

ÉCRITURE KURDE EN FRANÇAIS

ÉCRITURE KURDE EN FRANÇAIS : TERRITOIRE, IDENTITÉ ET DISCOURS

By DERSIM BARWARI, B.A., M.A.

A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the
Requirements for the Degree Doctor of Philosophy

McMaster University DOCTOR OF PHILOSOPHY (2017) Hamilton, Ontario (French)

TITLE: Écriture kurde en français: Territoire, identité et discours

AUTHOR: Dersim Barwari, B.A., M.A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Professor Eugène Nshimiyimana

NUMBER OF PAGES: ix, 304

SOMMAIRE

L'objectif principal de cette étude est d'évaluer les enjeux de l'usage d'une langue autre sur l'affirmation de l'identité des sociétés dominées ou opprimées. Cet objectif tient de l'intérêt particulier que nous accordons à la parole des écrivains kurdes francophones. L'objectif secondaire de notre recherche est de mettre en relief les rapports qui s'établissent entre territoire, identité et discours. Cette préoccupation tient du fait que le sort de la communauté kurde, tel qu'il est dépeint par les auteurs du corpus, est perpétuellement compromis par les pouvoirs politiques moyen-orientaux et occidentaux.

LAY ABSTRACT

The main objective of this study is to evaluate the issues related to the use of another language on the assertion of the identity of dominated or oppressed societies. The voice of French-speaking Kurdish writers is of particular interest to this objective. The secondary objective of our research is to highlight the relationships between territory, identity and discourse. This concern is due to the fact that the fate of the Kurdish community, as depicted by the authors of the corpus, is perpetually compromised by Middle Eastern and Western political powers.

RÉSUMÉ

Cette thèse, constituée de quatre chapitres, présente sous un angle novateur les stratégies employées par les auteurs kurdes francophones pour véhiculer leurs revendications et aspirations. Le premier chapitre s'attaque directement à la question linguistique, l'objectif général étant de soulever les principaux enjeux politiques et esthétiques qu'implique le fait d'écrire dans une langue dominante d'une perspective minoritaire. Le deuxième chapitre s'intéresse à la question identitaire et illustre comment l'expérience des écrivains kurdes francophones peut nous servir de base à l'établissement d'une perspective minoritaire sur la société. Le troisième chapitre se penche sur la question de l'accès à la parole et identifie les conséquences sociopolitiques de la prise de parole des marginalisés sur l'affirmation de l'identité. L'objectif de cette étude est d'analyser en profondeur les stratégies littéraires et discursives, dont le témoignage, qui sont privilégiées par les écrivains issus d'une culture dominée pour faire reconnaître la subjectivité de ces peuples qui se voient exclus du savoir. Le dernier chapitre constitue une analyse de deux autres tactiques littéraires et discursives permettant de construire la subjectivité des marginalisés, montrant comment le non-dit et l'ironie sont des outils d'une écriture oppositionnelle dans l'invocation d'un discours alternatif qui déstabilise le discours du pouvoir. Les œuvres des écrivains kurdes francophones révèlent une perspective minoritaire de l'identité dans un contexte d'oppression et de domination et par là même produisent une expression « unique » de l'expérience de l'altérité et du pouvoir.

Mots clés : écriture kurde en français, territoire, identité, discours, témoignage, oppositionnalité

ABSTRACT

This thesis, consisting of four chapters, presents an innovative perspective on the strategies used by French-speaking Kurdish authors to convey their claims and aspirations. The first chapter deals directly with the linguistic question, the general objective being to raise the main political and aesthetic issues involved in writing in a dominant language from a minority perspective. The second chapter focuses on the question of identity and illustrates how the experience of French-speaking Kurdish writers can serve as a basis for establishing a minority perspective on society. The third chapter examines the question of the access to speech and identifies the sociopolitical consequences of the voice of the marginalized on the assertion of identity. The aim of this study is to examine in depth the literary and discursive strategies, such as testimony, that are privileged by writers from a dominated culture to get recognition of the subjectivity of these peoples who are excluded from knowledge. The last chapter is an analysis of two other literary and discursive tactics allowing the subjectivity of the marginalized to build, showing how the unsaid or unspoken and irony are tools of an oppositional writing in the invocation of an alternative discourse that destabilizes the discourse of power. The works of the French-speaking Kurdish writers reveal a minority perspective of identity in a context of oppression and domination, and thus produce a “unique” expression of the experience of otherness and power.

Keywords: Kurdish writing in French, territory, identity, discourse, testimony, opposition

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de thèse, le Professeur Eugène Nshimiyimana, pour m'avoir appris à penser de manière indépendante et à être plus autonome.

Je voudrais aussi exprimer mes sincères remerciements aux membres de mon comité : les Professeurs Gabriel Moyal et Joëlle Papillon. Vos conseils et vos suggestions m'ont permis de mener à bien ce travail.

Je remercie mon époux, Rewar, et notre fille, Mavia, pour leur amour et leur soutien permanent.

Enfin, je tiens à remercier mes amis et mes collègues qui m'ont accompagnée sur mon chemin et m'ont toujours encouragée à poursuivre mes études, malgré tous les obstacles.

Cette recherche n'aurait sans doute pas été possible sans le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH).

TABLE DES MATIÈRES

Descriptive Note	ii
Sommaire/Lay Abstract	iii
Résumé	iv
Abstract	v
Remerciements	vi
Table des matières	vii
Introduction	1
Chapitre I : De la question linguistique	18
1.1 Ahmedê Khanê et la langue de cuivre, ou pourquoi le kurde ?	24
1.2 Auteurs kurdes francophones, ou pourquoi le français ?.....	33
1.3 Politique de la langue.....	48
1.4 Pour qui écrire ?	61
1.5 Des formes de la résistance symbolique des écrivains kurdes francophones.....	69
Chapitre II : De la question identitaire	85
2.1 <i>Parfums d'enfance à Sanate</i> : De la dialectique du rapport de soi à l'Autre.....	91
2.2 <i>Mémoire du vent</i> : L'exil, l'errance et les déchirures de l'entre-deux.....	107
2.3 <i>Les sables de Mésopotamie</i> : Cartographie mouvante de l'identité.....	115
2.4 De quelques figures de l'identité kurde.....	140
Chapitre III : De la parole kurde : Témoignage et littérature	164
3.1 Les signes « paratextuels » : Quel contrat pour le témoignage ?	174

3.2 <i>Mémoire du vent</i> : une posture énonciative de témoin indirect.....	185
3.3 <i>La nuit de Diyarbakir</i> : une position d'énonciation directe de l'écrivain-témoin...	201
3.4 Du témoignage personnel à l'énonciation collective.....	214
Chapitre IV : De l'implicite : La rhétorique de l'opposition.....	225
4.1 De l'oppositionnalité.....	227
4.2 De l'instabilité du titre littéraire et de ses interprétations variables.....	233
4.3 <i>Mémoire du vent</i> : Non-dit et opposition.....	237
4.4 <i>Les sables de Mésopotamie</i> : Ironie et opposition.....	264
Conclusion.....	294
Bibliographie.....	305
Annexe A.....	329
Annexe B.....	340

ABRÉVIATIONS

a) Les œuvres du corpus primaire seront citées sous les sigles suivants :

Gürgöz, Ali Ekber. *La nuit de Diyarbakir : Être Kurde en Turquie* – LNDD

Hussain, Fawaz. *Les sables de Mésopotamie* – SM

Hussain, Fawaz. *La prophétie d'Abouna* – PA

Mala, Ahmed. *Mémoire du vent* – MV

Yousif, Ephrem-Isa. *Parfums d'enfance à Sanate : Un village chrétien au Kurdistan irakien* – PES

b) Les autres sources seront citées sous les abréviations courantes :

Centre national de ressources textuelles et lexicales – CNRTL

Organisation internationale de la Francophonie – OIF

Organisation des Nations unies – ONU

Le trésor de la langue française informatisé – TLFi

INTRODUCTION

Peut-on réellement parler d'écriture kurde en français tout en sachant que ni la géographie, ni l'histoire, ni la politique ni la culture n'autorisent d'évoquer la question dans la mesure où les Kurdes sont dispersés géographiquement, et non francophones pour la plupart ? Et pourtant, l'institution littéraire française confirme bien l'existence d'un champ pareil. En 1993, L'Harmattan s'enrichit de la collection « Lettres kurdes », ce qui signifie que l'écriture kurde en français est un fait, un fait qui semble s'expliquer par le statut même des Kurdes dans le temps et dans l'espace.

Les Kurdes, en effet, sont des êtres assez problématiques car, contrairement aux autres entités ethniques et culturelles que l'espace, le territoire, confirme et justifie, ils errent, sans autre territoire que linguistique, sans autre idéal collectif que le retour au pays imaginaire, inexistant. L'histoire a voulu que les Kurdes vivent déracinés, éparpillés sur un territoire qui n'est pas le leur, transigeant constamment avec leur hôte pour être, se cherchant ou s'anéantissant dans cet Autre irakien, iranien, syrien ou turc qui les veut identiques à lui, leur niant ainsi leur spécificité ethnique et culturelle. Les Kurdes sont des êtres de l'exil, fondamentalement déterritorialisés, pour qui le retour à soi passe par l'investissement de l'espace symbolique de l'Autre. Écrire en français (comme en anglais ou en suédois) devient ainsi une manière de créer du territoire, c'est-à-dire de s'inventer un espace à la fois réel (géographiquement) et imaginaire en adoptant une autre langue d'expression (la langue française en l'occurrence), tout en témoignant de la condition critique de l'exilé. Telle est en effet l'hypothèse à l'origine de ce travail. À la fin de ce

travail, nous allons identifier les lieux d’insertion des Kurdes dans l’espace de l’Autre ainsi que les enjeux politiques qui accompagnent ce mouvement. Mais comment se présente la réalité actuelle des Kurdes et du Kurdistan ?

1. Mise en contexte

Le début du XX^e siècle – plus précisément la fin de la Première Guerre mondiale – marque le point tournant de l’histoire moderne des Kurdes et du Kurdistan. Les Kurdes ont connu différents conquérants à travers leur histoire. Pendant quatre siècles, le peuple kurde s’est vu partagé entre les empires turc et persan. Toutefois, avec l’effondrement de l’Empire ottoman, en 1918, ils se sont retrouvés sous la domination occidentale, notamment britannique et française. L’accord « Sykes-Picot » (mai 1916), du nom de ses auteurs principaux, est l’entente conclue par le Royaume-Uni et la France quant au partage des anciens territoires contrôlés par l’Empire ottoman. Les pays occidentaux, par cette entente, se garantissent une position stratégique au Moyen-Orient, et par là même étendent le rayonnement de leur influence dans le monde. Compte tenu des intérêts géopolitiques et économiques de ces deux superpuissances au Moyen-Orient, le Kurdistan – qui est un territoire vaste et divers – est divisé entre quatre États : l’Irak, l’Iran, la Syrie et la Turquie. Mais, il est important de souligner que seule la Syrie est placée sous la tutelle de la France¹. Les trois autres pays où sont dispersés les Kurdes sont placés sous mandat britannique. Dans presque toutes ces situations, les Kurdes demeurent

¹ Le 28 avril 1920, la Société des Nations confie à la France un mandat en Syrie, où elle exercera son autorité jusqu’au 17 avril 1946.

minoritaires, en position dominée. Leur culture et leur langue sont constamment menacées par une série de politiques d'assimilation et d'anéantissement établies par les gouvernements au pouvoir – et parfois avec la complicité des pouvoirs occidentaux – dans les pays où habitent les Kurdes.

Le Traité de Sèvres, signé le 10 août 1920 entre les Puissances alliées et la Turquie, qui prévoyait le sort de l'Empire ottoman, institutionalise ce changement politique au Moyen-Orient. Le 24 juillet 1923, le Traité de Sèvres est remplacé par le Traité de Lausanne qui vient anéantir tout espoir d'indépendance pour les minorités ethniques et culturelles (parmi lesquelles on compte les Arméniens et les Kurdes) affectées par ce nouveau traité. Entre autres conséquences de la ratification de ce traité international, on note une permanente marginalisation et exclusion des communautés minoritaires habitant la région. Par exemple, les restrictions de déplacement des personnes à l'intérieur de chaque nouveau territoire se traduit dans les textes des écrivains kurdes comme une prise en otage des minorités marginalisées. Privés de droit, les Kurdes ne retrouvent dans aucun de ces pays un lieu propre qu'ils puissent appeler leur chez-soi (à l'exception de la région autonome du Kurdistan irakien²).

Dans *Le malheur kurde*, Gérard Chaliand répartit l'histoire contemporaine des Kurdes en quatre grandes phases : phase 1 (1920-1945), phase 2 (1945-1958), phase 3

² La région autonome du Kurdistan irakien, qui est située au nord-est du pays, est une entité politique regroupant les trois provinces de Dohouk, de Souleimaniyeh et d'Erbil et couvrant une superficie totale de 38 047 km². Cette région est gérée par le gouvernement régional du Kurdistan. Mais l'autorité du gouvernement régional du Kurdistan dépend de ses relations avec le gouvernement central à Bagdad. De même, les conflits entre les différents partis politiques kurdes compliquent le projet d'atteindre, un jour, l'indépendance du Kurdistan. Outre la région autonome du Kurdistan irakien, il y avait aussi la République kurde de Mahabad dont l'existence a été d'une durée très courte. Établie le 22 janvier 1946, la République kurde est abolie le 15 décembre 1946. Pour en savoir plus sur la République kurde de Mahabad, voir notamment William Eagleton Jr., *The Kurdish Republic of 1946*, 1963.

(1958-1975), phase 4 (postérieure à 1975). Ces périodes correspondent à des événements qui ont eu lieu dans des temps et des lieux différents, et qui ont marqué l'histoire d'un peuple éclaté. La première phase est sans doute la plus importante et la plus lourde de conséquences pour l'avenir des Kurdes et du Kurdistan. Elle se résume à la dispersion des Kurdes et à l'instauration des politiques d'assimilation et de répression par les gouvernements de chaque état où habitent les Kurdes. Dans la république nouvellement établie de Turquie, par exemple, il ne pouvait y avoir qu'une seule identité homogène, à savoir l'identité turque. En conséquence, les minorités ethniques et culturelles habitant en Turquie ont été obligées de s'exiler ou de s'assimiler à l'identité turque. À ce sujet, Joyce Blau explique comment « [l]es Kurdes devenaient des “Turcs de montagnes”, vivant en “Anatolie orientale” ou à l'Est » (2012 : 22). Ainsi, les Kurdes de Turquie, comme les Arméniens³ avant eux, se voient refuser leur droit même à l'existence. La deuxième phase, en revanche, est celle où a vu le jour la république kurde de Mahabad (Iran), en 1946, et bien que son existence ne soit que d'une très courte durée (de moins d'un an), elle constitue un événement qui a fortement marqué l'imaginaire collectif des Kurdes, et leur espoir de vivre, un jour, dans un Kurdistan indépendant. La troisième phase est celle des indépendances en Afrique et en Asie. Dans cette phase, la République de l'Irak proclame son indépendance. Les Kurdes, qui aspirent également à l'indépendance,

³ Le génocide arménien de 1915, perpétré par les « Jeunes-Turcs », avec la complicité d'autres individus et groupes au pouvoir (y compris de nombreux chefs de tribu kurdes), a fait entre 1,2 et 1,5 millions de victimes. Toutefois, le gouvernement turc continue de nier le fait qu'un génocide contre les Arméniens a eu lieu en Turquie. Pour en savoir davantage sur la participation des Kurdes dans le génocide des Arméniens, voir Gérard Chaliand, *Le malheur kurde*, 1992. Voir aussi Hamit Bozarslan, *La question kurde : États et minorités au Moyen-Orient*, 1997. Sur la mémoire des Kurdes de cet événement traumatique, voir l'article « Le fantôme du génocide arménien hante les Kurdes », 2015, en ligne.

prennent les armes, en 1961, « pour imposer l'autonomie du Kurdistan dans le cadre de l'Irak » (Chaliand 1992 : 28), mais sans succès. Enfin, la quatrième période est marquée notamment par l'effondrement du Shah (1978) et la guerre Iran-Irak (1980-1988), le génocide des Kurdes irakiens (1988), la guerre du Golfe (1991), suivie de l'exode des Kurdes d'Irak (on estime entre 1,3 et 2 millions de personnes qui ont fui le pays). La répression contre les Kurdes continue en Turquie, en Syrie, en Irak et en Iran à travers ces périodes. Bref, la situation sociopolitique actuelle des Kurdes au Moyen-Orient s'explique, en grande partie, par les guerres interminables et une permanente déstabilisation politique, sociale et économique des pays dans lesquels ils habitent.

Au cours de l'Histoire, les Kurdes ont été les victimes de différents régimes (empires, monarchies et dictatures) qui ont gouverné dans la région comme l'illustre le grand poète médiéval kurde Ahmadê Khanê :

De toutes parts, ils [les Kurdes] sont le bouclier
De ces Persans et de ces Turcs,
Et les deux camps prennent les Kurdes pour cible
De leurs flèches meurtrières.
C'est comme si les Kurdes étaient le verrou de leurs
frontières. [...]
(v. 221-223⁴)

Si la littérature kurde fait de l'identité l'un de ses thèmes centraux, ce n'est certainement pas sans rapport avec l'appartenance de ce groupe d'écrivains et de poètes à une communauté marginalisée. Blau affirme que les premiers monuments littéraires kurdes « naissent parallèlement et en opposition à la consolidation des voisins ottomans et persans » (Blau, « La langue et la littérature kurdes », en ligne). Cette résistance contre

⁴ L'abréviation « v. » est utilisée ici et ailleurs dans ce travail pour désigner les versets.

l'oppression politique des pouvoirs impériaux ottomans et persans produit chez de nombreux poètes, écrivains et intellectuels kurdes un fort sentiment de solidarité. C'est comme si, pour ces écrivains marginalisés, le fait même d'appartenir à une culture dominée était, paradoxalement, favorable à la création artistique. L'écriture kurde est donc fondée, en partie, sur une affirmation identitaire en opposition aux pressions assimilatrices externes. Ainsi, évoquer l'identité dans les œuvres des auteurs kurdes d'expression française revient à poser le fait littéraire dans sa double fonction, politique et sociale.

En dehors de l'intérêt qu'elle porte à la question linguistique et identitaire, l'écriture kurde en français accorde également une place importante à la question de l'exil qui résulte avant tout d'une réalité politique. Dans le contexte de la lutte pour la libération du Kurdistan, l'exil semble en fait le destin inévitable de la communauté kurde. Edward Said estime à juste titre que l'exil n'est jamais un choix car « you are born into it, or it happens to you » (2002 : 184). Pour lui, l'exilé peut nous apprendre beaucoup de choses sur la condition humaine – comme notre rapport au chez-soi (*home*) et à la langue – grâce surtout à sa double culture. S'inspirant du philosophe allemand Theodor Adorno, Said admet que seul l'exilé peut vraiment comprendre, par exemple, que toute demeure ne peut qu'être temporaire. L'exil (y compris ses corollaires obligés comme le déplacement et l'errance, la solitude et la nostalgie) est l'un des motifs littéraires les plus féconds dans les textes d'écrivains kurdes francophones. De même, le sujet exilé est l'une des images (à la fois métonymique et métaphorique) les plus exploitées par ces auteurs.

Le thème de l'exil est étroitement lié à la question de l'identité dans l'imaginaire kurde, dans la mesure où la narration est souvent centrée sur la quête identitaire du sujet exilé. Comme ce fut le cas au Maghreb et ailleurs pendant la période coloniale et postcoloniale, l'exil renforce le sentiment d'aliénation vécu par le sujet qui est exilé à l'intérieur de son propre pays (Noiray 1996 : 123). Autrement dit, la première expérience de l'exil a lieu à l'intérieur de cette « terre natale », dont les Kurdes, à l'instar d'autres communautés apatrides ou dominées, sont historiquement exclus. Dans le cas des Kurdes, l'expérience de l'exil ne résulte donc pas seulement d'une simple réalité géographique ou physique, mais encore d'une politique d'assimilation et d'anéantissement dont la motivation est régie par le principe de la négation de l'Autre.

2. Corpus

Notre corpus sera constitué de quatre œuvres écrites par des auteurs kurdes d'expression française : *Parfums d'enfance à Sanate : Un village chrétien au Kurdistan irakien* d'Ephrem Isa-Yousif (1993), *Mémoire du vent* d'Ahmed Mala (2013), *La nuit de Diyarbakir : Être Kurde en Turquie* d'Ali Ekber Gürgöz (1997) et *Les sables de Mésopotamie* de Fawaz Hussain (2016). Ce choix répond à un besoin de diversité culturelle, linguistique et esthétique, qui est en elle-même représentative de l'écriture kurde. De cette diversité découle une pluralité d'expériences et de perspectives qui révèle que l'identité kurde est plurielle et hétérogène. Nous avons choisi de nous concentrer sur les quatre récits évoqués ci-dessus en raison de leur pertinence par rapport à notre problématique. Cependant, quelques autres œuvres seront convoquées ponctuellement

afin d'apporter des éclairages supplémentaires et de nuancer notre analyse chaque fois que cela s'avèrera nécessaire.

Parfums d'enfance à Sanate d'Ephrem-Isa Yousif est le récit de l'enfance de l'auteur dans son village natal, à Sanate. Le narrateur, Icho, « petit garçon sensible, observateur et enthousiaste⁵ » nous raconte les souvenirs, bons et mauvais, de son enfance dans un village chrétien du Kurdistan irakien dans les années 1950. Il peut être considéré comme le double de l'écrivain avec qui il partage l'origine assyro-chaldéenne, la date et le lieu de naissance ainsi que le parcours exilique. *Mémoire du vent* d'Ahmed Mala raconte l'histoire, à la première personne du singulier, d'un « retour » au pays natal qui prend la forme d'un témoignage littéraire, où les limites entre le réel et l'imaginaire disparaissent, contribuant à donner à l'œuvre un aspect fantastique. *La nuit de Diyarbakir* d'Ali Ekber Gürgöz est le témoignage de l'auteur, ancien prisonnier politique, sur son expérience de la prison et de la torture en Turquie. Gürgöz met en évidence un lien direct entre son expérience traumatique et celle de la communauté kurde en Turquie. L'auteur exalte dans son témoignage une « morale de l'engagement » (Roland Barthes 1964) et une éthique du devoir-dire et de la responsabilité de l'écrivain face à l'histoire communautaire. *Les sables de Mésopotamie* de Fawaz Hussain est un roman autobiographique qui retrace la vie personnelle de l'auteur, écrivain français d'origine kurde exilé en France. L'auteur nous livre les différents événements qui ont marqué sa vie, notamment l'enfance au Kurdistan syrien, la politique d'assimilation de la population

⁵ Ephrem-Isa Yousif, quatrième de couverture, *Parfums d'enfance à Sanate : Un village chrétien au Kurdistan irakien*, 1993.

kurde en Syrie et l'exil en France, d'où il rédige ce récit. Il raconte la réalité quotidienne des Kurdes de Syrie, leurs rapports aux nombreuses communautés culturelles et religieuses ainsi que les enjeux de la frontière pour les habitants de cette région.

Du point de vue esthétique, on retrouve dans ces œuvres une écriture mémorielle qui rencontre une écriture factuelle de l'histoire. Les œuvres de notre corpus partagent une narration empreinte de subjectivité. Dans chacune des œuvres étudiées, le narrateur homodiégétique prend la parole pour témoigner d'un événement dont il est le témoin direct ou indirect. Le narrateur nous présente une perspective subjective sur les événements marquants de l'histoire qu'il interprète, en se posant, parfois, comme un souffre-douleur dans le pays de l'exil et le porte-parole, gardien et ambassadeur de l'histoire et de la mémoire du drame de son peuple. Or, cette subjectivité ne relève pas d'un « je » individuel, mais plutôt d'un « je » chevillé sur le collectif. L'univers personnel de l'auteur renvoie, métonymiquement, à l'univers de sa communauté. Si l'écrivain kurde revendique sa subjectivité dans la langue de l'Autre (le français), c'est d'abord au nom du groupe qu'il parle, ce qui situe son travail dans une double perspective, politique et éthique. Nous touchons à ce niveau à deux traits importants dans l'écriture kurde en français : le geste politique de l'écriture et la portée collective de l'énonciation.

