurs : « Ma prière est ouverte à tous, Arabes, Français, Maltais, Grecs, Italiens, Corses, Berbères, Juifs, Siciliens, Égyptiens, Palestiniens, Portugais, Ouzbeks, Arméniens, Libanais, Chinois,

Albanais, Turcs, Afghan, Anglais, Mexicains, Argentins »²⁷. Touche après touche, la narratrice établit le portrait en filigrane de la Tunisie et de la France et estompe les nombreuses différences historiques et culturelles qui distinguent les deux nations.

Refusant d'idéaliser l'un ou l'autre, la voix critique les défauts de ces deux pays, portant un regard semblable à celui d'Esther auquel il lui « était souvent arrivé de penser : "Nous vivons près des Arabes comme un homme vivrait près de son foie. Leur Coran contient nos histoires et notre bouche est emplie de leur langue. Pourquoi ne sont-ils pas nous ? Pourquoi ne sommes-nous pas eux ?" »²⁸.

Zohar apostrophe à son tour ses « frères égyptiens » et situe son énonciation par le biais de l'Histoire. Il appartient à une communauté plurielle, arrivée par vague tout au long des siècles, qui s'est comme stratifiée dans un pays caractérisant leur « substance, la matière qui les constitue »²⁹ et le « Nil »³⁰ une « artère qui irrigue [leur] corps »³¹ collectif. Pourtant, ils sont restés et restent « toujours autres des autres »³².

Le narrateur achève son histoire en avouant son appartenance impérissable à la nation : « Si j'ai quitté l'Égypte, l'Égypte ne m'a jamais quitté »³³. En ce sens, les récits permettent l'ouverture de brèche dans laquelle les voix des deux narrateurs s'immiscent.

**Rythmes et espaces
chorégraphiques : renégociation(s)/
reconstruction(s) du temps et de
l'appartenance communautaire**

Plusieurs clivages déterminent le rapport d'opposition à l'autre dans les

deux romans. Afin de mettre en lumière le détournement de ces antagonismes, nous utilisons la notion de chorégraphie dans son sens étymologique : d'une part, l'écriture de la danse, la syntaxe circulaire et la prosodie ponctuée d'anaphores chez Fellous ; d'autre part, le récit faisant danser les personnages, leurs origines et leurs destins au rythme des tambours et des chants ésotériques chez Nathan.

Chez Nathan, de nombreux antagonismes sont matérialisés par des clivages spatiaux explicites : quartier juif / arabe, quartiers populaires / huppés et espaces sacrés / profanes. Chez Fellous, les oppositions se focalisent sur les pays en éclatant les dichotomies : le mouvement entre la Tunisie, la France et l'Italie introduit une structure triangulaire qui dépasse l'altérité binaire. Les trois zones géographiques font figure de notes musicales différentes et dessinent un territoire à l'errance mémorielle de la narratrice. Or, nous sommes interpellés en particulier par deux espaces qui se présentent comme étant circulaires, universels et propices aux transgressions.

Commençons par *Avenue* où la danse constitue une forme-sens de la mémoire entreprenant un mouvement incessant allant du présent au passé pour en revenir au présent et recommencer au chapitre suivant.

**La ronde anaphorique
chez C. Fellous**

Dans *Avenue*, la danse est syntaxique et textuelle ; il s'agit de la « valse »³⁴ et de la « ronde »³⁵. Elle se présente sous les traits de ces pas que l'on ne peut faire seul ; elle est une occasion de s'étreindre, de se

tenir par les mains et de se réunir dans la joie, que cela soit en couple ou en groupe. La danse est donc union, ne serait-ce que furtive, avec l'autre.

De ce fait, bien qu'en français les répétitions *soient* jugées pesantes, Fellous en fait un usage accru en suivant l'ordre aléatoire des associations d'idées :

Paris, place de la Nation, [...] avec surtout au centre, le grand jardin et la statue de Marianne. [...] Marianne, c'est aussi le nom d'une de mes filles. [...] Marianne. Qui était aussi ma ronde préférée à la petite école de la rue Arago. Où allez-vous comme ça, Marianne, Marianne, Marianne ? [...] Et on tournait et on se prenait le bras et on échangeait de petite fille inlassablement et on avait le vertige et les queues-de-cheval se balançaient dans les voix et on enchaînait sur les colchiques dans les près qui fleurissaient parce que c'était la fin de l'été, sur la tablette de chocolat qui s'en allait à Rome ou sur Pimpanicaille le roi des papillons qui, en se faisant la barbe, se coupa le menton, un deux trois de bois, quatre cinq six de bis, sept huit neuf de bœuf, dix onze douze de bouse va-t'en à Toulouse, j'étais essoufflée mais la décision était prise, quand je serai mère je l'appellerai Marianne³⁶.