Du point de vue éthique, on observe, de la part de l'écrivain kurde, la volonté, voire l'urgence de transmettre la mémoire du drame kurde à un public qui ignore la souffrance de ce peuple, ou tout simplement qui lui est indifférent. Chaque auteur tente de montrer sa vision du monde, vision qui varie en fonction des influences qu'a subies l'auteur. Leurs textes convoquent souvent la mémoire de la guerre, de la dépossession et

de l'arrachement. Ils dévoilent les blessures de l'histoire, c'est-à-dire la dimension traumatique de l'histoire. Ainsi, l'écriture chez les auteurs kurdes ne relève pas d'un simple choix esthétique, mais plutôt d'un devoir moral d'énoncer les crimes contre l'humanité et les injustices subies, pour ensuite les dénoncer dans un discours politique qui est au cœur des œuvres de notre corpus. Si, comme le dit Pierre Nora (1984), l'Histoire appartient à l'espace public du savoir (en tant que science) et se situe du côté du dominant (elle constitue le récit du pouvoir), la mémoire appartient plutôt à l'espace privé, elle est affective et se situe du côté du dominé (elle est un récit plus intime), ce qui explique le regain d'intérêt en littérature pour les pratiques d'écritures autobiographiques et testimoniales. Chez les écrivains kurdes francophones, la dimension éthique de l'écriture testimoniale constitue, en effet, l'une des fonctions principales du langage dans l'énonciation des crimes de l'Histoire.

3. Théories et méthode

Nous allons nous appuyer, dans notre recherche concernant l'écriture kurde en français, sur les méthodes littéraire, philosophique et sociologique que nous considérons indispensables pour comprendre ce phénomène nouveau, à savoir celui d'une parole kurde en langue française. Tout en accordant la priorité à la démarche littéraire dans notre analyse, nous aurons recours à plusieurs champs d'étude, dans une perspective pluridisciplinaire mobilisant différents outils, notamment les approches discursive, pragmatique, oppositionnelle et psychanalytique.

Dans notre recherche sur la question linguistique, nous nous rapportons à Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975), qui soulignent l'importance du concept de « déterritorialisation », qui est un trait de toutes littératures en position de minorité par rapport à une autre littérature en position de pouvoir. Dans cette perspective philosophico-politique, écrire en français constitue pour l'écrivain kurde exilé en Occident une forme de déterritorialisation. Mais cela devient du même coup un acte de reterritorialisation symbolique, parce que l'écrivain kurde affirme sa subjectivité, sa mémoire, son histoire et sa culture dans la langue de l'Autre, le français. Nous nous inspirons également de la pensée de Pascale Casanova qui, dans *La République mondiale des Lettres*, étudie les rapports de force qui jouent au sein de l'espace littéraire mondial, où chacun rivalise avec les autres concurrents pour atteindre la reconnaissance et la légitimité littéraire. L'ouvrage de Casanova, outre le fait qu'il fournit des éléments pour une analyse en profondeur des relations entre littérature et politique, évoque les stratégies de détournement symbolique utilisées par les écrivains « excentriques » pour lutter contre la domination culturelle des espaces littéraires dominants. C'est dans cette perspective pluridisciplinaire qui associe littérature, politique, philosophie et sociologie que s'inscrit notre réflexion sur la question linguistique.

Nous aurons recours, dans notre recherche sur la question identitaire, à la réflexion de François Paré (1992 ; 1994) pour cerner l'importance du concept de « minorisation », qui s'avère indissociable de l'expression de l'identité des cultures minoritaires. Nous nous inspirerons, en outre, de la pensée d'Amin Maalouf (1998), dont les réflexions ont permis de repenser la conception de « l'absolu identitaire », qui pousse

à l'exclusivité et la fermeture à l'Autre, pour soutenir notre vision de l'identité qui se veut d'abord et avant tout plurielle et ouverte. Sur la question de l'exil et des rapports qu'entretient le sujet exilé au pays d'origine et au pays d'accueil, nous emprunterons notamment aux recherches de Michel Agier (2011). L'ouvrage d'Agier a le mérite de présenter les faits liés aux politiques de fermeture des pays occidentaux et de nous faire réfléchir aux conséquences de telles politiques sur les individus et les groupes les plus vulnérables : les apatrides, les réfugiés, les exilés. À partir de la critique de Ching Selo (2005) et de Gloria Anzaldúa (2007) sur les notions d'errance, d'entre-deux et de frontière, nous espérons rendre compte de l'expression de la souffrance et de la violence de l'arrachement ressenties par les exilés et les frontaliers. Dans notre analyse des figures de l'identité kurde dans les œuvres du corpus, nous nous appuyons sur les recherches de Nancy Wright (1989) et Lance Laird (1998) entre autres. Leurs études nous permettront de retracer l'histoire de la figure du martyr et d'identifier les traits caractéristiques de cette figure qui occupe une place centrale dans l'imaginaire de l'auteur kurde.

Pour ce qui est de la question de la parole kurde, nous aurons recours aux réflexions de Michael Riffaterre (1995) et de Marie Bornand (2004) sur le témoignage littéraire. Les travaux de Riffaterre et de Bornand évoquent la relation entre témoignage et fiction et font la lumière sur les dimensions pragmatique, esthétique, politique et éthique du témoignage, qui sont toutes des composantes essentielles d'une telle pratique discursive. Nous allons appliquer ces théories sur le témoignage aux récits et témoignages des auteurs kurdes francophones pour montrer les enjeux de la parole kurde en français. Nous nous rapportons, en plus, à Jacques Derrida (2005) pour montrer que l'écriture

kurde en français est ancrée dans la mémoire d'une blessure qui n'arrive pas à se cicatriser. Ce chapitre renouera avec Deleuze et Guattari (1975) pour la pertinence du concept d'« agencements collectifs de l'énonciation », concept qui montre que l'écriture en situation de minorité n'est jamais le fait d'une parole individuelle, car l'écrivain n'est jamais une singularité. Le concept d'agencements collectifs de l'énonciation nous permettra de rendre compte de la visée collective de la parole kurde dans les textes du corpus.

En raison du caractère politique de l'écriture kurde en français, nous irons chercher chez Michel de Certeau (1980), Ross Chambers (1991) et Richard Terdiman (1985) les notions d'« appropriation », de « braconnage » et de « contre-discours » qui sont au cœur de la question de l'oppositionnalité. D'inspiration psychanalytique, la première étude dans ce chapitre portant sur la mélancolie dans *Mémoire du vent*, s'appuiera sur les écrits de Sigmund Freud ([1915] 1986) et de Jacques Lacan (1966) pour chercher à comprendre les sens cachés dans le texte mélancolique. Dans la deuxième étude, où nous traiterons de l'ironie dans *Les sables de Mésopotamie*, nous nous proposons d'adopter une double approche linguistico-pragmatique et politique. Dans notre approche linguistico-pragmatique de l'ironie, nous emprunterons à la pensée de Deirdre Wilson et Dan Sperber (1978), dont les travaux nous permettront de confirmer l'hypothèse selon laquelle l'ironie est un cas de mention-écho. Pour ce qui est de l'approche politique de l'ironie, nous nous proposons d'appliquer la notion de « discursive communities » de Linda Hutcheon (1995) afin de souligner l'aspect culturel de l'ironie.

Nous allons nous interroger, dans le premier chapitre, sur les conséquences de réfléchir sur l’affirmation identitaire dans une langue différente de sa langue maternelle. Avant d’étudier le rapport des écrivains kurdes au français, nous allons définir le statut de la langue kurde, et tenter d’illustrer sa position « marginale » par rapport à une langue dominante comme le français. Nous allons comparer la réflexion d’un auteur kurde du XVII^e siècle, Ahmedê Khanê, à celle des écrivains kurdes d’expression française contemporains. Nous proposons aussi une synthèse de la question de l’usage d’une langue dominante, et nous tentons de montrer quelques enjeux sociopolitiques de l’emploi d’une langue seconde, ainsi que leurs conséquences sur l’affirmation de l’identité des cultures minoritaires. Nous nous interrogeons, par la suite, sur la question du lecteur, et nous suggérons quelques hypothèses à la question « pour qui écrire ? ». Nous étudierons, en outre, les modalités et les positionnements de résistance symbolique adoptés par les auteurs kurdes pour transformer la langue française afin qu’elle puisse exprimer les aspirations et les revendications de leur communauté. Ce n’est pas la question du plurilinguisme ou du multiculturalisme dans les œuvres du corpus qui nous intéressera mais plutôt l’usage politique de la langue ainsi que les rapports de force symbolique entre différentes langues. Certes la langue française jouit, aujourd’hui, d’une réputation culturelle et littéraire mondiale, mais le français n’a pas toujours eu le statut de langue dominante ou « universelle ». Au Moyen-Âge et à la Renaissance, le français était, en effet, considéré comme une langue vulgaire par rapport à la langue latine qui était la langue dominante – son pouvoir étant renforcé par les institutions religieuses et étatiques. Nous allons voir, dans ce chapitre, que ce renversement de la domination symbolique du

latin en faveur du français est dû principalement à un processus d'« auto-légitimation » et à ce que l'on pourrait appeler un « protectionnisme de l'économie » de la langue française dans le « marché symbolique » et linguistique à l'échelle mondiale.

Après avoir pensé la question de l'usage d'une langue dominante, nous allons, dans le deuxième chapitre, nous intéresser à la manière dont les écrivains kurdes parviennent à négocier une place pour l'identité kurde dans leur texte écrit en français. Nous proposons dans ce deuxième chapitre une réflexion sur les enjeux sociopolitiques liés à la construction de l'identité en contextes pluriels. Il s'agira de s'interroger sur la représentation des rapports de force internes et externes dans trois œuvres du corpus (*Parfums d'enfance à Sanate, Mémoire du vent et Les sables de Mésopotamie*). Nous tenterons de montrer, à partir de diverses mises en scène, les rapports de force, entre d'une part le dominé (celui dont la voix n'arrive pas à se faire entendre) et de l'autre, le dominant (celui au pouvoir). Nous verrons comment l'individu se définit et se perçoit à travers la dialectique de son rapport à soi et à l'Autre, et comment l'expérience de l'exil transforme les rapports du sujet exilé aux repères familiaux et sociaux, à l'espace et au temps. Nous chercherons également à montrer quelles sont les transformations subies par l'être déraciné et en quoi l'expérience de la frontière nous permet de voir comment la rencontre entre les différents espaces physiques et symboliques génère des visions du monde différentes. Nous présenterons, par ailleurs, dans ce chapitre, quelques figures de l'identité kurde qui sont repérables au sein de ces œuvres, à savoir le martyr, l'otage et le fugitif.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons les stratégies littéraires et discursives – dont le témoignage – qui sont privilégiées par les écrivains kurdes pour faire reconnaître les perspectives de leur communauté qui se voit, comme bon nombre de communautés minoritaires, exclue du savoir. Nous allons nous interroger sur les enjeux esthétiques, politiques et éthiques du témoignage en tant que forme de discours – sur les fonctions du témoin, ainsi que sur les effets sur le destinataire dans deux œuvres du corpus (*Mémoire du vent* et *La nuit de Diyarbakir*). Nous allons voir que l'écriture testimoniale sur l'expérience personnelle du narrateur convoque en même temps l'expérience collective de la communauté kurde, d'où la jonction entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Quelles sont les restrictions à l'accès à la parole et les enjeux de la prise de parole des peuples marginalisés ou dominés sur l'affirmation de l'identité ? Quelles sont les stratégies discursives de légitimation et de reconnaissance mobilisées par les écrivains kurdes francophones ? Voilà les questions qui orientent notre réflexion dans le chapitre trois.

Le dernier chapitre sera consacré à la question de l'oppositionnalité, question qui viendra compléter celle de la parole kurde en français. Nous nous intéresserons à deux pratiques discursives, à savoir le non-dit et l'ironie. À travers l'analyse de deux œuvres récentes du corpus (*Mémoire du vent* et *Les sables de Mésopotamie*), nous nous demanderons comment les écrivains kurdes de langue française parviennent à produire un « contre-discours » en français, qui déstabilise la version officielle de l'Histoire. Nous allons voir que le non-dit et l'ironie, deux formes de discours implicite, sont des modes privilégiés d'expression d'une écriture oppositionnelle pour l'émergence d'un contre-

discours. Il s'agira de montrer comment l'écriture kurde en français relève d'une pratique qui vise un changement dans une situation politique ou sociale. Il nous reviendra alors d'identifier les outils de ce changement chez les écrivains kurdes.

Notre recherche aura permis de dévoiler les multiples mécanismes de la marginalisation et de l'exclusion des cultures minoritaires ainsi que les restrictions à l'accès à la parole du sujet des marges. Il en ressortira que les écrivains kurdes d'expression française tentent de trouver une manière de rendre compte de leur culture, de leur histoire et de leur mémoire dans la langue et le pays d'accueil.

Chapitre I

De la question linguistique

« Ethnic identity is twin skin to linguistic identity – I am my language. »
(Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera : The New Mestiza*, p. 81)

La langue est fondamentale pour les auteurs kurdes d'expression française, d'autant plus que ces derniers écrivent dans une langue qui n'est ni leur langue maternelle ni la langue nationale du Kurdistan. Avant de passer à la question de l'usage du français par les auteurs kurdes, il importe de définir brièvement le statut de la langue kurde.

Le kurde est une langue indo-européenne appartenant au groupe nord-occidental des langues iraniennes. C'est la langue de plus de 25 millions de Kurdes, sans compter le nombre de locuteurs de langue kurde habitant en dehors du territoire kurde. La langue kurde a fait l'objet de multiples programmes politiques d'assimilation⁶ instaurés par les pouvoirs étatiques moyen-orientaux qui, sous prétexte d'unité nationale, vont chercher à anéantir l'identité kurde. Un exemple particulièrement frappant de ce phénomène est le décret-loi du 3 mars 1924 de Mustafa Kemal Atatürk – premier président de la République de Turquie – qui interdit « l'enseignement du kurde et son usage public » en Turquie – où habite la grande majorité des Kurdes – pendant une période de soixante-dix ans (Blau, « La langue et la littérature kurdes », en ligne). En fait, l'article 42 de la

⁶ À cet effet, Gérard Chaliand dit : « Dominés par les Turcs, les Persans et les Arabes, les Kurdes se trouvent confrontés à des politiques néanmoins différentes d'un État à l'autre. L'assimilation culturelle est menée par la Turquie de la manière la plus systématique. L'Iran pratique à cet égard une politique plus ouverte, puisque si le kurde n'est pas enseigné, l'État diffuse du moins des programmes en langue kurde [...] L'Irak, en revanche, admet le kurde comme seconde langue officielle et reconnaît le principe d'autonomie, à condition que celle-ci soit entièrement aux ordres du parti Baas [...] Quant à la Syrie, où les Kurdes n'occupent pas un territoire continu, elle n'accorde aucun droit culturel. » (1992 : 18-25)

Constitution turque de 1982 stipule : « Aucune langue autre que le turc ne peut être enseignée aux citoyens turcs en tant que langue maternelle ou servir à leur offrir un enseignement en tant que tel dans les établissements d'éducation et d'enseignement. » En dépit de toutes les tentatives d'anéantissement de l'identité kurde par les différents États au Moyen-Orient, la langue et la culture kurdes demeurent toujours vivantes. Quelles pourraient être les conséquences négatives d'écrire à propos de l'affirmation identitaire dans une langue autre que sa langue originaire ?

Point n'est besoin de s'interroger sur les conséquences psychologiques de l'usage d'une langue étrangère, de la nécessité douloureuse du bilinguisme ou du biculturalisme auxquels sont confrontés les écrivains francophones, entre autres, car bon nombre d'intellectuels et d'écrivains l'ont déjà fait avant nous (notamment Albert Memmi [1957], Kateb Yacine [1966], Jacques Noiray [1996] et Nancy Huston [1999]). C'est plutôt l'usage politique de la langue ainsi que les rapports de force symbolique entre différentes langues tels qu'illustrés dans les œuvres du corpus qui nous intéressent.

Le français est une langue dominante, c'est-à-dire une langue dont l'autorité est renforcée et reconnue par les membres d'une ou plusieurs collectivités. Selon les données et statistiques de l'Organisation internationale de la Francophonie (l'OIF) sur la langue française, le français est la langue officielle ou co-officielle dans 32 États membres (sur un total de 80 États et gouvernements membres). Le français est la langue de plus de 274 millions de personnes dans le monde. C'est grâce surtout à un processus d'auto-légitimation et un renversement de la domination culturelle qu'une langue comme le français s'est imposée comme langue dominante. Le français est non seulement l'une des

langues les plus parlées⁷ dans le monde, mais aussi l'une des langues les plus reconnues (et donc l'une des langues les plus influentes), d'où son grand capital symbolique⁸.

La langue maternelle des écrivains kurdes ne jouit évidemment pas du même statut que le français. En effet, la langue kurde se trouve dans une position d'accès au capital symbolique hiérarchiquement dominée par rapport à la langue française. C'est là une première partie de la réponse à la question « pourquoi écrire en français ? », question que nous posons plus loin dans ce chapitre. Mais cela n'est pas la seule raison expliquant l'usage de la langue française par les écrivains kurdes.

Notre hypothèse est que l'usage du français par les écrivains kurdes est une manière de revendiquer sa place dans l'espace de l'Autre, suscitant un processus de conversion de soi. L'écrivain kurde « se convertit » à la langue française pour ensuite l'approprier à ses propres fins. Si écrire en français constitue pour les Kurdes exilés en Occident une forme de déterritorialisation, cela devient du même coup un acte de reterritorialisation symbolique, parce que les Kurdes affirment leur subjectivité, leur mémoire, leur histoire et leur culture dans la langue de l'Autre, le français. Autrement dit, l'être déterritorialisé cherche une forme de reterritorialisation, qu'il retrouve grâce à une reterritorialisation symbolique. Notre réflexion sur la question linguistique s'inscrit dans

⁷ Le français est en cinquième position pour le nombre d'individus qui parlent cette langue dans le monde. De plus, il est en troisième position pour la langue des affaires dans le monde. (*Organisation internationale de la Francophonie*, « Le français, langue officielle dans 32 États membres », en ligne)

⁸ Nous empruntons l'expression « capital symbolique » au sociologue français Pierre Bourdieu qui utilise le terme de façon générale pour parler de toute forme de capital bénéficiant d'une reconnaissance importante dans la société. Dans *Raisons pratiques*, Bourdieu explique : « J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré. » (1994 : 161)

une perspective interdisciplinaire : philosophique, politique (notamment à travers la politique de l'oppositionnalité) et sociologique, s'inspirant entre autres des travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Mais comment peut-on parler de soi dans la langue de l'Autre⁹ ? Cette question sera incontournable dans le cadre de notre propos sur l'écriture kurde de langue française. Qu'est-ce donc qu'écrire comme Kurde en français ?

C'est à cette question que ce chapitre, à travers la dialectique de la déterritorialisation et de la reterritorialisation, se propose de répondre. Concentré sur les deux récits *Mémoire du vent* d'Ahmed Mala et *Parfums d'enfance à Sanate* d'Ephrem-Isa Yousif, le témoignage *La nuit de Diyarbakir* d'Ali Ekber Gürgöz et le roman *Les sables de Mésopotamie* de Fawaz Hussain, il démontrera que l'écriture kurde en français constitue une forme d'écriture salutaire, reterritorisant dans l'espace de l'hôte (français). Le français est la langue d'adoption de ces écrivains kurdes exilés en France ou dans un autre pays où le français a le statut de langue nationale ou officielle (comme la Suisse et la Belgique). Mais ce n'est pas pour dire que les écrivains kurdes exilés écrivent tous en français ; certains écrivains kurdes écrivent dans d'autres langues européennes comme l'anglais, l'allemand et le suédois. D'autres écrivent dans leur langue maternelle et au moins une autre langue européenne ou orientale (l'arabe, le persan, le turc). D'autres

⁹ Le rapport trouble de Jacques Derrida au français et aux autres langues algériennes (l'arabe et le berbère) pousse le philosophe à se demander si l'on peut parler de soi dans une langue qui n'est pas la sienne : « Je suis monolingue. Mon monolinguisme demeure, et je l'appelle ma demeure, et je le ressens comme tel, j'y reste et je l'habite. Il m'habite. [...] Or jamais cette langue, la seule que je sois ainsi voué à parler, tant que parler me sera possible, à la vie à la mort, cette seule langue, vois-tu, jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité. Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances. Mais j'ai tort, j'ai tort à parler de traversée et de lieu. Car c'est *au bord* du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même. » (1996 : 13-14)

encore écrivent exclusivement en kurde. C'est le cas, par exemple, de Mehmet Uzun, auteur d'une douzaine de romans et d'essais écrits et publiés en langue kurde au cours de son exil politique en Suède de 1977 à 2005. Ces écrivains, peu importe leur langue d'expression, tentent de trouver une manière de rendre compte de leur culture, de leur histoire et de leur mémoire dans la langue et le pays d'accueil.

Cette étude s'appuie également sur le modèle de l'espace littéraire mondial conçu par Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres* (1999). Notre objectif est d'analyser quelques enjeux politiques et esthétiques qu'implique le fait d'écrire dans une langue dominante d'une perspective minoritaire. Dans un premier temps, nous discutons de la question linguistique en contrastant un auteur kurde du XVII^e siècle, Ahmedê Khanê – qui est le grand défenseur de l'usage de la langue kurde – aux écrivains kurdes d'expression française contemporains. Dans un deuxième temps, nous proposons une synthèse de la question de l'usage d'une langue dominante, et nous tentons de montrer quelques enjeux de l'emploi d'une langue seconde comme le français, ainsi que leurs conséquences sur l'affirmation de l'identité des cultures minoritaires. Dans un troisième temps, nous nous interrogeons sur la question du lecteur, et nous suggérons quelques hypothèses à la question « pour qui écrire ? ». Dans un dernier temps, nous étudions les modalités et les positionnements de résistance symbolique adoptés par les auteurs kurdes pour contribuer à la diffusion de la culture et de l'histoire de leur communauté.

Dans *Kafka : Pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari expliquent que la littérature mineure « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (1975 : 29). Mais quand une minorité écrit dans une

langue majeure cela ne veut pas dire que cette minorité s’annule dans la majorité ; elle récupère la langue de l’Autre pour la transformer afin de lui faire exprimer l’expérience et les aspirations de la minorité. Précisons d’emblée que ce chapitre ne cherche pas à évaluer qualitativement les littératures l’une par rapport à l’autre. S’il s’appuie sur Deleuze et Guattari, c’est pour la pertinence du concept de déterritorialisation, qui est un trait de toutes littératures en position « marginale » par rapport à une autre qui se considère comme le centre¹⁰.

Il est également important de rappeler que la notion de « littérature mineure » telle que l’utilisent les auteurs ne traduit pas une idée d’importance moindre. Kafka n’a rien de « mineur » au sens banal, ce qui est évident quand on pense à sa place dans l’histoire de la littérature. Par la notion de littérature mineure, Deleuze et Guattari veulent plutôt mettre en lumière une position hiérarchique d’accès au capital symbolique : Kafka est dans une position de minorité par rapport à la littérature allemande de son époque parce qu’il vient des marges (il n’est ni germanophone ni Allemand). L’autre aspect qui crée sa minorité est le type de récit qu’il fait : des personnages bizarres, des hommes passifs et dominés incapables d’avoir accès au pouvoir. Nous nous demanderons, à présent, ce que signifient déterritorialisation et reterritorialisation dans le cadre de l’écriture kurde.

Deleuze et Guattari font de ce couple la première caractéristique de la littérature mineure. La déterritorialisation se définit comme « une rupture signifiante » impliquant un processus perpétuel de déracinement et de déplacement d’un territoire à un autre, et donc une transformation, en l’occurrence celle de l’usage de la langue. Pour eux, toute

¹⁰ À ce sujet, voir Pierre Bourdieu, 1985, pp. 3-6.

déterritorialisation s'accompagne d'un mouvement vers la reterritorialisation, définie comme un processus de restructuration de quelque chose dans un nouveau territoire, c'est-à-dire une manière pour le sujet de s'inventer afin de se repositionner dans un nouvel espace, selon un nouvel usage.

Pour notre corpus, il s'agit de voir ce qu'il y a de « mineur » dans chaque texte. En quoi chacun de nos auteurs trouve-t-il des postures ou des positionnements de résistance symbolique pour faire valoir sa culture ? Qu'est-ce qu'ils déstabilisent du français ? Rappelons-le, selon Deleuze et Guattari, *Kafka fait quelque chose à l'allemand*. Mais avant d'en arriver là, il convient de faire un détour par Ahmedê Khanê, qui est l'un des pionniers de la littérature kurde pour soulever quelques enjeux politiques de l'écriture kurde en langue française.

1.1 Ahmedê Khanê et la langue de cuivre, ou pourquoi le kurde ?

Joyce Blau, dans un article intitulé « La littérature kurde », retrace les grandes lignes de la littérature kurde, s'intéressant à son évolution à travers le temps et aux différents territoires où vivent les Kurdes, y compris en diaspora. Blau souligne que la littérature kurde a longtemps été l'œuvre d'une élite intellectuelle kurde qui s'est exprimée dans la langue du dominant, qu'il soit turc, perse, arabe ou anglais, français ou russe (2012 : 6-7). Elle remarque également qu'au début il n'y avait qu'un petit groupe d'écrivains kurdes qui écrivaient en kurde. C'est le cas d'Ahmedê Khanê (1650-1707),

auteur de *Mem û Zîn* ([1692])¹¹, une épopée nationale, dans laquelle l’auteur kurde pose nettement la question du rapport entre l’usage d’une langue et la formation d’une identité nationale.

La version française de l’épopée, *Mem et Zîn*, traduite et annotée par Sandrine Alexie et Akif Hasan, publiée chez L’Harmattan en 2001, est la première traduction française de ce grand classique de la littérature kurde. Dans un passage très célèbre qui paraît, dans la version originale, sous le titre de *Derdê me*, qui se traduit littéralement par « Notre problème », ou mieux encore, par la « Question kurde », l’auteur suggère que la cause principale du drame kurde est liée à l’absence d’un souverain commun (Alexie 2012 : 50). Ainsi, Khanê se demande :

Est-il possible que des rouages de l’univers
Un astre surgisse pour nous ?
Que la fortune nous sourit [sic] un jour,
Et nous tire de notre sommeil ?
Un prince surgira-t-il parmi nous,
Autour de qui le peuple se rassemblera ?
L’épée de notre savoir sera-t-elle affermie
Et appréciée la valeur de notre calame ?
Nos maux trouveront-ils leur remède,
Et notre science sera-t-elle répandue ?
Si nous avons un maître,
Affable et de bonne parole,
Notre monnaie serait frappée
Et ne resterait pas suspecte, sans cours.
Même une monnaie pure et fine comme l’or
N’a de valeur que si elle est frappée. (Khanê v. 194-201)

Mais ce souverain, comme le fait remarquer Sandrine Alexie, serait différent des autres maîtres¹² qu’ont connus les Kurdes : « Ce que Xanî [Khanê] souhaite, c’est un roi savant,

¹¹ La date exacte de parution de ce monument de la littérature kurde n’est pas connue, notamment en raison du nombre de conflits qui ont ravagé le Kurdistan à travers les siècles.

un souverain de sagesse, qui instaurerait plus que la paix entre les Kurdes, mais favoriserait aussi les arts, la culture, les livres (v. 248) et serait un maître en connaissance mystique. » (Alexie 2012 : 50) Khanê fait le portrait d'un roi philosophe qui serait un leader dans la lutte pour la reconnaissance identitaire et culturelle du peuple kurde. Plus que tout, il souhaite la venue d'un souverain qui saurait comment faire connaître la valeur de sa langue maternelle. Cette image, combien idéalisée, d'un roi savant et sage ressemble, en réalité, à celle de l'auteur lui-même qui est l'un des pères fondateurs de la littérature kurde. Il faut noter cependant qu'avant Khanê, d'autres auteurs ont également écrit en kurde¹³. Mais il est peut-être le premier lettré kurde à proclamer ouvertement son choix d'écrire dans sa langue maternelle et à ainsi lutter pour la « défense [et l'illustration] de la langue kurde » (Alexie et Hasan 2001 : 8).

Ce qu'il y a de plus frappant dans le passage cité ci-haut est le lien que l'auteur kurde établit entre « la légitimité d'une langue », d'une part, et, « le fait qu'elle soit langue d'État » (Alexie 2012 : 51), d'autre part. L'intérêt de la remarque est double. Tout d'abord, elle confirme des thèses modernes sur le rôle de l'État dans la société ainsi que sur les mécanismes de la domination linguistique et culturelle développées, entre autres, par Pierre Bourdieu (notamment dans *Ce que parler veut dire*, 1982 et *Les règles de l'art*, 1992)¹⁴, Jacques Dubois (*L'institution de la littérature*, 1978)¹⁵ et Pascale Casanova (*La*

¹² Au cours de leur histoire, les Kurdes ont été soumis à l'autorité de l'empire perse, de l'empire ottoman, des pouvoirs occidentaux (français et britannique), ainsi que des princes et chefs de tribus kurdes.

¹³ Dans le prologue à *Mem et Zîn*, Khanê évoque le nom de trois grands auteurs kurdes qui ont également écrit en kurde, à savoir Elî Herîrî, Melayê Djezîrî et Feqiyê Teyran.

¹⁴ Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu définit le champ du pouvoir comme « l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment) » (1992 : 300).

République mondiale des Lettres, 1999)¹⁶. Ensuite, elle réaffirme le fait qu'il y a une inégalité entre les langues. Khanê est conscient du statut « minoritaire » de sa langue maternelle par rapport aux autres langues parlées dans la région comme l'arabe, le persan et le turc. Ainsi, la langue arabe a le mérite d'être la langue du Coran, ce qui lui octroie légitimité et supériorité linguistique, littéraire et symbolique. La langue persane et la langue turque sont, quant à elles, des langues d'empires, et donc jouissent pareillement d'une grande diffusion et d'une grande reconnaissance. La langue kurde, cependant, n'a ni le privilège d'être une langue « sacrée » ni d'être une langue d'empire ; c'est pourquoi elle se trouve dans une position hiérarchique inférieure par rapport à l'arabe, au persan et au turc.

Pour représenter ce rapport asymétrique de pouvoir qu'entretient la langue kurde avec ces autres langues, Khanê recourt à un langage métaphorique qui puise dans le champ lexical de l'économie :

Quand j'ai vu que l'époque était de la sorte,
Et que tous étaient avides d'espèces,
Je voulais être alchimiste,
Mais cela ne se fit pas.
Un temps j'ai travaillé
A clarifier les faux bijoux,
Mais notre cœur repousse la tricherie,

¹⁵ S'inspirant de Pierre Bourdieu, Jacques Dubois constate : « Pour chaque état historique de l'institution, il existe un capital symbolique inégalement distribué entre les agents et dont la conquête est l'objet de rivalités toujours renouvelées. De la sorte, le champ est structuré par le système des positions qu'occupent ses agents par rapport à ce capital [...] et entre eux. » (1978 : 69-70)

¹⁶ Pascale Casanova, qui est, elle aussi, héritière de la pensée sociologique de Pierre Bourdieu sur les rapports de force symbolique entre autres souligne : « Pour comprendre le lien qui s'établit d'abord entre l'Etat et la littérature, il faut souligner le fait que, à travers la langue, ils contribuent mutuellement, en se renforçant, à se fonder. [...] Il existe un lien organique, ou d'interdépendance, entre l'apparition des États nationaux, l'expansion des langues vulgaires (qui deviennent alors "communes"), et la constitution corrélative de nouvelles littératures écrites dans ces langues vulgaires. L'accumulation de ressources littéraires s'enracine donc nécessairement dans l'histoire politique des États. » (1999 : 56)

Et pour cela je ne suis pas parvenu à mon but.
J'ai perdu la religion et n'y ai pas gagné un dinar.
Malgré moi, je suis devenu dinandier.
J'ai poli mon cuivre,
Et j'ai prié pour le succès de mon entreprise.
Mes prières ont été acceptées,
Et j'ai atteint mon but. (Khanê v. 258-264)

Cet extrait est fort significatif puisque l'auteur y rend compte de la concurrence entre les langues, et y justifie son choix d'écrire dans sa langue maternelle. Il fait un commentaire critique sur l'usage d'une langue dominante, comme le persan ou le turc, langues prestigieuses certes, mais « falsifiées », selon Khanê. C'est pourquoi il dit être devenu dinandier – celui qui travaille le cuivre. Le cuivre, dont la valeur est inférieure à celle d'autres métaux tels l'or et l'argent, renvoie à la langue kurde. Inspiré par la volonté de faire connaître la culture et la langue kurdes, Khanê choisit de travailler à l'élaboration d'une littérature savante et nationale en langue kurde plutôt que d'écrire dans une langue dominante déjà réputée littéraire.

Khanê, en littérature, est imparfait.
Mais ce champ de la littérature, il le trouva vide.
Aussi, non par capacité et expérience,
Mais par patriotisme et amour du peuple,
Aussi, par persévérance et nécessité,
Il créa cette œuvre nouvelle.
Contrairement à la coutume,
Ce qui est limpide, il l'a laissé pour boire la lie.
Il ordonna les perles de la langue kurde,
S'évertuant ainsi pour tous,
Afin que nul ne puisse dire : « Les Kurdes
N'ont ni savoir ni nobles origines.
Les livres ont maints détenteurs,
Mais de ce partage, les Kurdes n'ont rien reçu » [...].
(Khanê v. 235-241)

L'auteur s'exprime avec modestie sur son statut d'écrivain, et il regrette le manque d'auteurs kurdes écrivant en kurde, sans quoi il est impossible d'instituer une littérature kurde. Aussi il prend sur lui de le faire. Ce faisant, il explicite son projet d'écriture, et proclame l'originalité de son œuvre. Tout au long de sa vie, l'auteur insistera sur l'importance de la langue maternelle. Il aurait, apparemment, rédigé tous ses textes en kurde et, à en croire Celadet Bedir Xan, Khanê aurait également écrit un ouvrage de géographie-astronomie¹⁷ en kurde. À ce propos Sandrine Alexie souligne :

Quelle que soit la caution que l'on puisse accorder à cette affirmation, l'idée que Xanî [Khanê] ait pu rédiger un livre scientifique dans sa langue maternelle témoigne de l'image qu'il laissa à la postérité, image étayée par ses propres écrits et déclarations : celle d'un érudit autant que d'un poète, d'un maître spirituel *murşid* totalement dévoué à la langue kurde, et surtout à la conception, à l'élaboration d'une langue savante qui ne serait plus uniquement littéraire, mais qui servirait à diffuser auprès des Kurdes le savoir dans tous ses aspects, et ce dans la langue qui leur était directement accessible. (2012 : 41)

Malgré tous les efforts de Khanê, ainsi que de tous ceux et celles avant et après lui qui ont lutté en faveur de la promotion de la langue kurde, le kurde reste une langue peu reconnue à l'échelle mondiale. « Pourquoi écrire en kurde ? », nous demandions-nous plus tôt. On peut répondre, avec Khanê : « Afin que nul ne puisse dire : “Les Kurdes / N'ont ni savoir ni nobles origines [...]” » (v. 240) C'est dire toute l'importance qui doit être accordée à la question de la langue pour l'écriture kurde.

Dans *La République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova propose un modèle fort intéressant de l'espace littéraire mondial, à travers lequel transparaît le « jeu de

¹⁷ Voir à ce sujet, Ferhad Shakely, *Kurdish nationalism in Mem û Zîn of Ehmed-î Xanî*, 1983. Cité par Sandrine Alexie, 2012, p. 41.

forces¹⁸ » entre les différents acteurs qui rivalisent pour se faire une place dans cet univers de forte concurrence. Casanova rappelle que la structure inégale de l'espace littéraire n'est pas fixée dans le temps ni dans l'espace. Ce modèle lui permet de dégager les grandes stratégies littéraires auxquelles ont recours les écrivains dans les espaces littéraires les plus démunis pour faire face à la domination culturelle des puissances littéraires. La thèse de Casanova est qu'il y a « un ordre de développement quasi universel et transhistorique [...] » (1999 : 245) qui révèle les « modalités de révoltes et de revendications de liberté littéraire [...] » (1999 : 246) dont usent toutes les littératures émergentes.

À partir de l'exemple de la Pléiade française, Casanova montre que l'abandon du latin (la langue dominante de l'époque de l'empire romain) en faveur du français a permis de remettre en cause la domination culturelle du latin. Le mouvement d'émancipation culturelle inauguré par la Pléiade française a donné lieu à l'émergence d'une littérature en langue française, favorisant par là même son autonomie littéraire. Casanova y décèle un modèle à suivre pour toutes les littératures émergentes aspirant à une indépendance politique et littéraire. Ainsi, ce que semble suggérer l'exemple de la Pléiade française comme phénomène « révolutionnaire » dans l'histoire de la littérature – bien au-delà d'une autre tentative d'eurocentrisme –, c'est que l'usage d'une langue dominante est un obstacle à l'émancipation littéraire (et politique) des « petites » littératures¹⁹, et que seul

¹⁸ Nous nous inspirons ici du titre de l'article de Jacques Dubois intitulé « Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine » (1985).

¹⁹ Dans *La République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova emprunte la notion de « petites » littératures au *Journal de Kafka*. Cette notion remet en question non seulement la terminologie utilisée par Deleuze et Guattari dans *Kafka : Pour une littérature mineure*, spécifiquement la notion de « littérature mineure »,

un processus de renversement de la domination culturelle peut mener à une véritable liberté²⁰.

Un peu plus d'un siècle après la parution de *La Défense et illustration de la langue française* (1549) de Joachim du Bellay²¹, Ahmedê Khanê publie *Mem û Zîn*, manifeste fondateur de la littérature nationale kurde dans lequel l'auteur plaide en faveur de l'usage de sa langue maternelle. Khanê veut faire de la langue kurde « impure » et « sans valeur » une langue légitime et digne de reconnaissance, comme l'a fait du Bellay avec la langue française. Il se fait le défenseur de la langue kurde et en affirme la valeur inestimable, même s'il reconnaît que sa langue maternelle se trouve dans une position de moindre accès au capital littéraire et symbolique par rapport à l'arabe, au persan et au turc. En choisissant d'écrire en kurde plutôt que dans une langue dominante, Khanê exprime son désir de reproduire le « fruit nouveau » qui est nul autre que l'expression « originale » de l'expérience de son peuple.

Khanê endosse une posture de résistance à la domination linguistique et symbolique de la culture dominante – en fait le contexte sociopolitique et historique des Kurdes autorise de parler des cultures dominantes, au pluriel. Ce faisant, il renverse la

mais aussi la pertinence de leur approche méthodologique. Pour une lecture critique du texte de Deleuze et Guattari, voir Pascale Casanova, 1999, notamment pp. 275-281.

²⁰ Dans la dernière section de ce chapitre, nous discutons de quelques stratégies de détournement symbolique déployées par les auteurs kurdes francophones pour faire face à la domination culturelle du français.

²¹ Joachim du Bellay était un poète et critique littéraire très reconnu de la Renaissance française. Du Bellay est l'un des pères fondateurs (avec Pierre de Ronsard) du célèbre groupe littéraire français, connu sous le nom de La Pléiade française. Avant du Bellay, les lettrés français écrivaient généralement en latin, la langue noble, puisque le français était considéré vulgaire. Avec *Défense et illustration de la langue française*, Du Bellay affirme l'importance pour une nation et une culture d'avoir une langue propre. Joachim du Bellay, 1549.

domination culturelle du turc, par exemple, au profit du kurde. En témoigne l'extrait qui suit, dans lequel il défend l'usage du kurde en affirmant la « pureté » de sa langue, par opposition à ces écrivains qui écrivent dans la langue de l'Autre. Il réclame l'originalité de son œuvre, « même si, écrit Sandrine Alexie, l'histoire est un emprunt au folklore²² » traditionnel kurde (2012 : 54). Mais l'originalité de Khanê tient justement au statut nouveau qu'il accorde à la langue kurde comme langue littéraire et langue savante en revendiquant une littérature kurde écrite en langue kurde qui est destinée d'abord et avant tout à un public kurde (et non étranger). Il affirme :

Je ne me suis pas égayé à l'aide d'une autre vigne,
Comme ceux qui, *tels des voleurs*, vont piller les écrits des autres.
[...].
Même si ce fruit n'est pas juteux,
C'est un kurde pur. (Khanê v. 339-343 ; nous soulignons)

Et d'ajouter, un peu plus loin :

Les mots, le sens, les phrases, l'idiome,
La poétique, la rhétorique,
Les thèmes, l'intention, le récit,
Les symboles, la morale, la narration,
Le style, les adjectifs, le sens et les mots
Rien de tout ceci n'est emprunté,
Tous sont le produit de mon esprit,
Tous sont vierges épousées. (Khanê v. 347-350)

L'image du « voleur » évoque la question de l'usage d'une langue d'emprunt et l'idée de l'imitation littéraire que l'auteur kurde condamne avec force dans le premier passage cité

²² Ahmedê Khanê s'inspire, entre autres, de la légende de Memê Alan pour l'écriture de son *Mem et Zîn*. Sandrine Alexie et Akif Hassan montrent que : « La légende de “Mem et Zîn”, extrêmement populaire au Kurdistan, est peut-être la continuation orale d'une antique légende anatolienne. Elle a pu faire l'objet de maintes versions orales, car les chefs féodaux kurdes avaient souvent leur poète attitré (*stranbêj* ou *dengbêj*), qui connaissaient par cœur un très grand nombre d'œuvres, des chants d'amour (*delal*) aux gestes héroïques très longues, telle donc la célèbre “Memê Alan”, datant du XV^{ème}-XVI^{ème} siècle, et qui est la version populaire la plus connue de cette histoire. » (Khanê 2001 : 7)

ci-haut. Faute d'autres moyens, Khanê est obligé de « rassembler les ressources existantes pour les transmuter en ressources culturelles et littéraires » (Casanova 1999 : 391). Confrontés à cette situation, les écrivains kurdes de notre corpus adoptent – mais pas exclusivement – la langue d'accueil comme langue d'écriture. C'est ce qu'ont fait l'écrivain russe Vladimir Nabokov avec le français et l'anglais « selon ses déplacements » (Marques 225), l'écrivaine hongroise Agota Kristof avec le français (en Suisse), l'écrivain roumain Eugène Ionesco avec le français (en France). Nous avons pu constater, par l'intermédiaire de Khanê, l'importance de l'usage de la langue maternelle pour les communautés dominées. Nous verrons, à présent, quels rapports entretiennent les écrivains kurdes d'expression française avec leur langue maternelle et leur langue d'adoption.

1.2 Auteurs kurdes francophones, ou pourquoi le français ?

Depuis la fin du XVII^e siècle, fleurit une littérature kurde en langue kurde, distincte des « grandes » littératures arabe et persane de l'époque. Elle reste cependant une littérature peu reconnue dans l'univers littéraire. Elle fait l'objet d'analyses d'un nombre assez restreint de spécialistes et de chercheurs occidentaux²³ et orientaux²⁴ qui se

²³ On pense notamment ici aux travaux de Roger Lescot, Joyce Blau, Sandrine Alexie et Gérard Chaliand, particulièrement : Roger Lescot, « Contes, proverbes et énigmes », *Textes kurdes*, 1940 ; Joyce Blau, *Mémoire du Kurdistan : Recueil de la tradition littéraire orale et écrite*, 1984 ; Sandrine Alexie, *Kawa le Kurde*, 2005 ; et Gérard Chaliand, *Anthologie de la poésie populaire kurde*, 1997.

²⁴ On notera les travaux, entre autres de Rafiq Hilmi, d'Hashem Ahmadzadeh, de Salih Akin et d'Amer Taher Ahemd, particulièrement les titres suivants : Rafiq Hilmi, *La poésie et la littérature kurdes* (original en kurde), t. 1, 1941 et t. 2, 1956 ; Hashem Ahmadzadeh, *Nation and Novel : A Study of Persian and Kurdish Narrative Discourse*, 2003, « In Search of a Kurdish Novel that Tells Us Who the Kurds Are », *Iranian Studies*, 2007, et « Le réalisme magique dans les romans de l'écrivain kurde Bextiyar Elî », *Études kurdes*, 2012 ; Salih Akin, « Les Kurdes et le Kurdistan dans le discours scientifique turc », *The Journal of*

sont penchés sur ce sujet. Aujourd’hui, les écrivains et les poètes kurdes qui écrivent en français cherchent également à promouvoir, à travers leurs œuvres, la langue et la culture kurdes dans le monde. Mais c’est au prix d’un compromis à la fois politique (l’exil) et linguistique (l’écriture dans une langue dominante) que ces écrivains tenteront d’atteindre une reconnaissance internationale.

Pourquoi écrire dans une langue qui n’est pas sa langue maternelle ? Écrire dans une langue autre que sa propre langue peut inspirer un certain sentiment de culpabilité envers le « devoir politique ». En effet, le devoir politique est une responsabilité qui semble incomber tout particulièrement aux écrivains des espaces littéraires relativement nouveaux (en Afrique et pour les Autochtones d’Amérique du Nord par exemple). Toujours est-il que, dans de telles littératures, le fait littéraire est inséparable du contexte de production sociopolitique de ces textes. Cela est d’autant plus vrai dans la phase d’émergence de ces écrivains à l’écriture littéraire et poétique. Comme on le verra, la « connexion avec la politique » (Kafka cité dans Casanova 1999 : 261) est un des traits décisifs non seulement de l’écriture kurde en langue française, mais aussi de toutes les littératures produites en contexte de minorité.

Certes, les difficultés rencontrées par les écrivains minoritaires en contextes de production oppressifs sont multiples, mais ces obstacles ou défis à l’expression du sujet des marges servent souvent de matières premières à l’écriture. François Paré estime bien qu’

Kurdish Studies, 2000 ; et, enfin, Amer Taher Ahemd, « La poésie kurde et la modernité, d’un modèle à un autre » (original en perse), 2015, et « La poésie de Goran, d’Est en Ouest », *Études kurdes*, 2012.

il n'est pas facile d'écrire et de vivre dans l'insularité et l'ambiguïté d'une culture minoritaire et largement infériorisée. Car les cultures infériorisées sont infériorisantes au plus profond de soi. La minorisation ne peut être vécue que dans la chair vive. Ce n'est pas là du misérabilisme ou du mauvais théâtre ; c'est plutôt une des conditions positives de la création. (1994 : 7)

Par là, Paré montre que, dans un contexte de domination d'une culture ou d'une langue sur une autre (diglossie), le rapport de force entre les deux cultures se traduit par l'opposition de positions dominante et dominée. Ainsi, par exemple, dans le contexte de production de la littérature franco-ontarienne, la culture et la langue « françaises » se trouvent dans une position dominée par rapport à la culture et la langue « anglaises ». Mais même si le français est en position dominée en Ontario, cela ne change pas le fait que le français n'est pas en soi une langue dominée.