La répétition érige la danse en forme-sens en agençant le texte dans une circularité mimétique de la place de la Nation, à la lisière des 11^e et 12^e arrondissements. Les souvenirs affleurent spontanément à la surface dans une cadence cyclique qui en revient toujours à son point de départ. Rappelons que la redondance est un effet de

style omniprésent notamment dans les épitaphes en judéo-arabe³⁷ qui existent dans les cimetières juifs en Tunisie ; l'anaphore est aussi un procédé assez courant dans la langue arabe et dans la littérature et la chanson arabophones. Ces deux dernières ont tendance, contrairement au français, à appeler l'emphase et à libérer la phrase sur le plan de la longueur.

La perte d'haleine vient autant du mouvement corporel que de la phrase ample qui se prolonge au rythme du flot des pensées. Par l'anaphore, le roman devient un discours ritualisé, répété, scandé qui véhicule un message d'union, de cohésion et de paix :

C'est une prière qui aimerait épeler l'histoire d'un siècle non seulement dans cette région du monde, Tunisia North Africa, mais aussi dans tous les autres pays tissés de cabrioles, migrations, déplacements, illusions, glissements, métamorphoses, collages, paradoxes, clans, réseaux, rivalités, colonisations, grands cauchemars organisés, abandons, rêves de tous les jours, servitudes volontaires, hallucinations en tout genre³⁸.

Le texte fellousien se délivre de la syntaxe normée, tourne autour de lui-même et construit son sens à mesure que le vertige s'amplifie. Nous retenons de cette propension à la répétition et à l'hésitation une volonté d'émancipation de la mémoire par la forme-sens de la ronde qui, bien que volontairement mouvante, confère une cohérence à la prose narrative de portée poétique.

La danse et la musique entre occultisme et subversion

Dans *Ce pays*, un espace spécifique est à la fois celui de la danse, du chant, de la musique où les arts sont utilisés pour rendre la transe possible et permettre aux femmes d'entrer en contact avec les forces occultes capables de les rendre fertiles.

La danse est un moment de suspension du temps ; les allers-retours d'Esther entre 'Haret el Yahoud et le quartier arabe ponctuent la première partie du roman portant sur la conception du héros. Sur le plan spatial, un clivage sépare Esther de cette altérité indéfinie qu'elle part chercher : non pas l'autre arabe ou musulman, mais l'autre « au sens étymologique », l'étranger que Nathan définit comme dissemblant par son appartenance à une autre dimension, un autre monde. Le seuil entre le culte et l'occulte est matérialisé et réitéré par « Bab Zouweila », « porte de la tribu Zouweila »³⁹ dans lequel se trouve la maison rituelle où se déroulent les « cérémonies des présences ».

La danse désinhibée et les chants érotiques invoquent « le zar », celui qui, de tous les « dieux étrangers »⁴⁰, « est le plus étranger »⁴¹. La libération du corps par le rite occulte apporte à la future mère une « une exubérance dionysiaque, une allégresse physique »⁴² et met son esprit au contact de Nofal.

La « cérémonie des présences »⁴³, les multiples soirées ponctuées du rythme des taraboka, des chants en langue arabe et des danses incontrôlées des femmes en quête d'enfant : « Ah, lire les signes !... Chercher dans les substances impalpables, dans l'air qui brûle, dans le rythme des tambours, dans les pas de danses, les traces laissées

par les invisibles... »⁴⁴ La danse de Nofal réduit les clivages ethniques en questionnant la féminité archétypale, en déplaçant le statut de l'individu sur le terrain de la fertilité et de la transe.