Pour les écrivains kurdes qui écrivent en français, la question de la domination de la culture ou de la langue « française » ne se pose pas nécessairement dans les mêmes termes (dominant/dominé). La littérature franco-ontarienne s'écrit dans une langue minoritaire au Canada (au sens numérique) mais qui, pour ces écrivains est néanmoins leur langue maternelle, ou plutôt l'une de leurs langues maternelles (bilinguisme). Ce n'est pas le cas de ces auteurs kurdes qui écrivent en français. Les auteurs kurdes francophones prennent la décision d'emprunter une langue dominante (le français) pour exprimer les revendications et les aspirations d'une culture, d'une société dominée. Il est important de le rappeler, car si la culture kurde est minorisée, c'est face à la culture « arabe » (irakienne, syrienne), « turque » ou « iranienne » et non « française ». C'est dire que les enjeux de l'écriture en français pour l'affirmation de l'identité chez les auteurs franco-ontariens sont différents de ceux des auteurs kurdes qui choisissent de s'en servir.

Nous insistons ici sur la notion de « choix » : les écrivains franco-ontariens n'ont pas le choix – et les écrivains kurdes non plus – mais cette « absence » de choix est de nature différente et a des effets différents sur les lecteurs. Toutefois, la thématique de la minorisation des « petites » langues et des « petites » cultures (au sens de moindre diffusion et de moindre reconnaissance) est fondamentale, puisque l'écrivain kurde qui choisit d'écrire en français au lieu d'écrire dans sa langue maternelle reconnaît que le kurde n'a pas le même statut que le français (le français étant l'une des langues les plus influentes dans le monde), et par conséquent ne peut pas offrir les mêmes possibilités de succès pour la réception des œuvres. La question « pour qui ces auteurs kurdes écrivent-ils en français ? » sera incontournable dans le cadre de notre étude (nous reviendrons sur cette question un peu plus loin dans ce chapitre). Dans un cas comme dans l'autre, l'usage d'une langue dominante (le français pour les écrivains kurdes en exil et l'anglais pour les écrivains franco-ontariens) répond à un rapport hiérarchique d'accès au capital symbolique.

L'écriture kurde en français saisit dans la langue française une voix par laquelle elle peut affirmer son existence. Le paradoxe, dans tout cela, est que la langue est au centre du projet colonisateur, qui a pour effet de dénier la subjectivité du colonisé, afin de mieux pouvoir l'assimiler aux valeurs culturelles dominantes et l'aliéner. Néanmoins, c'est en tant que minoritaires que ces auteurs kurdes reconnaissent leur rapport à la langue française, compte tenu du fait que le français reste toujours la langue de l'Autre, dominant. Dans *Nord perdu*, Nancy Huston explique que l'étranger est « celui qui s'adapte » (1999 : 43). Étranger en Occident tout comme au Moyen-Orient, l'écrivain

kurde est forcément celui qui doit s'adapter, et celui qui doit faire l'effort d'adaptation est en position de dominé²⁵. C'est à cette conclusion que conduisent les œuvres de notre corpus.

La trajectoire des auteurs qui nous intéressent n'est pas identique pour des raisons à la fois sociales et politiques liées entre autres au colonialisme, à l'éducation et au pays d'adoption de chaque auteur. Nous allons tenter maintenant de situer les auteurs de notre corpus et d'observer les convergences et les divergences entre leurs parcours. Pour ce faire, nous nous appuyerons principalement sur les éléments paratextuels (notice biographique, résumé de texte, avant-propos, etc.) qui accompagnent les œuvres, vu le peu d'informations dont nous disposons sur ces auteurs. Mais avant de procéder à la question de la trajectoire des auteurs kurdes francophones, permettons-nous une légère

²⁵ Nancy Huston et Gloria Anzaldúa, chacune à sa façon, nous racontent leur expérience personnelle de femme avec l'étrangéité. En tant que Canadienne expatriée en France, Nancy Huston soulève quelques enjeux de l'usage d'une langue seconde et les conséquences sur le sujet exilé, au quotidien : « Dans le théâtre de l'exil, on peut se "dénoncer" comme étranger par son apparence physique, sa façon de bouger, de manger, de s'habiller, de réfléchir et de rire. Petit à petit, consciemment ou inconsciemment, on observe, on s'ajuste, on commence à censurer les gestes et les attitudes inappropriés... Mais le plus gros morceau, si l'on aspire à se fondre dans la masse d'une population nouvelle, c'est bien évidemment la langue. » Comme on peut le constater, dans le cas de Huston, il s'agit de l'imitation « volontaire », c'est-à-dire qu'il y a chez elle une volonté de se *fondre* dans le même (et non forcément d'être différente). Mais Huston reconnaît que l'adaptabilité a ses limites. Sur la question du rapport de l'exilé à sa langue maternelle et à la langue seconde, voir Nancy Huston, 1999, p. 31. Pour sa part, Gloria Anzaldúa évoque les nombreux obstacles à la liberté et à l'accès à la parole du sujet des marges – et tout particulièrement des femmes chicanas originaires du Sud des États-Unis qui sont prises dans un entre-trois culturel (blanche ou occidentale, mexicaine et autochtone) : « Ethnic identity is twin skin to linguistic identity – I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself. [...] Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate [...] and as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate. » À l'inverse de Huston, dans le cas d'Anzaldúa, il s'agit plutôt d'assimilation forcée. Dans les deux cas de figures, les auteurs insistent sur le problème de l'illégitimité, mais cette illégitimité est d'une nature différente et elle a ainsi des conséquences différentes sur les victimes. Sur la question du rapport des marginaux à la frontière (comprise dans tous les sens du terme physique, psychologique, culturelle, linguistique et sexuelle), voir Gloria Anzaldúa, 2007, p. 81.

digression pour présenter la maison d'édition L'Harmattan – où la majorité des livres de notre corpus sont publiés – et ses rapports avec les écrivains kurdes.

Les Éditions L'Harmattan sont une maison d'édition française, fondée en 1975 par Denis Pryn. « Depuis ses débuts en 1975, écrit Raoul Mbog, quand la maison d'édition a été fondée pour accompagner les mouvements tiers-mondistes et de lutte contre le “néocolonialisme”, L'Harmattan est devenu le passage obligé de tout Africain désireux d'être publié en France. » (2015 ; *Le Monde.fr* ; en ligne) La mission de L'Harmattan est de faire connaître et de faire entendre les voix des cultures du monde, ce qui se voit notamment dans sa devise : « Au carrefour des cultures ». Selon Denis Pryn, « [c]hacun a le droit d'être publié, dès qu'il pense avoir quelque chose à dire, et davantage encore les auteurs des pays africains qui ont difficilement voix au chapitre²⁶ ». Or, pour certains critiques²⁷ de L'Harmattan, c'est là l'un des problèmes majeurs de cet éditeur, car quiconque veut se faire publier peut le faire chez L'Harmattan. Et pourtant, L'Harmattan a joué un rôle important dans la promotion de nombre d'écrivains francophones aujourd'hui reconnus des centres littéraires, entre autres Axel Gauvin, Maryse Condé et Alain Mabanckou. Cette maison d'édition joue présentement un rôle aussi important dans la promotion des écrivains kurdes d'expression française, d'autant plus qu'elle est, à notre connaissance, le seul éditeur à avoir une collection consacrée à la littérature kurde. Comme le dit Paré (2006 : 14), au sujet des écrivains amérindiens au Québec, les

²⁶ Cité par Raoul Mbog dans « L'Harmattan, la maison d'édition qui ne paie pas ses auteurs », 2015, en ligne.

²⁷ Nous pensons notamment à Charles Gueboguo, dont deux essais de sociologie ont été publiés chez L'Harmattan, Emmanuel de Rengervé du Syndicat national des auteurs-compositeurs (SNAC) et Carole Zalberg, secrétaire générale de la Société des gens de lettres.

écrivains kurdes de langue française n'ont pas de bons moyens éditoriaux, ce qui est un obstacle indéniable à la reconnaissance et à la visibilité de ces écrivains dans l'espace littéraire français et international.

Établie en 1993, la collection « Lettres kurdes », dirigée par Maguy Albet, est une petite collection constituée d'une douzaine de livres écrits en français. « Lettres kurdes » présente une variété de genres littéraires, allant de l'autobiographie, du roman à la nouvelle en passant par la chronique, la légende et le poème en calligramme. Cette collection comprend, en plus, la traduction française de quelques textes dont la version originale est en kurde ou dans une autre langue (par exemple le turc). Parmi les œuvres de notre corpus, trois d'entre elles sont publiées dans la collection « Lettres kurdes », à savoir *Parfums d'enfance à Sanate* d'Ephrem-Isa Yousif (1993), *Mémoire du vent* d'Ahmed Mala (2013) et *La nuit de Diyarbakir* d'Ali Ekber Gürgöz (1997). Seul *Les sables de Mésopotamie* de Fawaz Hussain (2016) est publié ailleurs, aux Éditions du Rocher. Mais Hussain a également publié une œuvre (*Chroniques boréales*, 2000) aux Éditions L'Harmattan. Les stratégies économiques de cette maison d'édition qui a fait l'objet de deux procès²⁸ récents méritent d'être discutées ici par rapport à la situation des écrivains kurdes en exil.

À en croire Hussain, « [p]ublier chez L'Harmattan, c'est comme si l'on publiait à compte d'auteur. Cette maison exige de l'auteur l'achat de 50 exemplaires, de s'occuper lui-même de la conception visuelle de la couverture et des tâches de correction » (Hussain

²⁸ À cet effet, voir Raoul Mbog, « L'Harmattan, la maison d'édition qui ne paie pas ses auteurs », 2015, en ligne.

à Barwari, inédit 2016, voir l'annexe A). En fait, le contrat d'édition de L'Harmattan dicte que l'éditeur ne versera les droits d'auteur qu'à partir du 501^e exemplaire vendu, tirage qui peut paraître presque irréalisable pour un auteur inconnu ou peu connu des milieux littéraires. Il est aussi vrai que l'auteur qui pense publier à L'Harmattan doit faire le travail de pré-édition lui-même et soumettre un manuscrit prêt à être imprimé, ce qui a permis, selon Mbog, à l'éditeur d'avoir un chiffre d'affaires de 8,5 millions d'euros en 2014 (2015 *Le Monde.fr*, en ligne). L'intérêt économique de cette maison d'édition prend donc le dessus sur l'intérêt général de ses auteurs. Charles Gueboguo affirme, en effet, que la logique économique des Éditions de L'Harmattan « le pousse à publier tout et n'importe quoi, ce qui le discrédite²⁹ ». Or, cela ne change rien au fait que L'Harmattan a permis d'octroyer à ces auteurs kurdes francophones, parmi tant d'autres auteurs, une visibilité et une reconnaissance qu'ils n'auraient peut-être pas obtenues autrement. Le milieu de l'édition est ainsi un reflet de la structure inégale de l'espace littéraire mondial.

Mais pour en revenir à notre discussion sur la trajectoire des écrivains kurdes francophones, tentons de voir comment le parcours d'Ephrem-Isa Yousif, d'Ahmed Mala, d'Ali Ekber Gürgöz ainsi que celui de Fawaz Hussain sont à la fois singuliers et similaires. Dans la notice biographique qui apparaît en quatrième de couverture de *Parfums d'enfance à Sanate*, on lit : « Ephrem-Isa Yousif est né en 1944 à Sanate, en Irak. Il a fait ses études à l'Université de Nice et a obtenu un doctorat en civilisations arabes en 1980. Depuis 1981, il enseigne la philosophie, la langue et la littérature arabes à

²⁹ Cité par Raoul Mbog dans « L'Harmattan, la maison d'édition qui ne paie pas ses auteurs », 2015, en ligne.

Toulouse. » Il dirige actuellement les collections « Libre parole » et « Peuples et cultures de l'Orient » aux Éditions de L'Harmattan. Il est l'auteur d'un nombre important d'ouvrages scientifiques consacrés à l'histoire et aux civilisations orientales (notamment la civilisation syriaque) parmi lesquels *La floraison des philosophes syriaques* (2003), *Saladin et l'épopée des Ayyoubides* (2010) et *Les Chrétiens de Mésopotamie* (2014). Il est également l'auteur de quelques œuvres littéraires, y compris son roman autobiographique *Parfums d'enfance à Sanate* (1993), dont une nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur vient de paraître (2016). Alors que la première édition de *Parfums d'enfance à Sanate* paraît dans la collection « Lettres kurdes » de L'Harmattan, la nouvelle édition ne porte aucune marque d'appartenance à la littérature kurde puisqu'elle paraît dans une autre collection portant le titre « Peuples et cultures de l'Orient ». Ce changement qui s'avère, à première vue, d'ordre mineur, est d'autant plus significatif qu'il révèle l'un des mécanismes d'institution du littéraire. « Cet effet de label [...], écrit Casanova, est l'une des stratégies éditoriales et critiques les plus efficaces pour légitimer la "nouveau" d'un projet littéraire [...]. » (1999 : 172) Ce n'est donc pas par hasard que la date de parution de la première édition de *Parfums d'enfance à Sanate* correspond à celle de la fondation de la collection « Lettres kurdes », en 1993, aux Éditions de L'Harmattan. De plus, l'absence de toute indication générique pour la suite de l'œuvre autobiographique de Yousif, intitulée *Mésopotamie : Paradis des jours anciens* (1996), témoigne de la mobilité et de la fragilité de certaines catégories, surtout quand il s'agit d'une catégorie qui regroupe des écrivains par nationalité ou ethnicité. Un auteur peut par exemple appartenir à plusieurs catégories en même temps, et il peut même, parfois, se retrouver

classé dans une catégorie moins pertinente. Dans le cas de Yousif, la nouvelle désignation de la collection commence par un effet de généralisation : du kurde à l'Orient. Puisque Yousif est à la fois historien, philosophe, professeur et écrivain, il serait intéressant de voir comment son style est influencé par les différentes fonctions sociales qu'il occupe.

Comme Yousif, Ahmed Mala est originaire du Kurdistan irakien. La notice biographique en quatrième de couverture à l'œuvre de Mala confirme, comme celle de Yousif, la date (1957) et le lieu (Kirkuk) de naissance de l'écrivain. Elle contient, en plus, quelques informations sur le statut de l'écrivain : « Poète et romancier, il appartient au renouveau littéraire kurde. Il a également traduit Baudelaire, Rimbaud, Molière et Italo Calvino entre autres. Il vit actuellement en Espagne où il enseigne à l'université de Castilla-La Mancha. » À l'instar de Yousif, Mala exerce plusieurs fonctions sociales, comme l'indique clairement le paratexte éditorial : il est écrivain, traducteur littéraire et professeur. Cependant, à la différence de Yousif, on en sait un peu plus sur l'identité littéraire de Mala, par exemple son appartenance à un mouvement littéraire contemporain. Quant au problème posé par l'« effet de label » (Casanova 1999 : 172), il n'a pas vraiment d'importance dans le cas de Mala, car l'auteur réclame ouvertement son appartenance à la littérature kurde. On peut dire que Mala est écrivain kurde avant d'être écrivain français ou francophone, d'autant plus que son œuvre littéraire et poétique est majoritairement écrite en langue kurde. Parmi ses publications en kurde, on compte *Pluie* (1983) et *Zardik* (1988), recueils de poèmes publiés à Genève, l'un aux Éditions Poésie vivante, l'autre aux Éditions Agré. *Zardik* a été traduit en français par Ismael Darwish en 1993 et publié en édition bilingue (kurde/français) aux Éditions L'Harmattan, dans la

collection « Lettres kurdes », sous le même titre, mais avec une légère différence orthographique *Zardek*, qui correspond au système de transcription phonétique français. Cette publication bilingue est révélatrice des enjeux de la production et de la réception (notamment la question du lectorat ; on y reviendra plus loin dans ce chapitre) des œuvres littéraires produites au sein des cultures minoritaires qui n'ont pas un rapport d'*entitlement* (c'est-à-dire une position de moindre accès au capital symbolique) et de domination avec le territoire ou la langue.

La traduction française de *Zardik* (*Zardek*) et *Parfums d'enfance à Sanate* d'Ephrem-Isa Yousif sont les premiers livres à être publiés dans la collection « Lettres kurdes » de L'Harmattan. On doit aussi à Mala plusieurs recueils de poèmes en kurde, qui ont été publiés dans des maisons d'édition établies au Kurdistan irakien et en Europe. L'œuvre poétique intégrale de l'auteur a été récemment publiée aux Éditions Ranj (Slémani, Kurdistan irakien) en 2008. Il est également l'auteur de quelques romans : *La mémoire du vent*³⁰ (2001), *Bloujistan* (2004) et *L'exilé* (2006), lesquels sont publiés dans des maisons d'éditions au Kurdistan irakien (Sardam, Aars et Ranj). À notre connaissance, *Mémoire du vent* (2013) est le seul texte que Mala ait écrit en langue française. Outre ses multiples traductions du français en kurde, Mala est l'auteur d'un texte traduit du kurde en français, à savoir un recueil de poèmes de Mahwî, dont le titre français est *De cette Nuit naissent des Aubes*, publié en 2001 dans la collection « Poètes des cinq continents », aux Éditions L'Harmattan.

³⁰ *Mémoire du vent* est une réécriture de *La mémoire du vent* qui est parue en 2001 aux Éditions Serdam (Slémani). C'est cette réécriture, parue aux Éditions L'Harmattan, qui fera l'objet de notre étude.

Comme l'indique la notice biographique en quatrième de couverture, Ali Ekber Gürgöz est « [n]é en 1961 à Dersim, ville de l'Est de la Turquie ». Gürgöz n'a que 14 ans lorsqu'il s'engage dans une organisation clandestine pour la libération du Kurdistan, fondée par ses deux frères aînés. À l'âge de 18 ans, l'auteur est arrêté et enfermé dans une prison de Turquie, où il est torturé pendant une période de 15 mois. Suite à sa libération provisoire, il reprend ses études en droit à Ankara (Turquie). En janvier 1985, l'auteur est condamné à 5 ans de prison plus 5 ans d'interdiction de travail ; c'est ainsi qu'il prend la décision de fuir son pays pour s'exiler à Genève, en Suisse, où il recommence sa vie en commençant par apprendre la langue française. *La nuit de Diyarbakir*, publié en 1997 aux Éditions L'Harmattan, dans la collection « Lettres kurdes », est le témoignage de l'expérience de l'auteur dans la prison no. 5 de Diyarbakir (Turquie). Dans *Kurde, torturé, quelles séquelles ?*, publié en 2005 à L'Harmattan – mais sans mention de la collection « Lettres kurdes » – et préfacé par Danielle Mitterand³¹, Gürgöz poursuit un témoignage de type autobiographique où il relate son histoire d'ancien prisonnier politique d'après son exil en Europe et confie au lecteur les conséquences physiques et psychologiques de son expérience de la détention et de la torture³². Il n'a pas écrit d'autres textes depuis la publication de ce deuxième témoignage.

³¹ Danielle Mitterand est l'épouse de François Mitterand, président de la République française de 1981 à 1995. Danielle Mitterand est connue pour son courage et son engagement dans des mouvements de la résistance et des luttes pour la libération des peuples opprimés ou dominés. Mitterand était une voix active dans la lutte pour la reconnaissance du peuple kurde ; elle est encore connue de plusieurs Kurdes sous le surnom affectueux de « la mère des Kurdes ». Pour en savoir plus sur le rôle actif de Mitterand dans la lutte pour la libération du Kurdistan, voir Michel Joly, « Danielle Mitterand et les Kurdes : Le rêve d'une Première dame », 2014, en ligne.

³² Ali Ekber Gürgöz, *Kurde, torturé, quelles séquelles ?*, 2005.

Fawaz Hussain, quant à lui, est né en 1953, à Kurdo, village situé au nord-est de la Syrie. Il a étudié à la Sorbonne, où il a soutenu une thèse de doctorat en lettres modernes en 1988. Dès 1993, il s'installe en Suède où il travaille à l'Institut français de Stockholm et enseigne à l'Université de Lulea en Laponie. De retour à Paris après huit ans d'absence, Hussain poursuit parallèlement une carrière dans l'enseignement de la langue française et une vocation littéraire. Son premier livre écrit en français, *Le fleuve*, paraît pour la première fois en 1997³³, aux Éditions Méréal (Paris). *Chroniques boréales* (2000) est son second livre en français, et le seul livre, d'ailleurs, à être publié dans la collection « Lettres kurdes » des Éditions L'Harmattan. Son roman autobiographique *Les sables de Mésopotamie* (2007) lui a valu une reconnaissance considérable. Preuve de son succès, une seconde édition de son œuvre est parue dans la collection « Points », aux Éditions du Seuil. Hussain a également le privilège d'avoir accès à une diffusion médiatique. Il a été l'invité, à deux occasions, en 2012 et en 2015, de Sébastien de Courtois sur France Culture³⁴ pour parler des *Sables de Mésopotamie* et de sa suite, *La prophétie d'Abouna* (2014), ce qui lui a permis également de bénéficier d'une plus grande visibilité. Son dernier roman, *Orages pèlerins*, vient de paraître (2016) aux Éditions Le Serpent à Plumes. Comme Mala, Hussain travaille présentement à traduire des classiques français en kurde. Les livres de Hussain sont, par ailleurs, publiés en kurmancî (le kurmancî et le

³³ Une deuxième édition de son livre *Le fleuve* est parue en 2006, aux Éditions du Rocher/Privat/Le Serpent à Plumes, dans la collection « Motifs ».

³⁴ Sébastien de Courtois, « *Les [s]ables de Mésopotamie : Syrie* », *France Culture*, à l'émission « Foi et Tradition | 12-13 », 30 septembre 2012 et Sébastien de Courtois, « Fawaz Hussain : "Syrie, voyage au pays de la mémoire" », *France Culture*, à l'émission « Chrétiens d'Orient », 13 septembre 2015.

soranî sont deux dialectes kurdes), et il a trouvé sa place chez Avesta, « la plus prestigieuse maison d'édition kurde basée à Istanbul » (Fawaz à Barwari, inédit 2016).

Outre les quelques similitudes dans la trajectoire des écrivains kurdes de langue française soulignées ci-dessus, ces derniers ont tous été influencés d'une manière ou d'une autre par la culture occidentale, ce qui explique l'intertextualité dans leurs œuvres. En effet, on peut repérer dans les textes du corpus de nombreux renvois intertextuels à des textes littéraires ou à d'autres formes de discours auxquels ils font écho. Dans *Sèméiôtikè* (1969), Julia Kristeva propose une définition de l'intertextualité :

[L]e mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. [À] la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double. (1969 : 84-85)

Selon Kristeva, tout texte porte en lui les traces d'autres textes auxquels il fait référence plus ou moins explicitement, d'où la multiplicité de lectures et d'interprétations du texte. Dans une perspective similaire, Gérard Genette (1982) – qui s'inspire de Kristeva – définit l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », c'est-à-dire « la présence effective d'un texte dans un autre » (1982 : 8). Pour ces théoriciens, l'intertextualité renvoie aussi à tout un réseau discursif, autrement dit, à une multitude de textes qui se parlent en convergeant dans le choix d'une image, d'une expression, d'un concept ou d'une idée. Chez tout auteur, on retrouve un nombre infini d'autres textes, d'autres passages qui ont participé à former son réservoir discursif, à

« sculpter son esprit³⁵ » d'écrivain. L'intertextualité dans telle ou telle œuvre permet de rendre compte de ce trafic incessant qui constitue la littérature, et, plus généralement, le discours.

L'idée qui ressort de cette discussion est que la langue française que les auteurs kurdes ont en commun avec d'autres auteurs francophones issus de l'immigration sert principalement de véhicule à une parole personnelle et politique. L'usage politique qui en est fait par certains auteurs permet, à son tour, la transformation de l'usage du français en instrument de revendication des droits de leur peuple à l'autonomie culturelle et à l'indépendance politique. L'espace littéraire s'en trouve ainsi politisé et, le français (en tant que langue véhiculaire) devient – pour reprendre les observations de Deleuze et Guattari (1975) – la langue de première déterritorialisation, permettant cette transformation de l'usage du français en arme de combat de libération. Tout comme les écrivains autochtones d'expression française, les écrivains kurdes qui écrivent en français « maintiennent un fort sentiment de spécificité culturelle, ethnique et identitaire » (Gatti 2006 : 119), même dans la langue autre. Cependant, comme nous le verrons dans la discussion qui suit, les enjeux politiques et territoriaux de l'usage du français – dont l'expansion coloniale de la langue et de la culture françaises au profit des « petites »

³⁵ Dans une correspondance inédite avec Hussain, l'auteur admet qu'écrire en français est un choix délibéré. À notre question « Quel est votre rapport à la langue française ? », Hussain répond : « Le français est ma langue d'écrivain, une manne tombée du ciel. Je l'ai appris en même temps que l'arabe à l'école élémentaire à Amouda, au Kurdistan syrien. J'ai fréquenté une école catholique et privée [...], [où] le français faisait partie du programme. C'est un choix que j'ai fait après avoir fini mes études [...] [à la] Sorbonne en 1988. Il me fallait miser sur une langue pour écrire et puisque je ne maîtrisais pas le kurde, je n'ai pas hésité à opter pour le français. Bien que le kurde soit ma langue maternelle, il n'a pas sculpté mon esprit sur les bancs de l'école. Je n'ai jamais eu de livres en kurde dans mon cartable et il m'a fallu m'éloigner de plusieurs milliers de kilomètres de mon Kurdistan natal pour me l'approprier vraiment, surtout en Suède. » (Hussain à Barwari, inédit 2016)

langues et des « petites » cultures – ont eu des conséquences négatives sur l’affirmation de l’identité des cultures minoritaires.

1.3 Politique de la langue

S’il est vrai qu’aujourd’hui de plus en plus d’individus choisissent d’écrire dans une langue dominante, l’amour de la littérature et de la langue est un facteur qui compte, mais c’est avant tout en raison de l’inégalité des langues dans l’univers économique, politique et surtout symbolique. Il y a, en effet, au sein de la « République mondiale des Lettres », pour reprendre la notion de Pascale Casanova (1999), un principe de domination culturelle, linguistique et politique qui dévoile une asymétrie des rapports au capital linguistico-littéraire et symbolique. Étant donné le statut des « petites » langues et des « petites » cultures, certains auteurs sont contraints d’écrire dans une langue littéraire centrale pour faire accéder leur langue et leur culture à la reconnaissance internationale. Edward Said rappelle justement que, pour l’être marginalisé, « [t]o read and interpret meant to read in French (and other languages) for liberation and inclusion » (2002 : XVIII). L’usage d’une langue dominante s’avère donc, paradoxalement, une source à la fois d’oppression et de liberté.

Dans les pays anciennement colonisés ou dominés, où la langue dominante s’est souvent imposée comme langue véhiculaire (et donc nationale ou officielle) de l’État, l’usage d’une langue dominante ne représente en rien un « choix » aisé. Frantz Fanon (1961), Pascale Casanova (1999) et Edward Said (2002), entre autres, ont montré que la domination sous ses différentes formes (culturelle, économique, politique et symbolique)

peut durer après même la proclamation de l'indépendance des pays du tiers-monde. Évoquant la situation parfois déchirante dans laquelle se trouvent les écrivains des espaces littéraires émergents quant à la décision qu'ils sont obligés de prendre entre écrire dans leur langue maternelle ou dans une langue dominante, Casanova précise :

Le « choix » de travailler à l'élaboration d'une littérature nationale, ou d'écrire dans une grande langue littéraire, n'est jamais une décision libre et délibérée. Les « lois » de fidélité (ou d'appartenance) nationales sont si bien incorporées qu'elles sont rarement vécues comme des contraintes. Elles deviennent l'un des traits majeurs de la définition (littéraire) de soi. Autrement dit, il s'agit de décrire ici une structure générale dont les « excentriques » éprouvent, sans toujours le savoir, les effets, et que les « centraux » ignorent complètement du fait de leur position d'emblée universalisée. (1999 : 245)

Comme nous l'avons déjà montré, le fait d'abandonner sa langue maternelle (même provisoirement) pour écrire dans une langue dominante peut ainsi inspirer à ces écrivains « marginaux » un fort sentiment de culpabilité et de trahison envers le devoir politique. Écrire dans une langue dominante n'est jamais un acte simple parce que cela s'inscrit nécessairement – comme le dirait Paré – dans un « rapport inégal au pouvoir » (1992 : 13). De plus, le « choix » d'écrire dans une langue au lieu d'une autre peut avoir des effets réels sur le sentiment d'appartenance d'un écrivain à un groupe (une communauté culturelle, par exemple) aussi bien que sur la réception de son œuvre par le public. Par exemple, le fait que Fawaz Hussain ait choisi d'écrire directement en français au début de sa carrière d'écrivain, l'a coupé d'un lectorat potentiel au Kurdistan. Ce que montre cet exemple, c'est que l'auteur kurde qui écrit en français n'écrit ni pour les Kurdes (pour qui le français n'est pas la langue maternelle ni une langue nationale du Kurdistan, et statistiquement parlant, il y a très peu de Kurdes qui lisent le français) ni pour ceux qui les

oppriment (qu'ils soient Irakiens, Turcs, Iraniens ou Syriens) et qui ne parlent pas nécessairement français.

Historiquement, la langue et la religion constituent les causes socioculturelles³⁶ principales de l'expansion coloniale. Édouard Glissant rappelle : « Ce que le conquérant exportait en premier lieu, c'est sa langue. Aussi les langues de l'Occident étaient-elles réputées véhiculaires et tenaient-elles souvent lieu de métropoles. » (1990 : 31) Dans une perspective similaire, François Paré juge bien que « [l]e développement et le prestige d'une culture [...] sont liés à la survie et à l'importance stratégique de cette langue dans l'économie linguistique du monde » (1992 : 18). Que Paris et Londres soient aujourd'hui des capitales littéraires, lieux de consécration, n'est pas sans rapport avec le passé colonial de la France et de l'Angleterre, eux qui, à travers notamment une « politique [coloniale] de la langue » (Derrida 1996 : 68), ont su étendre le rayonnement de leur influence dans le monde et se sont imposés comme puissances politiques et culturelles. Pour Derrida, « [t]oute culture est originairement coloniale » (1996 : 68), et la langue, comme on le sait, est un élément central de ce « projet conquérant » (Glissant 1990 : 169). C'est ainsi, pour des raisons non seulement démographiques mais aussi historiques, politiques, économiques et culturelles, que le français – comme d'autres langues – peut prétendre à « l'universel », bien que cela soit contesté à l'heure actuelle entre autres par le mouvement de la littérature-monde³⁷. Cependant, il faut noter qu'une « politique de la

³⁶ Il va sans dire que les raisons économiques et politiques sont très importantes aussi pour comprendre le fait colonial, mais ce sont les causes socioculturelles (notamment la langue) qui retiendront notre attention dans ce chapitre.

³⁷ À cet égard, voir Michel Le Bris et Jean Rouaud, 2007. Voir également Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, 2005.

langue » (surtout française) n'a pas forcément été institutionnalisée dans les pays où habitent les Kurdes, sans doute à cause de la durée relativement courte de l'occupation britannique et française au Moyen-Orient en contraste avec celle en Afrique par exemple, où elle s'est parfois étendue sur plusieurs décennies (comme dans le cas de l'occupation britannique de l'Inde) et parfois même sur plus d'un siècle (on pense notamment ici à l'occupation française de l'Algérie).

Dans *La République mondiale des Lettres*, Casanova met en place un système à travers lequel il est possible de percevoir les rapports de force qui se jouent au sein de l'espace littéraire mondial, où chacun rivalise avec les autres concurrents pour atteindre la reconnaissance et la légitimité littéraire :

Cette République mondiale des Lettres a son propre mode de fonctionnement, son économie engendrant hiérarchies et violences, et surtout son histoire qui, occultée par l'appropriation nationale (donc politique) quasi systématique du fait littéraire, n'a encore jamais été véritablement décrite. (Casanova 1999 : 24)

Casanova évoque ici la relation entre la littérature et la politique, relation qui s'avère fondamentale dans le cas de l'écriture kurde d'expression française, qui est, en grande partie, le fruit des intellectuels et des écrivains issus de l'exil politique. Tout espace littéraire – et non pas seulement ceux qui sont dominés linguistiquement ou politiquement –, est, en quelque sorte, déjà politisé. La preuve en est, selon Casanova, que « le capital littéraire est national » (1999 : 55). L'auteure souligne ainsi le fait que la langue est « à la fois affaire d'État (langue nationale, donc objet de politique) et “matériau” littéraire »

(1999 : 56). En effet, la langue est l'un des éléments principaux du capital symbolique, qui révèle la structure hiérarchique de l'espace littéraire international³⁸.

Casanova distingue deux grandes « familles » de stratégies : d'une part l'*assimilation*, et d'autre part la dissimilation (ou la *différenciation*). La notion d'assimilation³⁹ (culturelle et politique) relève d'un processus d'intégration qui consiste en un effacement des particularités spécifiques d'un individu ou d'un groupe (dominé) au profit d'un autre (dominant) (Casanova 1999 : 246). Il découle de cette situation paradoxale une dépendance littéraire et politique des écrivains « excentriques » vis-à-vis des intérêts des espaces littéraires « centraux » (Casanova 1999 : 265). En ce qui concerne la différenciation, elle consiste en « l'affirmation d'une différence », c'est-à-dire d'une

³⁸ Dans *L'institution de la littérature*, Jacques Dubois propose un modèle du processus d'institutionnalisation de la littérature, à partir de l'institution de la littérature en France aux XIX^e et XX^e siècles. S'inspirant, entre autres, de la réflexion de Pierre Bourdieu sur l'accès inégal au capital symbolique (1971) et de Louis Althusser sur les institutions dans « Idéologie et appareils idéologiques d'État », Dubois montre comment les mécanismes institutionnels sont inséparables de l'idéologie et du pouvoir de l'État, et comment ceux-ci organisent la production littéraire de l'époque, d'où l'expression « appareils idéologiques d'État » (1978 : 53) qu'il emprunte à Althusser. Parmi ces « appareils idéologiques », Althusser mentionne l'institution scolaire, la religion et la famille. Pour une analyse sociologique de l'institution littéraire et une analyse institutionnelle des pratiques littéraires, voir Jacques Dubois, 1978. Voir également Louis Althusser, 1976, pp. 67-125.

³⁹ L'assimilation, au sens large du terme, est une forme d'acculturation, d'autant plus qu'elle est d'emblée une mise en contact entre deux (ou plusieurs) groupes culturels ou ethniques. Mais à la différence de l'assimilation (surtout l'assimilation forcée), le terme d'acculturation implique un processus d'échange réciproque entre les cultures concernées, l'acculturation désignant ainsi l'ensemble de ces transferts interculturels. Toutefois, les notions d'assimilation et d'acculturation prennent souvent une connotation négative, notamment dans les pays anciennement colonisés ou dominés. Jacques Noiray (1996) postule bien que, dans le cas du Maghreb sous l'occupation française, la notion d'acculturation convoque, en vérité, celle de *déculturation* qu'il définit comme « un processus d'aliénation culturelle par lequel un individu ou un groupe social se trouve dépossédé de sa langue et de sa culture au profit d'une langue et d'une culture étrangères (occidentales), imposées par des rapports de domination politique ou économique » (1996 : 17). En fait, les échanges entre la culture coloniale (française) et les autres cultures locales (arabe et berbère) n'ont pas eu lieu sur un pied d'égalité. C'est sans doute parce qu'au cœur de la grande entreprise coloniale française, il y avait une idéologie raciste, fondée sur un préjugé selon lequel la civilisation française serait « supérieure » à celle des peuples conquis. Autrement dit, ce type d'idéologie repose sur le postulat de la suprématie d'un modèle culturel et linguistique, en l'occurrence la culture et la langue françaises. Il n'est donc pas surprenant que le contact entre le colonisateur et les populations locales a souvent engendré une réaction contestataire face à la présence étrangère sur le territoire.

affirmation identitaire par le biais, entre autres, d'« une revendication nationale » (Casanova 1999 : 246). La différenciation est l'un des fondements de l'épanouissement et de l'émancipation des espaces littéraires émergents. Pour Casanova, la dissimulation relève d'une volonté du sujet marginal de vouloir instaurer une « distance » à la fois esthétique et politique avec les valeurs et les normes centrales (1999 : 302). C'est ainsi que ces écrivains marginaux arrivent à inventer ce que Casanova appelle à juste titre « une dissidence esthétique » (1999 : 177).

Mais peut-on diviser les écrivains en deux camps, « les assimilés » et les « révoltés », comme le fait Casanova ? Il nous semble que, dans la réalité, c'est beaucoup plus compliqué que ce que la théorie laisse croire. La position des écrivains marginaux dans l'univers littéraire mondial ne doit pas, à notre sens, être déterminée par le « choix » de l'écrivain entre « une position d'assimilation » et « une posture de résistance » (Casanova 1999 : 244). Un écrivain peut se trouver dans une position d'assimilation et de différenciation à la fois. Le cas des auteurs kurdes de langue française, dont le besoin de défendre et d'illustrer une langue, une culture dominée est évident, est un exemple. Ainsi, au lieu de « fabriquer de la différence » (Casanova 1999 : 302) – si par là il faut comprendre inventer un nouvel espace littéraire, ces auteurs kurdes trouvent un « moyen de moyenner » (Lyotard 1976) dans l'espace occupé par l'Autre. Cela est également vrai pour Fawaz Hussain qui revendique ouvertement une « assimilation » aux valeurs littéraires françaises. La langue classique et le style d'écriture de Hussain sont autant de signes de la volonté de l'écrivain de s'intégrer à la tradition littéraire française.

Soulignons au passage quelques signes de l'intégration de Hussain à l'espace littéraire français.

Premièrement, dans le résumé en quatrième de couverture écrit par Gérard Chaliand des *Sables de Mésopotamie* – et c'est peut-être là le signe le plus révélateur de la volonté d'intégration de Hussain à l'espace littéraire français – on peut lire : « À mes yeux, *Les [s]ables de Mésopotamie*, qui charrie tout un univers inscrit dans des strates anciennes dans un style tout à la fois précis et poétique est une réussite littéraire. Fawaz Hussain est un écrivain français, d'origine kurde, dont la patrie s'est réfugiée dans le langage. » (Chaliand, dans *Les sables de Mésopotamie*), ce que confirme ce commentaire, c'est le statut de Hussain en tant qu'écrivain et son appartenance à une catégorie spécifique d'écrivains, à savoir les écrivains français. Son appartenance ethnique, culturelle et nationale, quant à elle, est reléguée au second plan. On perçoit en effet, dans son texte, le désir d'être consacré comme écrivain français. C'est à la plume de Chaliand qu'il le doit, lui qui représente à la fois une figure politique, intellectuelle et littéraire marquante, et dont les travaux⁴⁰ ont également été largement reconnus par les instances consacrantes françaises. De plus, tous les textes de Hussain qu'il a écrits en français ont été publiés chez des éditeurs parisiens plutôt importants. Certes, comme le souligne Noiray, « il est difficile, pour un écrivain soucieux d'être lu par le public le plus large, de se priver de l'audience qu'apporte le fait d'être publié par une grande maison d'édition

⁴⁰ Gérard Chaliand est spécialiste des conflits internationaux. Universitaire et poète, il est l'auteur de plus de trente ouvrages portant sur un large éventail de questions – tout particulièrement sur les questions de géostratégie. Quelques-uns de ses ouvrages se penchent sur la question kurde ; voir notamment Gérard Chaliand, *Les Kurdes et le Kurdistan : La question nationale kurde au Proche-Orient*, 1978 ; *Le malheur kurde*, 1992 ; et *La question kurde à l'heure de Daech*, (avec la collaboration de Sophie Mousset), 2015. Il est également l'auteur d'une *Anthologie de la poésie populaire kurde*, 1997.

française » (1996 : 116). Mais cela ne constitue pas, en soi, une garantie d'être lu et encore moins d'être compris par un lectorat qu'il soit étranger ou pas au contexte référentiel de l'œuvre en question. Cela est vrai de tout écrivain, même pour celles et ceux qui sont très reconnus.

Deuxièmement, dans *La prophétie d'Abouna*⁴¹, le récit prend pour point de départ l'arrivée du narrateur, Mohamed, à Paris – le « Paris des Lumières » et la « capitale du monde » littéraire – où il espère réaliser la prophétie formulée par un prêtre syriaque, ancien maître à l'école catholique du village où il a grandi. Le père Kato (qui incarne la figure d'Abouna de l'arabe *abūna* qui veut dire « notre père ») lui annonce qu'il deviendra, un jour, un grand écrivain comme l'a été Balzac, à son époque. Même si le narrateur ne porte pas le même nom que l'auteur, on sait qu'il est le double de l'écrivain avec qui il partage l'origine kurde, le parcours exilique, et surtout le projet de devenir écrivain. Mais il ne s'agit pas, pour Hussain, de devenir n'importe quel type d'écrivain. Il veut devenir « écrivain français », et pour cela il devra surmonter les nombreux obstacles auxquels se trouve confronté tout écrivain qui cherche à se faire reconnaître par Paris ou une autre capitale littéraire. Pour les écrivains issus des espaces littéraires dominés, le chemin peut être ardu et parsemé d'embûches. Dans le cas des écrivains kurdes de langue française, par exemple, cela implique, entre autres choses, une conversion de soi qui se réalise au prix d'un compromis entre l'écriture en kurde et l'écriture en français. Toutefois, elle est une étape importante dans l'adaptation et l'intégration des écrivains

⁴¹ *La prophétie d'Abouna* est la suite de son roman autobiographique *Les sables de Mésopotamie*. Fawaz Hussain, 2013. Désormais, toute référence à l'œuvre dans ce texte sera désignée par le sigle *PA*, suivi du numéro de la page.

kurdes à leur langue et leur pays d'accueil. Lorsque le travail préliminaire d'adaptation et d'intégration linguistique est accompli, l'auteur kurde pourra se réapproprier la langue française pour accueillir, dans sa langue d'adoption, sa langue et sa culture originaires. L'auteur va donc devoir, d'abord, se plier aux exigences et aux valeurs littéraires françaises et apprendre comment manier « le bon usage des richesses et des complexités de la langue de Molière, enfin de Balzac » (PA 77), et lorsqu'il aura réussi à avoir une « parfaite possession de la langue de Balzac » (PA 63), il pourra produire dans sa nouvelle langue « métissée », sa « marque de fabrique », sa stratégie de consécration.

L'œuvre de Hussain est, en outre, marqué par l'influence de la tradition littéraire française, surtout dans sa forme. La structure des *Sables de Mésopotamie* et de *La prophétie d'Abouna* est plus ou moins conforme au schéma classique des récits de vie. Et si l'auteur ne « [s]'engage pas à respecter le pacte de vérité comme l'exige l'entreprise autobiographique » (Hussain à Barwari, inédit 2016), il n'en demeure pas moins vrai que *Les sables de Mésopotamie*, tout comme *La prophétie d'Abouna*, est le récit d'une expérience vécue par l'auteur lui-même. On sait que Hussain a été influencé par différents courants anciens et modernes, orientaux et occidentaux, notamment le courant réaliste français (et surtout Honoré de Balzac), d'où l'intertextualité dans son roman. Cela est visible dans l'extrait suivant des *Sables de Mésopotamie*, dans lequel le narrateur dit : « La communauté chrétienne faisait ses bagages, elle se rétrécissait comme une peau de chagrin. » (SM 154) Cette comparaison frappante qu'établit l'auteur entre le phénomène de rétrécissement des Chrétiens de Syrie et une peau de chagrin évoque le roman de Balzac éponyme (1830). Dans *La peau de chagrin*, il s'agit de rétrécissement de la vie du

héros par celui de la peau magique ; en revanche, dans *Les sables de Mésopotamie*, il est question de rétrécissement des communautés chrétiennes de Syrie, qui sont l'une des victimes principales des nombreuses campagnes de persécution contre les minorités ethniques et religieuses habitant la région. Autrement dit, le lien ne se fait qu'au niveau du signifiant. Alors que, chez Balzac, il s'agit d'un rapport économique entre le désir et la consommation de la vie qu'implique l'accomplissement du désir, dans le cas des chrétiens de Syrie, il s'agit plutôt d'un rapport de domination entre dominé (les chrétiens de Syrie) et dominant (ceux qui les persécutent). C'est aussi l'une des conséquences majeures, à l'heure actuelle – avec la présence de l'État islamique en Syrie et en Irak notamment – de la dispersion de ces peuples en dehors des territoires syriens et irakiens, et donc de la diminution du nombre de chrétiens dans ces pays. Comme ce fut le cas chez les romanciers du XIX^e siècle, l'œuvre de Hussain est profondément enracinée dans la question sociale. Mais bien plus que de décrire une situation sociohistorique, il s'agit de poser un regard critique sur les malaises sociaux et politiques qui affectent les minorités syriennes dans les années 1950-1970.

De même, dans les deux premiers volets de sa « trilogie⁴² » autobiographique (*Les sables de Mésopotamie* et *La prophétie d'Abouna*), on retrouve des résumés au début de chaque chapitre. Ce choix esthétique rappelle cette pratique du résumé ou de l'avertissement au lecteur qui était couramment utilisée par les écrivains du XVIII^e siècle. En fait, Hussain dit s'inspirer des contes philosophiques du siècle des Lumières,

⁴² Un troisième volet de l'œuvre autobiographique de Hussain est prévu. La date de parution est encore inconnue.

notamment de ceux de Voltaire. Ces résumés servent deux buts dans le texte : informer et intéresser. D’abord, ils informent le lecteur sur le contenu du chapitre en question, puis, ils suscitent l’intérêt du lecteur en lui donnant un avant-goût de la lecture à venir. Ils contiennent parfois une énigme qui incite le lecteur à continuer de lire pour trouver les réponses aux questions soulevées. De plus, ces résumés introduisent des personnages et fournissent des repères de temps et de lieux, lesquels permettent au lecteur de se retrouver dans le texte. Pour Hussain, l’écriture répond aussi à un désir de défoulement et à une volonté de s’amuser. Ces résumés sont là, explique Hussain, pour « ajouter une touche ludique à mon écriture » (Hussain à Barwari, inédit 2016).

Dans *La distance habitée*, Paré montre que les cultures minoritaires, en plus d’être des cultures de la résistance, sont aussi des lieux de l’itinérance. La notion d’itinérance désigne « l’ensemble des pratiques de la dislocation qui sont à l’œuvre dans les cultures minoritaires : pratiques du *shifting*, de la diglossie, de l’assimilation, du déplacement, du compromis et de la délégation de l’identité » (Paré 2003 : 27). Ces pratiques de la dislocation permettent aux écrivains des espaces littéraires naissants de se trouver une place pour manœuvrer à l’intérieur d’un espace déjà existant comme par exemple la littérature française pour les écrivains kurdes de langue française.

Arrivés tard dans la lutte pour la légitimité littéraire, les auteurs de notre corpus ont un « retard esthétique » à rattraper. Kamuran Bedir Khan est peut-être le « premier » poète et romancier kurde à expérimenter l’écriture en langue française, avec ses deux recueils de poèmes : le premier *L’amertume* (1970, publié à compte d’auteur), le second *La lyre kurde* (1973, Saint-Germain-des-Prés). Au début, les ressources et les techniques

littéraires sont souvent manquantes ou insuffisantes (Casanova 1999 : 66). Mais les solutions et stratégies de résistance symbolique qui s’offrent aux auteurs sont multiples, pour ne pas dire illimitées. Les écrivains kurdes de langue française peuvent s’inspirer de la « trajectoire » d’autres groupes d’écrivains pour trouver des solutions aux problèmes et aux difficultés (d’ordre linguistique, stylistique et politique) qui se posent à eux au cours de leur passage à la langue et la littérature françaises. Comme tous les écrivains des « petites » littératures (plus généralement les écrivains des espaces littéraires en voie de formation), ils sont soumis à une double dépendance : politique et littéraire. Pour Casanova, l’autonomie littéraire vient après l’indépendance politique de ces espaces « excentriques ». Le cas de la littérature kurde est assez particulier, parce que justement l’indépendance politique du Kurdistan⁴³ n’a toujours pas été acquise. Le plus grand défi pour les écrivains kurdes qui adoptent le français comme langue d’écriture consiste ainsi à savoir comment faire la part des choses quant aux exigences littéraires et aux intérêts politiques ou nationaux. Que faire alors pour sortir de cet état de dépossession absolue ?