En outre, l'inquiétude pour le fonctionnement de l'organe reproducteur réunit les initiées et estompe leurs appartenances religieuses. Les capacités reproductrices sont réactivées par les « zars », les « jnoun », les « nes ». La cour intérieure de la maison rituelle contient les danseuses et les protège du regard des non-initiés. Ce cercle réunit des individus dont les identités s'effacent au profit du rite, permettant ainsi la pacification de l'altérité entre les sexes et les communautés religieuses et ethniques.

Nous connaissons l'intérêt de l'ethnopsychiatrie, et de Nathan en particulier⁴⁵, pour les pratiques de la transe. Cependant, appelons brièvement que, dans son œuvre de « philosophiction »⁴⁶, le romancier proposait déjà une expérience de l'altérité radicale⁴⁷ qui doit amener le lecteur à « ne plus confondre un semblable »⁴⁸ :

Les mondes que je connais un peu considèrent comme étranger des êtres habitants d'autres univers. Nous traduisons faussement leurs notions par des mots que nous pensons équivalents en français : « esprits », « diables », « divinités », « génies »... alors que le seul mot qui conviendrait est bien l'« autre », l'étranger, au sens étymologique »⁴⁹.

Cette réflexion de l'écrivain au sujet de l'altérité tient de la conscience du poids du langage et de sa capacité à faire ou à défaire les représentations sociales : « Il est vrai qu'en français d'aujourd'hui nous

appelons « étranger » des « semblables » qui habitent ailleurs, dans d'autres lieux, dans d'autres langues – des semblables, tout de même ! »⁵⁰

La danse de Nofal correspond à un exercice initiatique et renégocie les frontières entre la vie et la mort. Le rite occulte est une activité profane et subversive confinée à un espace-temps interstitiel : la cour de la maison arabe représente un tiers espace (H. Bhabha) où l'ethnicité s'estompe au profit du corps féminin, revivifié et fécondé par les esprits.

Mais la danse ésotérique est très mal perçue sur le plan religieux par les autres personnages, en particulier l'une des tantes d'Esther, Maleka. Ce « service aux dieux étrangers » est la porte ouverte par laquelle une « illettrée » risque de « faire entrer la méchanceté » « dans la famille », celle-ci est définie comme la communauté élargie de la hara. Sans s'en apercevoir, Maleka adopte un concept musulman, un mot arabe, afin d'explicitier son propos : « c'est haram, c'est péché. [...] C'est grave, très grave »⁵¹. Le jugement porté sur l'occultisme est entrepris du point de vue de la religion monothéiste par l'usage de la langue arabe, ce qui semble prolonger la remise en question des atavismes entamée par Esther et échouant par conséquent à la marginaliser.

Afin de contrer les atavismes, T. Nathan prône ouvertement l'hybridation transculturelle :

[...] plutôt que des débats stériles sur l'identité, peut-être faudrait-il garder à l'esprit que les systèmes ne se métissent pas si facilement — les langues, les cultures, les systèmes de pensée et que la créativité pourrait bien se loger dans la capacité à se tenir

dans la perplexité entre deux systèmes opposés⁵².

Nous en retenons que l'occultisme matérialise une forme archétypale de créativité et qu'il renoue le lien brisé entre le corps féminin et sa nature procréatrice. Grâce à la danse, le roman invoque un imaginaire symbolique bien antérieur aux religions du Livre en écartant momentanément les pratiques religieuses clivantes.

Nous focaliserons notre intérêt sur le plurilinguisme et l'usage du leitmotiv dans les deux romans. Nous constaterons que ces deux facettes de la poétique transculturelle participent à une « poétique de la relation »⁵³.

Intertextualité et intermédialité : traduction/translation du « chaos-monde »

Chez Nathan comme chez Fellous, le fait de contrecarrer l'hermétisme des systèmes et leur tendance à s'ériger en modèle immuable passe par le mélange, la polyphonie, la confusion volontaire des voix et des imaginaires. Ils formulent leur « poétique de la relation » et se font passeurs de culture, « intermédiaire entre deux rives ou deux pays, deux cultures, deux générations ou deux langues »⁵⁴.

Par leurs sensibilités aux langues, ils révèlent des éléments déterminants dans leur chaos-monde. Cette notion centrale de la pensée d'Edouard Glissant est définie comme « cette rencontre, ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas encore réussi à saisir l'économie ni les principes. Il y a des gens qui sont sensibles à la problématique des langues parce qu'ils sont

sensibles à la problématique du chaos-monde »⁵⁵. Nous remarquerons que Fellous et Nathan ont en commun l'usage de procédés permettant de créer du lien avec l'autre, quelle que soit son identité ou son appartenance.