Ces écrivains marginaux devront « créer les conditions de leur “apparition”, c’est-à-dire de leur visibilité littéraire » (Casanova 1999 : 243), et dans le cas des écrivains kurdes de langue française, cela veut dire avant tout une déterritorialisation linguistique. Pour eux, écrire en français est déjà une stratégie d’émergence et de reconnaissance littéraire et politique, d’autant plus que le français, contrairement au kurde, est une langue littéraire reconnue internationalement. C’est donc dans la langue de l’hôte (français) que

⁴³ Hormis la région autonome du Kurdistan (au nord de l’Irak), qui a pu bénéficier de l’aide et de la protection internationale (notamment française et américaine), la grande majorité du territoire kurde demeure sous occupation.

les écrivains kurdes vont chercher à faire valoir leur culture d'origine. Écrire en français, pour un auteur kurde, ne se présente pas de la même façon que pour un auteur algérien juif ou berbère, par exemple, pour qui écrire est « une question véritablement vitale, qui engage tout l'être : un problème d'identité » (Noiray 1996 : 116). Les écrivains kurdes francophones n'ont pas forcément eu à faire un choix entre écrire dans leur langue maternelle ou dans celle de l'ancien colonisateur. À l'exception de Hussain qui est originaire du Kurdistan syrien, les auteurs du corpus n'ont pas été affectés directement par les conséquences de la colonisation française. Cela explique peut-être pourquoi on ne retrouve pas, dans ces textes, le même désir de subversion et de transgression de la norme linguistique que certains écrivains francophones du Maghreb⁴⁴.

Cela dit, nous pouvons désormais affirmer que les enjeux de la parole des écrivains kurdes de langue française sont similaires à ceux de la parole de tous les écrivains qui écrivent dans une langue dominante. C'est pourquoi Hussain va jusqu'à dire que « [l]'écrivain kurde est un écrivain handicapé. J'écris en français, car nous les Kurdes, nous apprenons toujours à lire et à écrire dans une autre langue imposée » (Hussain à Barwari, inédit 2016). En fait, tous les auteurs de notre corpus vivent et écrivent avec deux ou plusieurs langues, dont au moins une leur a été imposée. Cela ne veut pas dire pourtant que le français est une langue d'écriture imposée par la force du colonisateur. Le roman autobiographique de Hussain *Les sables de Mésopotamie* nous

⁴⁴ On pense notamment à Kateb Yacine, Mohammed Dib, Assia Djebar et Samira Negrouche. Voir Hervé Sanson, « La littérature algérienne de langue française : “peut-on se tuer à aimer dans cette langue ?” ». Littératures post-coloniales, rapports de genres et interactions linguistiques », 2011, en ligne. Voir également, du même auteur, « La littérature maghrébine de langue française : “peut-on se tuer à aimer dans cette langue ?” ». Littératures post-coloniales, rapports de genres et interactions linguistiques, 2 », 2015, en ligne.

apprend bien, au contraire, que le narrateur prend la décision de poursuivre ses études en français (l'une des langues qui étaient enseignées dans les établissements scolaires en Syrie) parce qu'il sait qu'il aura plus de chances d'obtenir un visa pour aller vivre en France avec une licence en français. Avant de procéder à la réflexion sur les modalités et les positionnements de la résistance symbolique des auteurs kurdes de langue française, il importe de soulever d'abord la question du lecteur afin d'identifier les destinataires des œuvres de ces auteurs.

1.4 Pour qui écrire ?

Vu le caractère politique de ces textes, on peut se demander pour qui ces écrivains écrivent. Nous avons déjà suggéré que l'écrivain kurde qui écrit en français ne s'adresse pas forcément à un lectorat kurde, car la majorité des 30 à 35 millions de Kurdes ne lisent pas le français. On serait alors tenté de conclure que l'écrivain kurde écrit d'abord et avant tout pour un public francophone. Si donc le public visé semble étranger, quelle est la valeur du geste politique que posent les écrivains kurdes qui écrivent en français ? On peut répondre en disant que l'information sur la réalité sociopolitique et l'histoire des Kurdes constitue l'horizon de l'écriture. En acceptant son état de déterritorialisé et en essayant de se reterritorialiser dans le français en lui imposant le substrat linguistique, historique, culturel, politique et mémoriel kurde, l'écrivain kurde s'engage comme le dirait Ross Chambers (1984) dans une pratique de séduction⁴⁵ du lectorat étranger.

⁴⁵ La séduction est une notion-clé de l'approche de l'oppositionnalité telle que pensée par Michel de Certeau (1980) et Ross Chambers (1984), entre autres. La séduction dans un texte oppositionnel est l'art de recruter l'Autre, d'engager son désir et ses intérêts afin de provoquer le changement voulu. On y reviendra

Mais les réponses aux questions « qui écrit en français », « pourquoi » et surtout « pour qui écrire » ne sont pas évidentes pour les mêmes raisons que nous avons déjà évoquées dans le cadre de notre propos sur l'usage de la langue française par les écrivains kurdes. En ce qui concerne la première question, on sait que l'écriture kurde en français est le fruit du labeur d'une élite intellectuelle kurde, exilée en France et ailleurs dans le monde francophone, depuis la deuxième moitié du vingtième siècle. Parmi la diaspora kurde en Europe, on compte nombre d'écrivains et d'artistes kurdes qui ont été obligés de s'exiler pour fuir la persécution dans leur pays. Tous n'écrivent pas (ou pas seulement) en français, ce qui veut également dire qu'ils n'écrivent pas tous pour le même public. Cependant, même parmi les écrivains kurdes qui adoptent le français comme langue d'expression, on constate que le public visé n'est ni singulier, ni homogène. En réalité, l'écrivain kurde francophone, comme tout écrivain plurilingue, écrit pour un public pluriel et hétérogène. L'écrivain kurde qui écrit en français (ou une autre langue européenne ou orientale réputée littéraire) sait que s'il écrit exclusivement en langue kurde, il risque de n'être lu que par un nombre restreint de lecteurs kurdophones. Il importe, par ailleurs, de souligner que le kurde est de surcroît divisé en deux dialectes suffisamment différents pour que la lecture d'une œuvre en kurde ne soit pas pour autant accessible à l'ensemble des kurdophones. La situation de l'écrivain kurde francophone est similaire à celle de certains groupes d'écrivains minoritaires au Canada dans la mesure où l'écriture en français répond à une volonté de faire valoir la culture et la langue

au Chapitre IV où nous proposons une étude du non-dit et de l'ironie dans deux textes du corpus, dans une perspective oppositionnelle.

originaires de l'auteur dans le but d'atteindre un plus grand public de lecteurs possible. Comme le fait remarquer Gatti, en parlant des écrivains autochtones au Québec, « [é]crire en français leur assure une existence littéraire internationale que leur langue ne peut pas encore garantir » (2006 : 114). Comment peut-on alors répondre simplement à la question « pour qui écrire » ? La vérité est qu'il n'y a pas de réponse facile à cette question qui pourrait, en fait, faire à elle seule l'objet d'une thèse ; nous nous contenterons d'offrir ici quelques hypothèses sur les lecteurs possibles des textes du corpus.

L'auteur kurde de langue française s'inspire beaucoup de ses propres expériences dans ses textes. Mais le lecteur qui ne partage pas les codes linguistiques et culturels de l'écrivain kurde rencontrera certainement des difficultés au cours de la lecture. Ces textes sont donc peut-être plus susceptibles d'intéresser un lectorat francophone d'origine moyen-oriental ou africain (égyptien, libanais, palestinien ou syrien) pour qui l'histoire et l'expérience kurde, pour ainsi dire, est d'un intérêt plus direct, vu la relative proximité géographique et culturelle entre ces territoires. Cependant, le lectorat de ces textes en langue française peut aussi bien être un lectorat qui est « éloigné » physiquement et culturellement du territoire kurde. L'emploi de certains procédés textuels (par exemple, les notes de bas de page et la description ethnographique) suggèrent, en effet, l'existence d'un lectorat étranger. À propos du statut de la note dans les textes des écrivains francophones, Lise Gauvin affirme :

J'y décèle un autre signe de la surconscience linguistique qui affecte l'écrivain, surconscience qui est chez lui synonyme d'inconfort mais aussi de création et l'oblige à une mise en scène constante de ses propres usages. Un autre signe également de cette présence des différents publics auxquels s'adresse le romancier. (2007 : 19)

Pour notre part, voyons en quoi consiste le rôle de la note, parmi d'autres signaux textuels, dans les œuvres du corpus, et ce qu'ils disent quant à la question du lecteur. Dans *Parfums d'enfance à Sanate* de Youssif, le texte comporte seulement deux notes sur un total de 139 pages. La première renvoie à un personnage mythique, Enkidu, dans l'épopée de Gilgamesh, un des textes fondateurs de l'ancienne Mésopotamie (*PES* 21). La seconde renvoie, quant à elle, au mot arabe « Tezbiya », qui est expliqué ainsi : « Sorte de chapelet avec lequel jouent les Orientaux pour passer le temps. » (*PES* 123) Bien qu'elles soient brèves et quelque peu incomplètes, ces notes culturelles et ethnographiques ont une valeur nettement « informative et référentielle » (Gauvin 2007 : 24) dans le texte. Par exemple, la première note – qui pourrait aussi bien servir de renvoi intertextuel – ne dit rien de l'épopée de Gilgamesh ; elle ne fait que la mentionner. Néanmoins, ces notes confirment l'hypothèse selon laquelle le texte s'adresse à un « double destinataire, dont l'un est étranger au contexte référentiel de l'œuvre » (Gauvin 2007 : 35). D'autres signaux textuels dans *Parfums d'enfance à Sanate* mettent en évidence que le texte s'adresse à un double destinataire comme le « vous savez » explicatif⁴⁶ qui pourrait aussi bien être dirigé à l'intention d'un destinataire familier avec le contexte irakien (on pourrait parler ici de lecteur *complice*) ou encore d'un destinataire qui ne sait pas qu'il neige en Irak. L'emploi de la deuxième personne (le « vous » de politesse) établit un lien direct entre l'émetteur (le narrateur) et le récepteur (le lecteur). De même, des formules du type : « J'aurais voulu, comme dans les contes, lui offrir un tapis volant pour ses

⁴⁶ « Vous savez, durant la mauvaise saison, dans notre village de Sanate, perché à mille neuf cents mètres, nous vivions sous la neige qui tombait sans cesse durant plusieurs mois, ensevelissant les routes et chemins. » (*PES* 34-35)

voyages. » (*PES* 13) et « Je l’imaginai sans peine dans le palais d’Aladin, vêtue de mousselines légères et colorées et chaussée de babouches brodées d’or. » (*PES* 49) révèlent, d’une part, l’imaginaire partagé de l’auteur avec sa collectivité et, d’autre part, la présence d’un lecteur occidental désireux d’un dépaysement exotique. L’intention de l’auteur de *Parfums d’enfance à Sanate* semble *a priori* être d’instruire le lecteur, peu importe son identité culturelle, et de le faire réfléchir, d’où la dimension didactique de ce texte. Les notes de l’auteur en bas de page, les explications des mœurs et coutumes assyro-chaldéennes, les définitions de mots étrangers dans le texte témoignent du rôle de pédagogue que se donne l’écrivain. De même, les intrusions du narrateur dans l’univers diégétique renvoient à ce que Gérard Genette nomme une « métalepse narrative » pour désigner « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique [...], ou inversement » (Genette 1972 : 244). Dans *Parfums d’enfance à Sanate*, le narrateur recourt à cette technique, qui vient interrompre la séquence narrative, pour y apporter un commentaire. C’est donc par le moyen d’une intervention à caractère didactique, adressée au lecteur étranger aux us et coutumes et aux valeurs orientales, que le narrateur commente son histoire pour expliquer les croyances et les valeurs assyro-chaldéennes (on reviendra plus loin à la dimension ethnographique de l’écriture kurde en français). Voyons maintenant ce qu’il en est dans *Mémoire du vent*.

Mémoire du vent de Mala accorde un statut particulièrement important à la note. Sur les vingt-deux notes que contient le texte, treize d’entre elles – donc la majorité – sont consacrées aux noms géographiques tels les noms de villes (Sardasht), de quartiers (Hassiraka), de rivières (Khassa). La page 19, à elle seule, en comporte trois : « Qala »,

« Salleyi » et « Zardek ». Ces notes « toponymiques » créent un effet de cartographie ; elles fournissent des renseignements supplémentaires comme ceux que l'on retrouve dans la légende d'une carte géographique. D'autres notes culturelles, lexicales, historiques renvoient aux noms de mets traditionnels kurdes (*paloula*, *pirxeny*, *dolma*), aux noms propres (Hafiz, Hadji Qadir, Ahmed[ê] Khan[ê]) et aux expressions locales (« dormir dans les oreilles d'un bœuf »). À l'instar de *Parfum d'enfance à Sanate*, la fonction principale de la note dans *Mémoire du vent* est métalinguistique (valeur explicative) qui consiste à informer le lecteur étranger sur la réalité géographique, culturelle et historique du narrateur. Elle a donc une visée pédagogique. Mais cette abondance de notes est une distraction permanente pour le lecteur qui est contraint d'interrompre sa lecture pour lire l'information qui se trouve dans la note. Lise Gauvin juge bien que « l'effet produit par ce paratexte [la note] est une mise à distance du texte initial » (2007 : 40). Quoique l'on puisse remettre en question la pertinence de ces notes, il faut se rappeler que ce n'est pas toujours le choix de l'écrivain de les inclure⁴⁷. En fait, l'écrivain kurde – comme tout écrivain – doit se soumettre à des contraintes éditoriales pour assurer la lisibilité du texte et pour atteindre une plus grande visibilité.

Dans le cas de *La nuit de Diyarbakir* de Gürgöz, on ne trouve aucune note. Mais on peut dire que le lecteur visé est d'abord et avant tout occidental, compte tenu du caractère fortement politique du texte. En fait, l'auteur nomme et interpelle explicitement

⁴⁷ Dans une entrevue accordée à Lise Gauvin (avril 1999), le romancier réunionnais Axel Gauvin, dont la première œuvre *Quartier Trois Lettres* (1980) est publiée en français aux Éditions L'Harmattan, dit que l'éditeur lui avait demandé d'insérer des notes. Pour le romancier, « quand il y a une note, c'est qu'il y a un échec, un problème qui n'a pas été résolu ». Cité par Lise Gauvin, 2007, p. 31. Il est fort probable que Yousif et Mala ont dû faire face à la même contrainte éditoriale, compte tenu du fait que leurs textes sont également publiés aux Éditions L'Harmattan.

le lecteur occidental dans son récit ; on y reviendra au Chapitre III sur le témoignage. Enfin, le récit *Les sables de Mésopotamie* de Hussain, publié aux Éditions du Rocher, ne contient pas de note infrapaginale non plus. Toute traduction de termes et d'expressions étrangères ainsi que toute explication de mœurs et valeurs sont incorporées dans le corps du texte même. L'écriture de Hussain relève d'une hybridité fort intéressante du point de vue du style et du lectorat visé par l'auteur. Par exemple, les nombreux univers symboliques et imaginaires représentés dans le texte révèlent la volonté de l'écrivain d'atteindre le plus grand nombre possible de lecteurs, ce qui indique qu'Hussain s'adresse, lui aussi, à un public pluriel. L'emploi commun de la langue française comme langue d'écriture par les quatre écrivains du corpus nous permet de dire que le public immédiat de ces textes est un lectorat francophone ou francophile, mais ces écrivains s'adressent aussi à un public plus large qui n'est pas explicitement désigné.

Le modèle du « lecteur implicite » proposé par Wolfgang Iser apparaît comme une clé pour comprendre le problème du lecteur tel qu'il est posé par l'écriture kurde en français. Dans *L'acte de lecture*, Iser expose une théorie de l'effet esthétique basée sur l'analyse du rôle du lecteur, où il propose, entre autres l'idée d'un « lecteur implicite ». Iser emprunte le terme de « lecteur implicite » à Wayne C. Booth qui avait déjà suggéré, dans son ouvrage *Rhetoric of fiction*, la notion d'un « *implied author*⁴⁸ » (littéralement un auteur implicite en français). La notion de « lecteur implicite » relève d'une construction textuelle, puisque ce dernier prend forme par et dans le texte. Pour Iser, le lecteur

⁴⁸ Wayne Booth montre que la présence de l'auteur est visible dans le texte à travers l'image projetée d'un auteur qui est un personnage fictif du texte. En ce sens, le texte porte toujours la trace de son auteur. Pour en savoir plus sur cette notion, voir Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction*, 1961.

implicite n'est pas un lecteur déjà défini ou préconçu, ni un être vivant dans un monde empirique. Iser affirme, bien au contraire, que le lecteur implicite « n'a aucune existence réelle » (1976 : 70). Le lecteur implicite joue un rôle central dans le texte littéraire, à savoir de servir de « système de référence au texte » (Iser 1976 : 69). Ce lecteur

incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit *tout simplement reçu*. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, *il s'inscrit dans le texte lui-même*. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des *conditions d'actualisation* que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. *Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée*, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'*effets textuels* par rapport auxquels la compréhension devient un acte. (1976 : 70 ; nous soulignons)

Il ne s'agit pas, dans le cas du lecteur implicite, de déterminer le lecteur spécifique de telle ou telle œuvre, mais plutôt de proposer des hypothèses sur les lecteurs potentiels de l'œuvre. Contrairement à la notion de « lecteur informé » (centrée sur les compétences du lecteur) ou de « lecteur visé » (centrée sur « les dispositions historiques du public, cible de l'auteur »), le concept de lecteur implicite est un modèle pluriel et ouvert qui admet « la multiplicité des actualisations historiques et individuelles du texte » (Iser 1976 : 75). L'identité du lecteur implicite dépend du texte ; le sens n'est construit qu'une fois que le texte est lu et donc reçu. Ce modèle du lecteur implicite permet de montrer comment ces écrivains kurdes, s'adressant à divers publics « séparés par des acquis culturels et langagiers différents, par des historicités et des valeurs souvent conflictuelles [...] » (Gauvin 2007 : 113), parviennent à réaliser une reterritorialisation de l'espace symbolique

dans leur langue d'adoption. Dès lors, s'impose la question de la manière dont l'auteur kurde parvient à négocier une place pour la langue et la culture kurdes dans son texte écrit en français.

Les quatre récits mettent en œuvre des stratégies de résistance symbolique pour surmonter ce qu'il convient d'analyser comme une menace contre la subjectivité. Comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, l'usage d'une langue dominante ne signifie pas la négation de soi. Les écrivains kurdes de langue française réussissent à trouver une place pour la langue et la culture kurdes dans l'espace de l'Autre, et résistant ainsi à la domination culturelle du français. Comment reflètent-ils la fécondité de cette résistance symbolique dans les écritures kurdes de langue française ?

1.5 Des formes de la résistance symbolique des auteurs kurdes face à la domination culturelle

L'une des formes de la résistance des auteurs kurdes à la domination culturelle du français est la transcription du patrimoine oral qui consiste précisément à « transposer à l'écrit les pratiques orales » (Casanova 1999 : 309). L'avantage d'une telle pratique est qu'elle permet, comme le fait remarquer Casanova, de « transformer [...] les pratiques populaires en "richesse" littéraire » (1999 : 309), et ainsi d'accumuler les « ressources spécifiques » (1999 : 305) nécessaires pour se faire reconnaître par les instances de consécration et de légitimation. « C'est par la publication de récits populaires, écrit Gatti, que sont nées la littérature française, irlandaise, québécoise, africaine. » (2006 : 88) En fait, toute littérature ancienne ou naissante doit passer à travers cette première étape

fondatrice pour le développement et pour l'élaboration d'un espace littéraire propre et autonome.

L'écriture kurde en français consacre une place importante à l'oralité, qui est une marque identitaire de la culture kurde. La littérature kurde orale comporte un large répertoire de proverbes, d'énigmes et de dictons. Les mythes, les légendes et les contes merveilleux représentent un autre genre riche de la littérature orale, à travers lequel on observe la prédominance de certaines figures mythiques et légendaires (par exemple la légende de Kawa le forgeron) qui constituent les fondements identitaires et mémoriels de la littérature kurde. Les bardes (*dengbêj*) et les conteurs (*chîrokbêj*) kurdes ont longtemps joué un rôle essentiel dans la transmission de cet imaginaire d'une génération à l'autre, et un rôle encore plus important dans la sauvegarde de la langue kurde qui est menacée aujourd'hui, surtout en Turquie et en Syrie. Ainsi, bien avant la floraison des poètes et des écrivains kurdes, ce sont les bardes et les conteurs qui sont responsables de la défense de l'identité et de la mémoire collective kurdes. L'oralité contribue à recréer la communauté kurde dans la mesure où elle se donne à lire comme l'affirmation de l'existence d'un peuple, et plus encore, d'une culture et d'une langue, riches et anciennes. De plus, l'oralité enrichit le texte d'un nouveau dialogue. Avec ses expressions ethno-culturelles, ses emprunts lexicaux et son rythme poétique, le contexte d'oralité dans les textes kurdes insuffle à l'écriture en français une dynamique inédite.

L'oralité occupe une place particulièrement importante dans les textes des auteurs kurdes de langue française. Elle est un outil de reterritorialisation symbolique, un moyen d'appriivoiser l'« étrange » ; en d'autres termes, elle permet de créer un espace familier à

l'intérieur de l'inconnu. L'oralité permet à ces auteurs d'affirmer le soi kurde dans l'écriture en français. Dans *Parfum d'enfance à Sanate*, Yousif recourt à différentes formes de l'oralité, comme la généalogie des tribus assyro-chaldéennes, la multiplicité des dialogues qui relève d'une « esthétique dialogique » pour reprendre l'expression de Mikhaïl Bakhtine, les anecdotes, les expressions locales, les coutumes et les rituels. L'écriture de Yousif regorge de traces d'oralité d'autant plus qu'il consacre des chapitres entiers à la question de la tradition orale : Chapitre IV « Les anecdotes de mon enfance », Chapitre VIII « Le mariage de Sarah » et Chapitre XI « L'importance des coutumes ». Dans le chapitre VIII, le narrateur se remémore le mariage de sa cousine Sarah, et donne au lecteur les moindres détails du mariage selon le rite chaldéen ; on y saisit le poids de la tradition orale sur l'écriture de l'auteur. En effet, la vie traditionnelle marque profondément l'imaginaire et la production littéraire chez Yousif. Notons par exemple, l'expression locale « khadaya de Kalo », qui apparaît sans guillemets dans le texte. Cette expression est suivie directement de la traduction française « le dîner de la fiancée » (*PES* 56) qui est isolée du texte par des guillemets. On perçoit ici un renversement de la norme quant à l'intégration de texte « étranger » dans le texte en français. Le français apparaît comme la langue étrangère dans un texte qui est pourtant écrit en français. Ainsi, le chaldéen prend momentanément le dessus sur la langue française, qui est une langue seconde pour le narrateur. Tout se passe comme si le narrateur voulait rappeler au lecteur que sa langue maternelle est le chaldéen et non le français. Un autre exemple se trouve dans le Chapitre X : l'expression « une telle somme ne se trouvait pas sous les sabots d'un mulet » (*PES* 71 ; nous soulignons), qui signifie être rare, très difficile à trouver, est

une variante ethnoculturelle de l'expression française « ne pas se trouver sous les sabots d'un cheval ». C'est pourquoi cette expression n'est pas suivie d'une explication comme cela était le cas pour l'expression précédente. Il y a donc un déplacement linguistique pour accommoder un autre imaginaire, une autre culture. L'auteur assyro-chaldéen réussit à *dire* son imaginaire et sa culture dans la langue française.