La mémoire intermédiaire chez C. Fellous : une altérité débridée

Comme nous avons pu le souligner précédemment, le style de Fellous transcende le concept d'écriture féminine par sa tendance à opérer une communion (au sens cognitif et spirituel) entre présent et passé. Pour ce faire, elle établit, dès l'incipit, son « intention poétique »⁵⁶ et esquisse sa poétique de la relation. Ce lien au passé s'opère grâce au souvenir sensoriel : l'image et la chanson sont actualisées, dépoussiérées par la narratrice qui tente de leur redonner leur sens contextuel.

Par exemple, la référence cinématographique introduit le récit polyphonique de la relation naissante entre les parents de Lolly :

L'automne 1935. J'entre au Mondial, le rideau de velours grenat est ouvert et le film a déjà commencé, Marlene Dietrich habite l'écran, je reconnais *La Femme et le pantin*, je dévore mes caramels à la noisette sans faire de bruit, je tremble à chaque image, les années se promènent sur mes épaules nues, je les laisse faire⁵⁷.

La référence intermédiaire induit l'éclipse temporelle, qui correspond à l'accélération au cinéma ; l'œil de la narratrice épouse l'œil-caméra et se superpose au regard de sa mère sur le passé. Ce passé

n'est pas le sien, mais elle se l'approprié et l'habite fidèlement.

Dès l'incipit, la mémoire est introduite par le rappel musical d'une composition au subtile goût du déplacement : « [...] je fredonne une musique arménienne que je viens de découvrir et qui ressemble à une odeur très ancienne, impossible à définir [...] »⁵⁸ Cette musique, dont on imagine le rythme lumineux, court tout au long du roman au gré des ellipses temporelles et des arrêts sur image qui ponctuent le récit. Dans un jeu de piste, la narratrice en donnera le nom au milieu du roman : « [...] j'ai continué ma promenade rouge ancien, en m'enroulant avec délice dans mon Kamantcha Blues. You forgot me as soon as you left me, dit la chanson. Toghir, heratsar, indz shoot moratsar »⁵⁹. La musique apporte de la chaleur telle le châle coloré d'une tzigane et autorise l'incursion des langues anglaise et arménienne.

En plus des références à l'image et à la chanson, la narratrice fait un usage récurrent du leitmotiv. Certaines phrases reviennent afin de donner une consistance temporelle à la mémoire et de rythmer la cadence de la lecture. Un leitmotiv, en particulier, apporte du sens et explicite le motif du retour déjà introduit par le récit :

On peut accorder leur pas à une mélodie, allegro ma non troppo. Piano, saxo, et petites percussions. On reconnaît la musique, c'est elle à chaque fois qui nous pousse et donne l'élan, c'est elle qui nous rassemble, qui nous indique le chemin de la disparition.⁶⁰

[...] Piano, saxo, et petites percussions. Torna, Ulisse, torna⁶¹

Le plurilinguisme s'expose par le lexique musical, emprunté à l'italien par la langue française ; ce plurilinguisme contamine une partie de l'énoncé. La variation du leitmotiv dans sa seconde occurrence en offre une version raccourcie et juxtapose les références à la musique arménienne et à l'opéra de Claudio Monteverdi.

Ailleurs, la narratrice adopte le PDV de Pierrot, son frère et tente de restituer sa perception du pays natal avant et après une arrestation illégale :

[...] il entend Raoul Journo chanter en arabe dans le jardin de l'hôtel Saint-Georges⁶².

[...] il suit le mouvement des danseuses berbères sur cette petite scène de l'hôtel Saint-Georges, [...] la musique ce soir-là résumait pourtant son voyage, avec ces langues réunies sur la scène, mais tout s'est déchiré [...] quelque chose s'est arrêté dans la musique [...]⁶³

La musique et les images jouent un rôle capital dans le récit puisqu'elles caractérisent la vie quotidienne et l'atmosphère de la ville : « [...] et partout, la plainte d'Oum Kalsoum, les chansons de Raoul Journo et de Farid El Atrache, partout les images de la Kahena sur les cahiers de classe, dans les boutiques des parfumeurs, des bijoutiers, des forgerons, et les chandeliers pour la prière du vendredi »⁶⁴. Selon cette même logique, la chanson vient relier les souvenirs du frère à ceux de la narratrice.

La voix restitue le rythme musical afin de conférer une texture visuelle au roman et de justifier le passage d'une altérité à une autre, du PDV de sa grand-mère à celui de sa mère :

La musique s'accélère, traverse au moins six années et moi je ne sais pas encore quelle jeune femme je suis en train de devenir mais j'ai le cœur vaste comme une salle de bal, je me suis glissée cette fois dans le corps de ma mère, j'ai mis ma robe jaune safran à volants et si j'ai le cœur vaste comme une salle de bal, c'est que j'ai rendez-vous avec mon premier amour dans quelques secondes, je fredonne l'air de Barberine, l'ho perduta me meschina, ah chi sa dove sarà⁶⁵.

L'habit et la voix s'allient dans le portrait auquel s'ajoute le plurilinguisme de l'énonciatrice. Cette référence à l'opéra de Mozart, *Le mariage de Figaro*, sera réitérée et associée à la figure de la mère dont la culture viendra contraster avec la spontanéité populaire de son futur époux.

Chez Fellous comme Nathan, le récit se structure autour de la notion de « déplacement »⁶⁶ qui est stylistiquement restituée par le « glissement translationnel »⁶⁷. De nombreux leitmotivs jonchent *Ce pays* ; ceux-ci sont loin d'être de simples indices identitaires qui opposeraient les cultures arabe et judaïque.

Intertextualité poétique : du Cantique des Cantiques à la chanson arabe

Ce pays met en place un système de répétitions et d'itérations qui tracent les contours d'un imaginaire symbolique commun : des échos thématiques et formels relient astucieusement le *Cantique des cantiques* et la chanson arabe moderne. L'écrivain choisit de citer, en exergue, trois œuvres *a priori* hétérogènes : ce sont « Wayak » de Farid el Atrach, « Ya habibi

taala » de Asmahane et un fragment du *Cantique*, texte dont l'écriture est traditionnellement attribuée au roi sage Salomon. Le brouillage de la scène énonciative dans laquelle s'inscrit le roman est par conséquent annoncé dès le départ.

Les trois textes ont en commun l'évocation de l'altérité amoureuse et la déclaration d'un amour inconditionnel pour l'« aimé » ou le « bien-aimé ». En remontant à un imaginaire symbolique sémitique, le roman plaide en faveur d'un entremêlement des inconscients, par une chaotisation du sacré et du profane, de l'ascétisme et de la sensualité.

Mordechaï Zohar et de Gergess Hakim sont les deux protagonistes qui permettent de transformer ce mélange paratextuel en intertexte contre-hégémonique. Ces deux personnages sont aux antipodes l'un de l'autre, comme pour figurer les deux facettes archétypales de l'individu : le premier est extralucide, pauvre, aveugle et juif ; le second narcissique, fortuné, poète et copte. Les deux figures masculines symbolisent la piété opposée au matérialisme et évoquent la littérature prophétique dans un contexte narratif profane.

D'une part, Gergess est un poète qui tombe amoureux de la jeune Jinane, issue de la campagne et dont la voix le transporte. Dès qu'il en fait sa muse, l'adolescente lui inspire des textes de poésie amoureuse (*Ghazal*) qui font usage du même langage amoureux que le *Cantique*. Les fragments chantés par Jinane sont en fait extraits des deux chansons de El Atrach et Asmahane. Mais la fiction pouvant tout se permettre, elle en fait l'œuvre du copte, sous l'impulsion amoureuse.

D'autre part, Motty récite le *Cantique* à l'enfant que porte son épouse. Ce

même chant est scandé pendant l'accouchement, afin de calmer l'enfant à naître, venant « contre sa mère »⁶⁸ au risque de la tuer. Pendant l'enfance de Zohar, son père chante afin de le guider vers la demeure familiale, lui évitant de s'égarer tout en lui rappelant son appartenance à la famille et à la hara.

La voix du père, récitant le *Cantique*, représente un lien entre l'enfant à naître et son géniteur ; le chant constitue une clé qui guide l'enfant en dehors du ventre de sa mère :

Rien ne le calmait hormis les mains de Motty et sa voix qui chantait alors des passages du *Cantique des cantiques*.