Dans *Mémoire du vent*, l'oralité est surtout présente sous forme de discours rapporté, par exemple la rumeur (la pratique sociale du bouche à oreille) qui fait écho à la voix de la communauté, avec des expressions telles « on dit » et « certains dirent ». De plus, on peut lire cet exemple d'expression kurde lorsqu'un personnage s'adresse en ces termes au narrateur : « On dirait que tu dors dans les oreilles d'un bœuf. » (MV 125) L'expression est accompagnée de cette note didactique de l'auteur, « Expression kurde pour dire : tu n'es pas au courant » (MV 125), à l'usage d'un lectorat qui n'est pas familier avec cette expression. Dans *La nuit de Diyarbakir*, à l'instar de *Mémoire du vent*, l'oralité est la plus évidente dans la mise en scène des paroles d'autrui, à travers notamment des nombreuses scènes dialoguées du récit.

L'influence de la tradition orale sur le style de Hussain est considérable dans son œuvre en général. L'oralité est au cœur de l'écriture de Hussain, surtout dans sa « trilogie » autobiographique *Les sables de Mésopotamie* suivie de *La prophétie d'Abouna*, dont les titres font penser à ces contes orientaux comme ceux qui figurent dans *Les Mille et Une Nuits*. Il y a dans le titre de Hussain un certain effet d'exotisme (intentionnel ou pas de la part de l'auteur), au même titre que *Les Dames de Bagdad*, qui est le titre de l'un des contes les mieux connus des *Mille et Une nuits*. En effet, le texte de

Hussain renferme maintes références intertextuelles aux contes des *Mille et Une nuits* et fait même allusion à la protagoniste des *Contes*, Shéhérazade. Dans *Les sables de Mésopotamie*, Hussain met en œuvre une esthétique orale qui emprunte à différents imaginaires occidentaux et orientaux. L'omniprésence de l'oralité est accentuée par de nombreux éléments de l'esthétique traditionnelle dans l'œuvre. Les proverbes, les adages et les expressions locales ou universelles, la littérature orale et les genres oraux (le mythe, la légende, le conte et la fable) comptent parmi les cas de figures de ce qui apparaît dans le texte comme un hommage au génie créateur de la tradition orale.

Dans *Les sables de Mésopotamie*, le proverbe kurde « il ne pouvait y avoir deux têtes de mouton dans la même casserole » est séparé du reste du texte par des guillemets. Il est directement suivi de son équivalent français « deux marteaux ne pouvaient pas taper sur le même clou en même temps », qui apparaît comme tel dans le texte, sans aucun signe typographique (SM 97). Et plus loin, quand le narrateur utilise le proverbe d'origine latine *loin des yeux, loin du cœur*, il n'emploie aucun moyen typographique pour le séparer du texte. Ce que nous disent ces exemples, c'est que, dans ces textes, le proverbe kurde ne peut pas prétendre à l'universalité.

On perçoit, chez Hussain, l'emprise du conte et de la légende sur son style et son écriture⁴⁹, ce qui ajoute une dimension fabuleuse à son œuvre. En effet, l'auteur met en

⁴⁹ L'oralité occupe sans doute la place la plus significative dans l'œuvre de Fawaz Hussain. Hussain reconnaît l'importance de l'oralité dans la littérature kurde, surtout pour la préservation et la survie de la langue kurde. Bien plus, elle est la signature personnelle de l'auteur. Il en témoigne ainsi : « Tous mes livres comportent des extraits de contes : c'est *ma marque de fabrique* en quelque sorte et mon attachement à mon passé de Kurde. Je suis né dans cette région de Djézireh saturée de poussière, calcinée jusqu'aux entrailles par un soleil omnipotent et omniprésent, mais également bercée par les contes et les épopées. » (Hussain à Barwari, inédit 2016 ; nous soulignons)

œuvre une esthétique qui s'inspire du récit oral : les guillemets, l'expression « Il était une fois », formule traditionnelle pour introduire un conte, et autres techniques du conte oral. Au Chapitre 7, Hussain recourt au procédé narratif de la mise en abyme pour inclure dans son œuvre deux récits de la tradition orale orientale : « la fable du scarabée et de la souris » et « le conte de Mehemed Mirza ». Ces récits enchâssés entretiennent avec le récit qui les contient une fonction thématique. En transposant ces récits oraux à l'écrit, l'auteur cherche à accueillir les textes de la tradition orale dans le texte français. Ce faisant, Hussain se réapproprie ces contes et ces légendes de l'imaginaire collectif kurdo-persan afin de « transmuier les pratiques culturelles populaires en ressource littéraire codifiée et légitime » (Casanova 1999 : 312). Ainsi, au cours de ce processus de réappropriation symbolique, la langue française subit, elle aussi, une conversion ou une transformation ; elle devient la langue du métissage culturel. Tout cela nous mène à conclure qu'il y a chez Hussain un désir de devenir un écrivain français en créant un tissage inédit des traditions littéraires française (européenne) et orientale, d'où les intertextes avec Balzac d'une part, et *Les Mille et Une Nuits* d'autre part. Hussain revendique ses appartenances multiples et son identité de « métissé culturel », comme le dirait Maurizio Gatti (2006 : 134). C'est dans cet espace au croisement des cultures et des imaginaires que Hussain cherche à promouvoir la nouveauté de son projet littéraire et à se faire reconnaître par le public le plus large.

Par ailleurs, les épigraphes de Fernando Pessoa et de Rainer Maria Rilke, placées en tête de l'œuvre de Hussain sont significatives. Nous aborderons les deux citations du roman dans l'ordre où elles apparaissent pour montrer les effets intertextuels et le pouvoir

rhétorique qu'elles occupent dans *Les sables de Mésopotamie*. La première épigraphe de Fernando Pessoa dit :

*Je te revois encore,
Ville de mon enfance épouvantablement perdue,
Ville triste et joyeuse, où je rêve une fois encore.*

Cette citation évoque le thème de la mémoire liée à la terre natale tout en faisant allusion implicitement au thème de l'exil. Elle évoque la relation émouvante qu'entretient l'auteur du poème avec la mémoire d'une enfance passée, révolue, et dont les sentiments contradictoires de la tristesse et de la joie illustrent la complexité de ce rapport. La deuxième épigraphe, de Rainer Maria Rilke, paru dans un recueil intitulé *Poésie*, se présente ainsi :

*Je veux, tel un enfant, malade dans sa chambre,
Solitaire, avec un sourire secret,
Doucement bâtir des jours, et doucement des songes.*

Cet extrait évoque également les thèmes de la mémoire et de la perte. Les deux épigraphes suggèrent non seulement le contenu des *Sables de Mésopotamie*, mais aussi l'inscription de ce texte dans un cadre littéraire européen. Le fait qu'Hussain ait choisi, par exemple, deux auteurs européens très reconnus et célébrés pour parrainer son texte, et non des auteurs kurdes ou moyen-orientaux n'est rien de moins qu'un moyen de se faire reconnaître d'un public familier avec le contexte littéraire européen. Et qu'il choisisse un Portugais et un Allemand, et non des Français est également révélateur de la volonté de l'auteur de se faire consacrer par Paris, mais tout en gardant une « distance

symbolique⁵⁰ » avec la capitale littéraire. Ainsi, dans un geste significatif, pour refuser la soumission totale au centre, Hussain va choisir deux auteurs non Français dignes de la légitimité et de la reconnaissance littéraire, dans l'espoir de légitimer sa propre œuvre. Le choix de Hussain de mettre en exergue deux poètes reconnus internationalement parce qu'ils appartiennent à de « grandes » littératures constitue, en outre, une « captation d'héritage » (Casanova 1999 : 316). Cette pratique de « captation d'héritage » consiste à « détourner à leur profit une part du patrimoine littéraire existant » (Casanova 1999 : 318) ; il s'agit, en d'autres termes, d'un détournement symbolique.

Une autre forme de la résistance des auteurs kurdes contre la domination culturelle du français est la transcription du kurde, en alphabet latin, dans le texte en français. Le recours à un système de transcription phonétique, adapté aux particularités phonétiques du kurde, donne au texte français une dimension plurilinguistique (pluralité des idiomes) et un caractère polyphonique (pluralité des voix) qui l'enrichissent. L'exemple qui suit, emprunté à Hussain, montre que la pénétration du kurde dans le français se fait par le biais d'un registre de langue familier pour donner au texte un ton comique décalé. Évoquant le rapport ambigu qu'entretenaient les Kurdes de Syrie avec les Bédouins, le narrateur se rappelle que, lors du passage de ces nomades arabes dans sa région, les enfants kurdes leur lançaient des injures : « *“Arab, Arab hênî, kurmanç di qûnê nî! Arabes, Arabes, par ici, que les Kurdes vous enculent !”* » (SM 114). Le terme « enculer » appartient au registre familier : il s'agit d'une grossièreté, ici au service d'une

⁵⁰ Dans sa discussion sur les modes d'apparition et d'accès à la reconnaissance littéraire des écrivains excentriques, Pascale Casanova souligne l'importance chez certains écrivains de maintenir une distance critique avec les centres littéraires : une « distance symbolique – esthétique et non géographique – au centre ». Voir Pascale Casanova, 1999, p. 168.

insulte qui s’empare de l’interdit qui pèse sur la sexualité anale. Le choix de cette expression participe d’une appropriation de la langue française qui passe par une sorte de désacralisation jubilatoire de la langue française, en brisant avec son ancien académisme littéraire. Les signes diacritiques sont utilisés pour reproduire la phonologie propre au kurde. De même, les guillemets montrent qu’il s’agit des paroles d’autrui qui sont rapportées par le narrateur, et l’italique signale la citation dans une autre langue. Le texte exprime et affiche que, momentanément, sa langue autre est le kurde ; partant, la langue hôte, le français, apparaît comme sa langue propre, à soi. Cette phrase est répétée trois fois sur la même page : deux fois en kurde et une fois en français. Cette réitération de l’expression est le signe d’un *ravissement*, dans tous les sens de ce terme. Le narrateur découvre ou prend conscience qu’il a le pouvoir d’accueillir sa langue maternelle dans sa langue hôte.

De même, l’inscription du slogan « *Bijê kurd û Kurdistan* », suivie de la traduction française « *Vivent les Kurdes, vive le Kurdistan* », est reprise quatre fois par le narrateur : trois fois en kurde et une fois en français, à la page 162 des *Sables de Mésopotamie*. Cette phrase qui est lourde d’un symbolisme national et patriotique, fait écho aux revendications sociales et aux aspirations des Kurdes à l’autodétermination. Cette fois-ci, la répétition de l’expression constitue un geste politique. Le narrateur réussit à faire *passer* la question kurde dans la langue française, obligeant le lecteur à entendre les voix de la lutte pour la libération du Kurdistan. La pénétration du kurde dans le texte français ne passe donc pas inaperçue. Mais on est encore loin d’une véritable « kurdisation » du

français, c'est-à-dire d'une « indigénisation⁵¹ » de la langue française qui est revendiquée par de nombreux auteurs francophones.

Les écrivains kurdes d'expression française cherchent à faire pénétrer leur langue maternelle dans le français. Ils profitent de la liberté d'expression accordée par l'espace français pour donner une voix et une existence littéraire à une langue qui n'aurait peut-être pas d'existence autrement. Les mots et les locutions nominales « étrangers » apparaissent, presque toujours, dans le texte français, en alphabet latin, – alphabet qui est utilisé aujourd'hui pour la transcription du kurde⁵² – adapté aux particularités phonétiques de la langue d'origine. Ils sont souvent suivis directement de la traduction française dans le corps textuel et quelques fois accompagnés d'une note didactique de l'auteur. La transcription du kurde dans le texte français permet ainsi de « créer sa propre langue dans la langue, d'en déplacer les frontières et de les pousser au-delà des limites convenues » (Gauvin 2004 : 9).

L'écriture kurde en langue française a, comme dans le cas de la première génération des écrivains maghrébins de langue française, acquis une dimension sociologique, voire ethnographique⁵³. Cette dimension ethnographique revêt une

⁵¹ L'« indigénisation » de la langue est une pratique fort inventive qui consiste à transformer la langue dominante en l'adaptant aux particularités linguistiques de la langue maternelle de l'auteur. Cette pratique est de plus en plus courante parmi les auteurs de la francophonie : « Jean-Joseph Rabearivelo avec le malgache, Ahmadou Kourouma avec le malinké de Côte d'Ivoire, Joël Des Rosiers avec le créole d'Haïti, Patrick Chamoiseau avec celui de la Martinique, Rose Després avec l'acadien. » (Gatti 2006 : 116) Isabelle Simões Marques montre comment Ahmadou Kourouma « “défrancise” le français. Il traduit la langue malinké en français à travers le transfert des codes linguistiques et la désémantisation. Le malinké “irrigue” littéralement le français » (Marques : 223).

⁵² Sur la question de la latinisation du kurde, voir Salih Akin, 2006, pp. 321-333.

⁵³ Dans son analyse de *La boîte à merveilles* d'Ahmed Sefrioui (1954), Jacques Noiray montre que cette œuvre est « une autobiographie romancée, genre qui convient particulièrement à la description ethnographique, parce qu'il associe de façon vraisemblable le récit d'une enfance et le cadre dans lequel

importance considérable pour l'écriture kurde en français. Elle permet à ces auteurs kurdes francophones de faire deux choses à la fois : décrire et valoriser la culture kurde et éduquer un public non kurde et le sensibiliser à la question kurde. Dans le Chapitre XI, intitulé « L'importance des coutumes », le narrateur de *Parfums d'enfance à Sanate* évoque certaines mœurs et coutumes traditionnelles telles que la pratique du bain public pour les femmes du village, la récolte de la manne et la traite des brebis et des chèvres. À la fin de l'histoire sur la récolte de la manne, le narrateur dit : « La Bible ne parle pas d'un phénomène légendaire de l'antiquité. *J'en témoigne ici.* » (PES 82 ; nous soulignons) Il défend sa position de témoin direct de l'histoire qu'il raconte avec l'objectivité de l'ethnographe. Cet exemple montre que, ici, le personnage de l'ethnographe n'est pas un observateur externe représenté par la figure de l'homme blanc occidental, mais plutôt un observateur interne. Ce renversement des rôles traditionnels de l'ethnographe et de son objet s'avère un virage vers « l'auto-ethnographie⁵⁴ », étape cruciale pour les cultures minoritaires. Les auto-ethnographes se présentent comme les experts de leur propre culture, plutôt que de reconnaître une autorité au regard occidental. Yousif revendique ainsi un changement dans les rapports de pouvoir entre le savoir occidental et le savoir oriental. C'est là une autre forme de la résistance symbolique des auteurs à la domination culturelle.

elle se situe » (1996 : 26). Une analyse identique du thème ethnographique pourrait se faire pour le texte de Yousif. Sur la thématique ethnographique dans la littérature maghrébine, voir Jacques Noiray, 1996, pp. 19-43.

⁵⁴ Pour une discussion fort intéressante de ce phénomène appliqué au contexte autochtone, voir Georges Sioui, 1994.

Une dernière forme de la résistance des auteurs kurdes contre la domination culturelle et linguistique du français est la traduction, l'autotraduction et la traduction double. Casanova a montré comment la traduction est l'un des moyens de légitimation littéraire les plus efficaces permettant aux écrivains issus d'une forme ou d'une autre de marginalisation d'atteindre une reconnaissance internationale. Pour elle, la traduction n'est donc pas seulement un autre mécanisme de la domination linguistique des centres, car bien au-delà de son rôle dans le transfert linguistique ou culturel, la traduction indique la « valorisation ou [la] consécration » littéraire (Casanova 1999 : 40). Ainsi, un écrivain écrivant dans une « petite » langue peut choisir de faire traduire son œuvre ou celle d'autres auteurs dans une langue réputée littéraire pour faire *passer* une littérature peu reconnue dans une autre littérature, et par là tirer profit d'une situation de domination. Par exemple, *La poursuite de l'ombre* de Mehemed Uzun est traduit du kurde par Hussain et revu par Robert Scrick, puis paraît en 1999 aux Éditions Phébus (Paris). De plus, des romanciers et des poètes kurdes contemporains qui écrivent dans une autre langue dominante (comme l'arabe) sont aujourd'hui traduits en français. C'est le cas, par exemple, de Salim Barakat, dont l'œuvre est traduite de l'arabe (syrien) aux éditions Actes Sud. Parmi ses textes les plus récents qui sont publiés chez Actes Sud, on compte *Les Plumes* (2012), *Les Grottes de Haydrhodahus* (2008) et *Les Seigneurs de la nuit* (1999). Mais dans le processus inverse – c'est-à-dire quand la langue « cible » est une langue de moindre diffusion – la traduction est, comme le rappelle Casanova, une manière « de rassembler des ressources littéraires, d'importer en quelque sorte de grands textes universels dans une langue dominée (donc dans une littérature démunie), de

détourner un fonds littéraire » (1999 : 189). C'est dans cette logique qu'il faut comprendre l'initiative de certains auteurs comme Mala et Hussain de traduire les grands classiques de la littérature occidentale en kurde. La traduction est une façon par laquelle l'auteur kurde tente de s'approprier un patrimoine littéraire étranger. Cette technique de la traduction s'avère une composante majeure de la « littérisation » des littératures émergentes.

La notion de « littérisation » telle qu'elle est conçue par Casanova désigne « toute opération – traduction, autotraduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante – par laquelle un texte venu d'une contrée démunie littérairement parvient à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes » (1999 : 192). La littérisation est un moyen par lequel ces écrivains cherchent à sortir de l'invisibilité de leur situation politique, sociale et littéraire, et ainsi à faire reconnaître leur lutte individuelle – mais aussi collective – par des instances intellectuelles, morales et littéraires. Les traductions portant le nom des écrivains déjà consacrés au centre (que ce soit à Paris, à Londres ou à New York) ont un effet réel sur la réception critique de ces œuvres. C'est dire toute l'importance attachée à la « politique » de la traduction au sein même de ce que nous avons appelé ici, après Derrida, la « politique de la langue ». Les préfaces signées par des écrivains reconnus internationalement ou par d'autres instances intellectuelles ayant le prestige de porter jugement sont *a priori* des signes de la légitimité littéraire de l'œuvre en question, et sur laquelle ces derniers laissent leur marque.

Notre objectif dans ce chapitre a été de mettre en évidence quelques enjeux politiques et esthétiques qu'implique le fait d'écrire dans une langue dominante d'une perspective minoritaire. L'usage d'une langue dominante nous a semblé répondre à un rapport hiérarchique d'accès au capital linguistique, littéraire et symbolique. « C'est à partir de cette position de domination inséparablement littéraire, linguistique et politique, écrit Casanova, qu'on peut tenter de décrire la position et le projet littéraire mais sans doute aussi politique (national) de Kafka » (1999 : 367-68), et aussi, selon nous, des écrivains kurdes francophones. Comme on a pu le constater, les questions politiques liées notamment à la langue et à l'identité que posent les écrivains kurdes contemporains dans leurs textes écrits en français ne sont pas entièrement différentes de celles que posaient les écrivains et les poètes kurdes de la première génération (dont Ahmedê Khanê). Cependant, écrire dans une autre langue sert aussi à prendre de la distance avec l'objet d'étude et à interroger son identité en (re)construction, car l'apprentissage d'une langue étrangère implique – comme le dirait Nancy Huston – une imitation consciente de la langue (1999 : 32). Cela fait penser à la notion de « seconde culture » telle que conçue par le sociologue québécois Fernand Dumont (1969), et reprise par Maurizio Gatti, pour parler justement d'une « distance critique » séparant la culture première et la culture seconde, distance à partir de laquelle certains écrivains des Premières Nations vont chercher à comprendre leur identité autochtone en devenir (Gatti 2006 : 38).

Ce chapitre se proposait de montrer, entre autres choses, les enjeux de l'usage d'une langue dominante sur l'affirmation de l'identité ainsi que les modalités et les positionnements de résistance adoptés par les auteurs kurdes pour surmonter ce que nous

avons appelé une menace à la subjectivité du sujet des marges. C'est ainsi que nous est venue l'idée que la question de la langue, pour l'écrivain kurde exilé, représente avant tout une question de survie. Autrement dit, c'est à partir de sa position marginale dans l'espace de la langue de l'Autre que l'écrivain parvient à revendiquer « l'affirmation collective du droit à l'existence et à l'expression » (Paré 1992 : 14) de son peuple. Écrire en français, ou écrire tout court, pour les écrivains kurdes s'avère donc, comme pour bon nombre d'autres écrivains minoritaires, « un symbole du refus de disparaître et une façon de perpétuer la mémoire » (Gatti 2006 : 118) de son peuple et des siens. Toutefois, c'est aussi par son ouverture et ses possibilités d'expansion et de dissémination plus vaste que la langue française a su attirer ces écrivains kurdes issus de l'exil. Une analyse des stratégies de résistance déployées par les auteurs de notre corpus a permis de vérifier notre hypothèse initiale selon laquelle l'écrivain kurde récupère la langue de l'Autre pour la transformer afin de lui faire exprimer le désir de sa communauté. Nous avons pu démontrer comment ces auteurs parviennent, par exemple, à afficher une différence au sein même d'un espace littéraire central. Cependant, l'espace de la création artistique des auteurs kurdes demeure essentiellement limité à une forme de marginalisation, comme par exemple à travers l'étiquette de « diaspora kurde ». L'auteur kurde est doublement marginalisé par les pouvoirs politiques et institutionnels établis autant en Occident qu'au Moyen-Orient. D'une manière ou d'une autre, pour l'exilé kurde, la langue de l'Autre demeure l'espace symbolique d'inscription d'un imaginaire déraciné, coupé de la culture, du territoire, de son passé, mais en quête d'un avenir possible. La question identitaire sera au cœur de notre prochain chapitre sur les rapports de domination sociale et culturelle

dans les contextes d'identités plurielles. Nous verrons que, dans l'écriture kurde en français, la question identitaire est étroitement liée à la question linguistique, dans la mesure où la langue est une caractéristique cruciale de la définition de l'identité chez les Kurdes. D'après Amin Maalouf, la langue est un facteur central de l'identité culturelle et « la diversité linguistique, le pivot de toute diversité » (1998 : 172). Kendal Nezan, président de l'Institut kurde de Paris, dit « Chez les Kurdes, le ciment de l'identité n'est pas la religion mais la langue et la culture⁵⁵. » Même si la majorité de la population kurde est musulmane sunnite, la religion n'est pas un critère principal d'identification. Il y a lieu de se demander si c'est là un signe de la volonté des Kurdes de se distinguer des pouvoirs étatiques musulmans au Moyen-Orient qui sont responsables des crimes et exactions à l'endroit des Kurdes, ou encore si ce n'est pas plutôt pour résister contre la discrimination envers la langue kurde. On pourrait dire que les Kurdes se définissent à travers leur appartenance à une langue et une culture minorées, avant tout autre appartenance, en raison des freins à leur liberté d'expression. C'est du moins ce qui ressort des trois textes de notre étude dans le prochain chapitre.

⁵⁵ Cité par Camille Bordenet, « Les Kurdes, un peuple éclaté entre quatre pays », en ligne.

Chapitre II

De la question identitaire

« It was only when the subaltern figures like women, Orientals, blacks, and other « natives » made enough noise that they were paid attention to, and asked in, so to speak. Before that they were more or less ignored, like the servants in the nineteenth-century English novels, *there* but unaccounted for except as a useful part of the setting. » (Edward Said, *Reflections on Exile : and Other Essays*, p. 298)

L'identité a toujours occupé une place non négligeable au sein de la pensée humaine (ne serait-ce que dans des textes aussi différents que *Les confessions* de Saint Augustin, *Écrits* de Jacques Lacan, ou *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur), justement parce qu'il y a chez toute personne le besoin de s'affirmer en tant qu'être à part entière et en même temps d'appartenir à un groupe ou une communauté qui la reconnaisse et la respecte. Mais quand c'est l'existence même d'une communauté entière qui est niée, l'affirmation d'une identité consciente de soi s'impose avec encore plus d'urgence. Aussi, cette négation des Kurdes par les divers gouvernements sera exposée et critiquée de façon très importante dans l'écriture kurde en français. Cette écriture, que l'on pourrait désigner d'« écriture exilique », est née d'un déracinement violent d'un peuple, coupé du territoire, de la langue, de la culture et de la mémoire des ancêtres. En fait, la minorité kurde est poussée de force à pratiquer une déterritorialisation souffrante pour survivre.