« Là ta mère t'a enfantée. C'est là qu'elle t'a enfantée, qu'elle t'a donné le jour. Mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras. Car l'amour est fort comme la mort. »⁶⁹

L'enfant ne se décide à quitter sa matrice qu'en entendant la voix de Motty chanter le fameux passage. Les hommes venus prier se font l'écho partiel et déformé de la voix du père : « Et les hommes répétèrent après lui, en changeant seulement un mot : "L'amour est plus fort que la mort." Et, selon ce qu'on m'a rapporté, c'est à ce moment précis que je me suis retourné et que j'ai surgi du ventre de ma mère, la tête en avant, d'un seul mouvement »⁷⁰. Dans le cadre de la citation musicale, le geste du traducteur dépasse le clivage entre l'hébreu et l'arabe en déplaçant les fragments en langue française, ce qui accentue la portée polyphonique des citations.

Pendant, en dépit de leurs différences identitaires et psychologiques, les

deux se rejoignent sur le terrain du chant, qu'il soit antique ou moderne. C'est d'ailleurs à ce niveau que le récit brouille les frontières en faisant réciter les passages ambigus du *Cantique* étrangement semblables aux poèmes amoureux du poète.

La traduction des fragments en français accentue les affinités énonciatives et thématiques entre les textes représentés en tant que produits culturels, universels et atemporels. Par le geste de transposition, Nathan juxtapose les voix des protagonistes et fait courir l'arabe⁷¹ (littéraire et dialectal égyptien) et l'hébreu « sous » le français. Il en découle le « sentiment troublant d'un français calqué littéralement sur une autre langue »⁷², voire dans ce cas sur deux langues, auxquelles se superpose la familière étrangeté quant au contenu traduit. Le français devient porteur d'une altérité pacifiée, puisqu'il déconstruit

les monolinguismes orientaux tout en se défaisant de son passé colonialiste et hégémonique.

Conclusion

Notre modeste lecture avait pour ambition de démontrer l'utilité de la grille sémiostylistique, souple et adaptable, pour lire le champ romanesque contemporain. Par ailleurs, cet article se voulait le lieu d'un questionnement ouvert de l'altérité dans la littérature transculturelle et des choix formels intervenant dans le cahotage des identités qui se refusent à la cristallisation. Cependant, les œuvres de Fellous et de Nathan offrent tant de nuances et promettent tellement de surprises qu'il serait vain de vouloir les décrire de façon irrévocable. Nous ne pouvons qu'inciter à leur lecture afin de rester à l'écoute de leurs musiques intérieures.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

Fellous, Colette, *Avenue de France*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.
Nathan, Tobie, *Ce pays qui te ressemble*, Paris, Stock, 2015.

Références critiques :

Antolin, Pascale, Arnaud Schmitt, Susanne Barrett et Paul Veyret (dirs.), *La figure du passeur. Transmission et mobilité culturelles dans les mondes anglophones*, Pessac, Maison des Science de l'Homme d'Aquitaine, 2014.
Budor, Dominique & Walter Geerts, *Le texte hybride*, Paris, PSN, 2004.
Dugas, Guy, (dir.), *Expressions tunisiennes*, n° spécial de *Expressions Maghrébines*, Barcelona, Vol. 5, n°1, été 2006.
Combe, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995.
– « Derrida et Khatibi – Autour du monolinguisme de l'autre », in *Carnets*, Deuxième série, n°7, 2016, mis en ligne le 31 mai 2016, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/897> (consulté le 20 juin 2018).
Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », [1989] 2014.
Ferrato-Combe, Brigitte, « Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection "Traits et portraits" », in *Recherches & Travaux* [En ligne], 75, 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/374> (consulté le 17 juin 2018).
Fontaine, Jean, *Le roman tunisien de langue française*, Tunis, Sud éditions, 2004.

- *Regards sur la littérature tunisienne*, Cérès Production, Tunis, 1991.
- Gauvin, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Glissant, Édouard, *L'Intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997 [Seuil, 1969].
- *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- Glissant Édouard et Lise Gauvin, « L'Imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant », in *Études françaises*, « L'Amérique entre les langues », vol. 28, n° 2/3, automne 1992/hiver 1993.
- Guillaumont, Antoine, « A. Robert et R. Tournay. *Le Cantique des cantiques*. Traduction et commentaire », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 167, n°2, 1965. p. 197-203.
- Hébert, Louis, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, PUL, 2009.
- Heusch, Luc de, « Possession et chamanisme », *Pourquoi l'épouser ?*, Paris, Gallimard, 1971, p. 226-244, URL : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=GALL_DEHEU_1971_01_0226#re11no11 (consulté le 17 juin 2018).
- Karmaoui, Ghazi, « Genèse(s) de la littérature judéo-tunisienne d'expression française », in *Revue de littérature comparée*, 3/2008 (n°327), p. 299-317, URL : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-3-page-299.htm> (consulté le 24 juin 2018).
- Kassab-Charfi, Samia, « Architecture et histoire chez Colette Fellous », in *Revue de littérature comparée*, 2008/3 (n° 327), p. 397-406, URL : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-3-page-397.htm> (consulté le 26 juin 2018).
- Lapie, Paul, *Les Civilisations tunisiennes (musulmans – israélites – européens). Étude de psychologie sociale*, Paris, Félix Alcan, 1898.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Essais », [1975] 1996.
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Mathis-Moser Ursula & Birgit Mertz-Baumgartner, « Littérature migrante ou littérature de la migrance ? À propos d'une terminologie controversée », in *Diogenes*, 2014/2 (n° 246-247), p. 46-61, URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2014-2-page-46.htm> (consulté le 26 juin 2018).
- Nathan, Tobie, *L'étranger. Ou le pari de l'autre*, Paris, Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2014.
- *Les Gnaoua. Initiation, transe et possession*, Casablanca/Paris, Le Fennec/La Pensée sauvage, 1998.
- Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.
- Rajewsky, Irina, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », in *Intermédialités*, n°6, automne 2005, p. 43-64.
- Robin, Régine, « Écrire français avec un accent », in *Fabula-LhT*, n° 12, « La Langue française n'est pas la langue française », mai 2014, URL : <http://www.fabula.org/lht/12/robin.html> (consulté le 27 juin 2018).
- Serfaty, Nicole, « Une littérature d'outre-tombe insolite : de l'originale en judéo-arabe tunisien à sa traduction française », in *Inscriptions funéraires judéo-arabes de Tunisie*, 22 mars 2017, URL : https://irht.hypotheses.org/2815#identifiant_2_2815 (consulté le 10 juin 2018).
- Tartakowsky, Ewa, *Les Juifs et le Maghreb. Fonctions sociales d'une littérature d'exil*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. Migrations, 2016.
- White, Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.
- Wolf, Werner. « (Inter)mediality and the Study of Literature », in *Comparative Literature and Culture*, n°3, vol. 13, 2011, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> (consulté le 20 juin 2018).

NOTES

1. « Surconscience linguistique » : « conscience aigüe de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête mais aussi de transformation et de création », Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 209.

2. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », [1989] 2014.
3. Ghazi Karmaoui, « Genèse(s) de la littérature judéo-tunisienne d'expression française », in *Revue de littérature comparée*, n°3, 2008 (n° 327), p. 299-317, URL : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-3-page-299.htm> (consulté le 24 juin 2018).
4. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Essais », [1975] 1996.
5. Ewa Tartakowsky, *Les Juifs et le Maghreb. Fonctions sociales d'une littérature d'exil*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2016, p. 257.
6. Ewa Tartakowsky, *Les Juifs et le Maghreb*, p. 15.
7. *Ibid.*, p. 257.
8. *Ibid.*, p. 172.
9. *Ibid.*, p. 267.
10. Colette Fellous, *Avenue de France*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 11.
11. Tobie Nathan, *Ce pays qui te ressemble*, Paris, Stock, 2015, p. 108.
12. Ewa Tartakowsky, *Les Juifs et le Maghreb*, p. 257.
13. Régine Robin « Écrire français avec un accent », in *Fabula-LhT*, n° 12, « La Langue française n'est pas la langue française », mai 2014, URL : <http://www.fabula.org/lht/12/robin.html> (consulté le 27 juin 2018).
14. Kenneth White, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 284.
15. Colette Fellous, *Avenue*, p. 28.
16. *Ibid.*, p. 220.
17. Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.
18. Samia Kassab-Charfi, « Architecture et histoire chez Colette Fellous », in *Revue de littérature comparée*, 2008, vol.3, n° 327, p. 397-406. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-3-page-397.htm> (consulté le 10 juin 2018).
19. Colette Fellous, *Avenue*, p. 36-37.
20. *Ibid.*, p. 54
21. Tobie Nathan, *Ce pays*, p. 107.
22. *Ibid.*, p. 106.
23. *Idem.*
24. *Ibid.*, p. 108
25. *Ibid.*, p. 107.
26. Colette Fellous, *Avenue*, p. 27.
27. *Ibid.*, p. 27-28.
28. Tobie Nathan, *Ce pays*, p. 68.
29. *Ibid.*, p. 108.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, p. 533.
34. Colette Fellous, *Avenue*, p. 12.
35. *Ibid.*, p. 16.
36. *Ibid.*, p. 16-17.
37. Nicole Serfaty, « Une littérature d'outre-tombe insolite : de l'originale en judéo-arabe tunisien à sa traduction française », in *Inscriptions funéraires judéo-arabes de Tunisie*, 22 mars 2017, URL : https://irht.hypotheses.org/2815#identifiant_2_2815 (consulté le 10 juin 2018).
38. Colette Fellous, *Avenue*, p. 28
39. Tobie Nathan, *Ce pays*, p. 68.

40. *Ibid.*, p. 86.
41. *Ibid.*
42. Luc de Heusch, « Possession et chamanisme », *Pourquoi l'épouser ?*, Paris, Gallimard, 1971, p. 226-244, URL : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=GALL_DEHEU_1971_01_0226#re11no11 (consulté le 17 juin 2018).
43. Tobie Nathan, *Ce pays*, p. 74.
44. *Ibid.*, p. 75.
45. Tobie Nathan, *Les Gnaoua. Initiation, transe et possession*, Casablanca/Paris, Le Fennec/La Pensée sauvage, 1998.
46. Tobie Nathan, *L'étranger. Ou le pari de l'autre*, Paris, Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2014, p. 13.
47. *Ibid.*, p. 12.
48. *Ibid.*, p. 12.
49. *Ibid.*, p. 11.
50. *Ibid.*, p. 12.
51. Tobie Nathan, *Ce pays*, p. 84.
52. Tobie Nathan, « À propos de Penser entre deux langues de Heinz Wismann — Paris, Albin Michel, 2012 », *Le blog de Tobie Nathan. Contre les trous de mémoire*, https://tobienathan.wordpress.com/lectures/*-entre-les-langues-heinz-wismann/ (consulté le 27 juin 2018).
53. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
54. Pascale Antolin, Arnaud Schmitt, Susanne Barrett et Paul Veyret (dirs.), *La figure du passeur. Transmission et mobilité culturelles dans les mondes anglophones*, Pessac, Maison des Science de l'Homme d'Aquitaine, 2014, p. 16.
55. Édouard Glissant et Lise Gauvin, « L'Imaginaire des langues. Entretien avec Édouard Glissant », dans « L'Amérique entre les langues », in *Études françaises*, vol. 28, n° 2/3, automne 1992/hiver 1993, p. 12-13.
56. Édouard Glissant, *L'Intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997 [Seuil, 1969]
57. Colette Fellous, *Avenue*, p. 35.
58. *Ibid.*, p. 10.
59. *Ibid.*, p. 118.
60. *Ibid.*, p. 188 - 189.
61. *Ibid.*, p. 190, 199.
62. *Ibid.*, p. 242.
63. *Ibid.*, p. 243.
64. *Ibid.*, p. 95.
65. *Ibid.*, p. 37-38.
66. Samia. Kassab-Charfi, *Architecture et histoire*.
67. *Ibid.*
68. Tobie Nathan, *Ce pays*, p. 109.
69. *Ibid.*, p. 106.
70. *Ibid.*, p. 110-111
71. Dominique Combe, « Derrida et Khatibi — Autour du *monolinguisme de l'autre* », in *Carnets*, Deuxième série, n°7, 2016, mis en ligne le 31 mai 2016, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/897> (consulté le 20 juin 2018).
72. Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1995, p. 145