Inspirée par la volonté de « faire savoir » l'histoire et la mémoire de la communauté kurde, cette écriture kurde en langue française qui est le produit de la dispersion constitue en quelque sorte une « renaissance littéraire », à travers laquelle

l'écrivain kurde cherche à se réapproprier son histoire et sa mémoire et à montrer la réalité de son peuple.

Née sous le signe de la dispersion et de l'exil, l'écriture kurde de langue française porte en toile de fond la situation sociopolitique des Kurdes au Moyen-Orient. La diaspora kurde d'Occident (notamment d'Europe) compte bon nombre d'intellectuels et de personnalités politiques qui ont été obligés de s'exiler pour différentes raisons, découlant le plus souvent de leur participation active à la promotion de la question kurde.

À cet égard, l'Institut kurde de Paris écrit :

La diaspora kurde joue un rôle culturel et politique important. C'est elle qui a su donner un nouvel essor à la langue écrite, à la littérature et à la musique kurdes, interdites en Turquie [et ailleurs] [...]. La diaspora kurde a également joué un rôle politique majeur pour faire connaître à l'opinion occidentale le sort des Kurdes dans les divers pays où ils sont persécutés⁵⁶.

Comme les autres intellectuels exilés en Europe, en Amérique et ailleurs, les écrivains kurdes francophones rendent compte de la position critique des Kurdes : l'écriture est pour plusieurs d'entre eux un moyen pour reconstruire le soi kurde tout en se voulant un moyen de revendication culturelle et politique, dont l'un des objectifs est la reconnaissance de la communauté kurde. L'écriture kurde en français se définit essentiellement comme une écriture militante, revendicatrice, porteuse d'une histoire et d'une mémoire bannies par les pouvoirs moyen-orientaux et occidentaux.

Partant de la notion de « minorisation » telle que conçue par François Paré, le présent chapitre se propose d'établir les nombreux rapports de forces internes (culture,

⁵⁶ Pour en savoir plus sur la question de la diaspora kurde, voir l'Institut kurde de Paris, « Diaspora kurde », en ligne.

langue, genre sexuel) et externes (entraînés par l'exil) auxquels sont soumises les sociétés marginalisées. La minorisation est un concept clé dans la réflexion de Paré sur les littératures de l'exiguïté⁵⁷, qu'il définit comme « un état de conceptualisation » (1992 : 14) et une « condition de mutilation » (1994 : 29). Pour Paré, la minorisation est « la pensée vivante du minoritaire vécue en chacun des individus. Elle est un état d'esprit, une condition absolue du désespoir de ne jamais pouvoir s'accomplir dans le discours dominant » (1992 : 14). La minorisation n'est pas le propre des minorités, puisqu'elle peut également être vécue par des groupes numériquement majoritaires qui ne sont pas dans une position de pouvoir, comme les Noirs sud-africains sous l'occupation. Ce sentiment aliénant qui menace l'existence du sujet minorisé est ressenti le plus souvent dans un contexte de domination d'une culture ou d'une langue par une autre, d'autant plus que « les structures de domination engendrent la minorisation » (Paré 1994 : 14). Or, à en croire Paré, l'état de minorisation auquel est soumis l'écrivain issu d'une culture dominée est paradoxalement favorable à la production littéraire, soulignant par là le rapport contradictoire entre source d'oppression et de libération. C'est dans cette même perspective qu'il faut comprendre que les écrivains kurdes qui écrivent dans la langue française cherchent à affirmer leur subjectivité dans ce nouvel espace propice à la liberté d'expression. De cette « pensée de la marginalité⁵⁸ » procède une certaine éthique de la

⁵⁷ Dans son étude sur les littératures de l'exiguïté, François Paré recense quatre formes de discours de l'exiguïté, dont les littératures coloniales, les littératures insulaires, les littératures minoritaires et les *petites* littératures nationales. François Paré, 1994, pp. 12-18.

⁵⁸ Arlette Bouloumié explique que « [l]a marginalité est toujours relative, on est marginal par rapport à un groupe institutionnalisé, à une époque et dans un lieu donné. [...] le marginal est toujours menacé d'exclusion. Parce qu'il est différent, le marginal peut paraître subversif. » L'expérience de la marginalité est donc généralisable à différents contextes socio-historiques, et c'est à travers eux que se

reconnaissance d'autrui. Elle permet une remise en cause des divers mécanismes de domination et processus d'exclusion et de marginalisation des cultures minoritaires, dont notamment la langue et les restrictions à l'accès à la parole et au capital symbolique.

Dans le cas de la communauté kurde, la position de marginalisation et le sentiment douloureux de sa minorisation découlent directement des événements sociopolitiques et historiques qui ont marqué la destinée de ce peuple, comme l'histoire coloniale, le tracé des frontières et l'exode forcé des populations kurdes. Du point de vue politico-historique, la répartition arbitraire des frontières par les pouvoirs majeurs européens (notamment britannique et français) aux lendemains de la Première Guerre mondiale, a eu des conséquences dévastatrices sur la minorité kurde, dont la dispersion sur quatre nouveaux États-nations, soit l'Irak, l'Iran, la Turquie et la Syrie. En fait, la communauté kurde qui est aujourd'hui estimée à entre 30 et 35 millions de personnes – sans compter le nombre important de Kurdes en diaspora – forme l'une des plus grandes communautés apatrides au monde.

S'inspirant de Jean-Jacques Simard (2005), Maurizio Gatti définit l'identité comme « la conscience subjective qu'une personne ou une communauté éprouve de ce qui la distingue durablement et globalement des autres qui comptent à ses yeux, dans un contexte structuré de rapports sociaux » (2006 : 25). Cette définition nous servira dans notre propos sur la question identitaire. L'expérience de la communauté kurde nous montre la complexité de l'identité, c'est-à-dire celle d'une identité relationnelle qui se

manifestent, d'une part, les processus d'exclusion des marginaux et, d'autre part, les postures de résistance adoptées par ces derniers pour remettre en cause le pouvoir en place. Voir Arlette Bouloumié, 2003, pp. 11-13.

construit, se déconstruit et se reconstruit en fonction de ses multiples dislocations et contacts avec les autres communautés culturelles et ethniques. Il s'agit de voir comment l'expérience des écrivains kurdes francophones peut nous servir de base à l'établissement d'une perspective minoritaire sur la société, afin d'être en mesure de poser un regard nouveau sur la question de l'identité.

C'est là l'une des préoccupations principales de ce chapitre, préoccupation à laquelle nous nous proposons de réfléchir à travers la dialectique de la relation de soi à autrui. Notre hypothèse est que l'on peut être à la fois minoritaire et majoritaire dans un même contexte de domination et d'oppression, car, comme l'a déjà montré Michel Foucault, le pouvoir n'est pas acquis dans l'absolu. Selon Foucault, le pouvoir (ou plutôt les pouvoirs) n'est plus unique et immuable mais se caractérise par « la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation ; le jeu qui par voie de lutttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse [...] » (1976 : 121-122). Ainsi, par exemple, si les Kurdes se trouvent dans une position minoritaire face aux Arabes qui sont majoritaires en Irak et en Syrie et face aux Turcs qui sont majoritaires en Turquie, ils peuvent se trouver du même coup dans une position majoritaire face aux autres minorités culturelles, ethniques et religieuses établies au Kurdistan irakien par exemple. Nous tenterons de démontrer cette hypothèse à partir de notre analyse des textes du corpus. Mais d'abord, nous devons exposer notre démarche quant à la représentation des enjeux sociopolitiques sur l'affirmation de l'identité pour les cultures minoritaires en contextes pluriels.

La première partie de ce chapitre portera sur la représentation des rapports de force internes et externes dans trois œuvres de notre corpus. D'abord, nous nous intéresserons aux représentations littéraires des rapports interculturels et des rapports entre les genres sexuels tels qu'ils sont dépeints dans *Parfums d'enfance à Sanate*. Puis, nous étudierons les rapports qu'entretient le narrateur de *Mémoire du vent* au pays natal. Enfin, nous porterons notre attention sur les rapports des communautés marginalisées à la frontière (physique, linguistique, ethnique) tels que représentés dans *Les sables de Mésopotamie*. Il s'agira notamment de voir comment l'individu se définit et se perçoit à travers la dialectique de son rapport à soi et à l'Autre. Comment l'expérience de l'exil transforme-t-elle les rapports du sujet exilé aux repères familiaux et sociaux, à l'espace et au temps ? Que nous révèlent les représentations littéraires de la frontière quant aux rapports interculturels ? La deuxième partie du chapitre sera consacrée à trois figures majeures de l'identité kurde qui sont toutes trois repérables au sein de ces œuvres, à savoir le martyr, l'otage et le fugitif. Dans notre étude de quelques figures de l'identité kurde, nous discuterons en profondeur de ce qui nous apparaît comme la figure la plus marquante (le martyr), puis nous passerons plus rapidement aux deux autres figures (l'otage et le fugitif) afin de montrer que l'identité kurde contemporaine ne se définit pas *uniquement* à partir de la figure du martyr. Malgré l'importance que nous accordons à la figure du martyr, nous verrons que les trois figures sont en fait étroitement reliées. Ces figures permettront de rendre compte de quelques enjeux de l'affirmation de l'identité dans les communautés opprimées ou dominées, à partir de l'exemple de la communauté kurde.

2.1 *Parfums d'enfance à Sanate* : De la dialectique du rapport de soi à l'Autre

Par la force de la mémoire, le narrateur de *Parfums d'enfance à Sanate*⁵⁹ nous emmène dans son village natal de Sanate, un village perché sur une montagne au Kurdistan irakien, « région habitée par les Kurdes [et] où l'Islam prédominait » (*PES* 44). Dès l'incipit, le narrateur, Ichó, nous apprend son appartenance à la communauté assyro-chaldéenne, minorité chrétienne au Moyen-Orient, héritière d'une culture et d'une langue (l'araméen ou le syriaque) riches et très anciennes. Sur un ton presque mystique, Ichó raconte : « D'après ma mère, Ouarina, je naquis un premier janvier, sous l'étoile des mages chaldéens. C'était doublement fête pour les chrétiens du nord de l'Irak. Ils célébraient le nouvel an. Ils commémoraient la présentation de Jésus au temple. » (*PES* 7) Tout au long du récit, il nous confesse ses joies et ses peines et relate les divers événements sociopolitiques et historiques qui ont marqué son enfance à Sanate, parmi les siens.

Le cadre spatio-temporel de *Parfums d'enfance à Sanate* est nettement circonscrit et est repérable grâce surtout aux éléments de la structure externe et interne du texte. Le titre (*Parfums d'enfance à Sanate*) et le sous-titre (*un village chrétien au Kurdistan irakien*) comprennent tous les deux des indicateurs de lieu. De même, la nature autobiographique et les références historiques (par exemple, le Chapitre XVI, intitulé « Les événements à Sanate dans les années cinquante ») relèvent des indicateurs de

⁵⁹ Ephrem Isa-Yousif, *Parfums d'enfance à Sanate : Un village chrétien au Kurdistan irakien*, L'Harmattan, coll. « *Lettres kurdes* », 1993. Désormais, toute référence à l'œuvre dans ce texte sera désignée par le sigle *PES*, suivi du numéro de la page.

temps. Tous ces éléments permettent au lecteur de situer l'action dans le temps et l'espace, éléments essentiels qui fournissent un appui concret pour la compréhension de l'histoire. L'action se situe justement à Sanate, un village du nord de l'Irak (actuellement la région autonome du Kurdistan), entre 1944 (la date de naissance du narrateur) et 1956 (la date de son exil à Mossoul, en Irak).

Le texte est divisé en dix-sept chapitres ; à l'intérieur de chacun se tissent plusieurs petits récits en forme de fragments grâce auxquels le narrateur relate les détails du quotidien de la communauté assyro-chaldéenne, liés d'une part aux contacts entre les cultures et aux rapports entre hommes et femmes, et d'autre part, aux us et coutumes assyro-chaldéens (la naissance, le mariage, la famille). Il témoigne d'un paradis perdu depuis son départ pour « le nouveau monde », départ qui s'avère une ouverture vers la modernité, représentée par l'espace urbain (l'électricité, la mode, les transports en commun), et qui est mise en opposition avec la tradition, représentée par l'espace rural (la famille, la nature, les animaux). Ce thème du pays natal et du paradis perdu de l'enfance est récurrent dans toutes les œuvres de notre corpus. Ichō explique son ravissement initial devant la nouvelle de son voyage prochain dans ce nouveau monde, mais ce n'est qu'à l'approche de son départ qu'il dit ressentir un grand malaise : « J'avais l'impression d'abandonner un monde rural, basé sur la famille, sur les relations étroites entre l'homme et la nature pour entrer dans un nouvel univers. » (*PES* 133) C'est la peur de l'inconnu qui explique ce sentiment d'exil ressenti par le narrateur face à cette nouvelle situation. N'ayant connu jusqu'alors que l'espace réconfortant de la famille et du village, Ichō se sent, néanmoins, obligé de faire le deuil de cet univers, condition nécessaire pour sa

survie mais douloureuse. Son exil est directement lié à sa quête du savoir, puisqu'il s'exile afin de poursuivre ses études secondaires à Mossoul⁶⁰.

La dimension mémorielle de l'écriture est capitale dans *Parfums d'enfance à Sanate*. Le thème de la mémoire, qui occupe une place sans doute aussi importante que celui de l'identité, constitue le fil conducteur du récit. *Parfums d'enfance à Sanate* est une œuvre *sensible* au sens philosophique du terme, de ce « qui peut être perçu par les sens » (TLFi). Yousif parvient à faire revivre momentanément des bribes d'un passé révolu, par la force évocatrice des images développées. Le rapprochement, dans le titre, entre les termes *parfums* (lié au sens de l'odorat) et *enfance* rappelle justement le thème principal de l'œuvre, à savoir la mémoire. Cette image de parfums d'enfance est une double métaphore : comme si l'enfance – une étape de la vie – vivait sous forme de mémoire dans un corps odorant. « Parfums » est l'expression méliorative de tout ce qui se rapporte aux fonctions olfactive et gustative. Cela implique donc la nostalgie, c'est-à-dire une volonté de retour au passé. La nostalgie, comme l'explique Barbara Cassin (2004) dans son *Dictionnaire des intraduisibles*, c'est, entre autres choses, la blessure qui ne se cicatrise pas⁶¹. Dans le cas de *Parfums d'enfance à Sanate*, c'est la mémoire de l'enfance du narrateur, qui, à l'instar d'une « mémoire tatouée » sur le corps, est empreinte dans l'esprit du narrateur. Le narrateur est, pour ainsi dire, habité par la mémoire de son passé dans son village natal, et le style de l'auteur en est fortement affecté comme on peut le

⁶⁰ Mossoul est la deuxième plus grande ville de l'Irak actuel, où habitent une diversité de groupes ethniques, culturels et religieux, entre autres les Assyro-Chaldéens, les Syriques, les Arabes (sunnites et chiïtes), et les Kurdes. Depuis juin 2014, Mossoul a été placé en état de siège par les militants de l'État islamique.

⁶¹ Cette idée d'une mémoire qui refuse de se cicatriser est un thème récurrent dans les œuvres du corpus. On y reviendra plus loin dans ce chapitre ainsi que dans le chapitre III sur le témoignage.

voir dans l'exemple qui suit, où les scènes mémorielles du narrateur (plus précisément « les jours de [s]on enfance ») sont comparées à un album d'images : « *Comme un album d'images, je feuillette les jours de mon enfance.* » (PES 55 ; nous soulignons). Autrement dit, ce sont les images dans la mémoire du narrateur qui sont comparées à des images matérielles collées dans un album ; la comparaison se fait avec des images mentales. La comparaison se réalise à l'aide du terme de comparaison *comme*, placé en tête de phrase pour un effet littéraire. L'emploi du verbe transitif « feuilletter » dont le complément désigne nommément un livre, un manuscrit, un dossier, renvoie ici à l'expression « les jours » ; il s'agit d'une métaphore de la mémoire. L'expression « feuilletter ses souvenirs » signifie donc « consulter, passer en revue » des événements qui ont eu lieu dans le passé. Ainsi, c'est l'action de se remémorer son enfance qui est comparée à celle de feuilletter un album.

Dans le chapitre VI, qui s'intitule « Mes premières surprises », le narrateur nous révèle les différentes composantes de son identité, chacune d'entre elles étant associée à un événement particulier dans sa mémoire. Cela permet, par ailleurs, à l'auteur de rapprocher la langue et la mémoire, car comme le rappelle Derrida « le *je* de l'anamnèse dit autobiographique » (1996 : 54 ; italiques dans l'original) est inséparable de la langue. Le narrateur de *Parfums d'enfance à Sanate* est fort surpris d'apprendre qu'il appartient à une ethnie, nouvelle qu'il apprend par la déposition de son oncle Hanna, maire de Sanate depuis dix ans, par les villageois. Déconcerté, il demande des explications à sa mère qui lui dit : « Les autres tribus sont jalouses et ne nous aiment pas. Pourtant, nous avons beaucoup travaillé en faveur de Sanate. » (PES 39) Cet événement

constitue un moment marquant dans la formation du jeune garçon, surtout dans son rapport à sa communauté et à l'Autre, d'autant plus qu'il constitue chez lui un sentiment de désaveu et de dépossession de sa communauté par les autres communautés à Sanate et, par conséquent, contribue à répandre un sentiment de division entre ces communautés. On perçoit dès lors un changement dans le langage du narrateur, qui, ayant pris conscience de son appartenance à une ethnie et à un clan, adopte un discours identitaire, mettant en opposition le soi (« nous », « notre tribu ») et l'Autre (« eux », « les autres tribus », l'« étranger »). Se remémorant le drame lié à la déposition de son oncle Hanna, le narrateur dit : « L'affaire dégénéra vite en bagarre à coups de bâtons. Notre tribu, la tribu Bi-Issac et ses alliés, luttèrent contre les autres chefs. Il y eut plusieurs blessés. » (*PES* 39) Mais ce rapport doit-il se vivre selon un mode confrontationnel ?

La question arrive bien à propos : l'actualité de l'immigration en Europe et en Amérique du Nord (particulièrement aux États-Unis) souligne encore la difficulté de penser l'Autre comme une extension du moi ainsi que le posait déjà Francis Jacques en 1982. Cependant malgré les tensions souvent vives entre sa communauté et la communauté kurde (et les autres communautés culturelles et ethniques de la région), Icho reconnaît l'influence de la culture kurde sur sa propre culture (l'habillement, la musique, la danse). Bien qu'il soit conscient de son appartenance à une communauté minoritaire, il affirme la richesse de sa différence : « Je réalisai donc, très jeune, que j'étais chrétien, et non musulman, de rite chaldéen, que je parlai l'araméen et non le kurde, comme certains de nos voisins. J'étais différent, mais cette différence m'enrichissait au lieu de m'appauvrir. » (*PES* 45) Il est en fait triplement minoritaire : du point de vue ethnique

(les Assyro-chaldéens constituent l'une des communautés minoritaires de l'Irak, après les Kurdes), du point de vue culturel (la culture assyro-chaldéenne et la langue araméennes ou syriaques ne sont pas reconnues par la constitution irakienne), et enfin du point de vue religieux (il est chrétien).

Curieux d'en connaître davantage sur un personnage qui ne partage pas avec lui sa religion, ses coutumes et ses croyances, le narrateur interroge son interlocutrice sur le fait religieux. À travers ce dialogue « socratique », entre le narrateur et son aïeule, l'on constate que loin d'être un simple outil stylistique, le dialogue s'avère être un outil pédagogique :

- Qu'est-ce le Christianisme ?
- C'est la religion des chrétiens. Ils ont aussi un prophète, un sauveur nommé Jésus qui naquit il y a deux mille ans, en Palestine. [...].
- Alors tous les hommes de la planète sont musulmans ou chrétiens ?
- Non mon fils, il y a des juifs, des bouddhistes, des hindouistes. Il existe plusieurs religions.
- Pourquoi n'y en a-t-il pas une seule ?
- Cessez de me poser des questions embarrassantes. [...]. (*PES* 43)

Cependant, la curiosité de l'enfant n'est pas entièrement satisfaite ; la dernière réplique de sa grand-mère met fin aux questions du narrateur. Le dialogue est, en outre, un outil rhétorique au moyen duquel l'auteur cherche à faire réfléchir sur ces questions « embarrassantes ». Si ces questions sont embarrassantes, c'est bien parce qu'elles sollicitent une ouverture à l'égard d'autrui, dans un effort de partage et de compréhension des connaissances, d'où la dimension éthique du dialogue.

Ainsi par le biais d'un processus de questionnement continu, le narrateur tente d'établir les multiples composantes de son identité. Son expérience permet de comprendre

comment l'identité est à la fois personnelle et collective, parce que justement l'identité du sujet se construit à partir de ses appartenances à des « catégories sociales » (Lipiansky 2005 : 7), comme l'appartenance ethnique, religieuse, sexuelle et linguistique. Aujourd'hui, on peut dire, à la lumière d'Amin Maalouf (1998), que chacune de ses appartenances, isolée, illustre le fait que le narrateur a une parenté avec les autres ; réunies, ces appartenances révèlent que son identité est unique au monde. C'est, entre autres, grâce à ce même processus identitaire ou d'identification culturelle que le narrateur réussit à faire ressortir les rapports de force qui existent non seulement entre les différents groupes ethniques, culturels et religieux, mais aussi au sein de la communauté, particulièrement entre hommes et femmes. On verra comment, dans une société patriarcale, la femme n'a pas vraiment d'identité, et comment, de par sa position marginalisée, elle représente une minorité au sein d'une autre minorité.

Dans les chapitres « Femmes victimes à Sanate » et « Quatre assassinats », le narrateur raconte les histoires des femmes et des hommes qui ont été victimes de l'intolérance. « Je remarquais, dit-il, dès mon jeune âge, [que] les plus faibles payaient pour les plus forts et dans ces conditions, la femme demeurait la principale victime de grandes injustices. » (*PES* 97) Être femme signifiait être plusieurs fois marginalisée et exclue par la société. Quatre histoires féminines méritent d'être retenues ici, puisqu'elles dévoilent les crimes et les injustices d'une société inégalitaire et intolérante.

L'histoire de Hanny montre la violence commise contre les femmes dans une société patriarcale, régie par le poids de la tradition et par la loi du plus fort. Rapportant l'histoire de cette jeune femme victime de la barbarie et de la jalousie d'un mari

quadragénaire, le narrateur nous confie que Hanny avait refusé de s'unir à Chana, mais ne trouvant plus la force de résister aux menaces et à la torture morale de ses parents, elle avait accepté l'« affaire ». Sur un ton accusateur, le narrateur dit : « Dans ce village, les parents jouaient un rôle capital et la fiancée, le plus souvent, n'était pas consultée. Chana donnerait une dot intéressante à la famille qui se servirait de cet argent pour vivre un peu mieux. Hanny n'en bénéficierait pas, tant pis pour elle ! » (*PES* 98) Le narrateur fait un commentaire critique contre la pratique de la dot. Il remet en cause cette coutume qui donne lieu à l'objectification des femmes en s'attaquant à l'autorité parentale, laquelle est souveraine sur la question du mariage des enfants (surtout des filles).

Puisque Hanny était malheureuse dans son ménage, pour la punir davantage, son mari voulait « donner une forte leçon à son épouse soi-disant rebelle » (*PES* 98). C'est pourquoi il décida un jour de lui couper le nez avec un couteau. Cette pratique barbare qui consiste à couper le nez d'une femme « insoumise » ou encore d'une femme « *fitna*⁶² » s'inscrit en fait dans une expression locale « *De defna te berem* », qui se traduit par « Je vais te couper le nez ». Bien qu'elle soit le plus souvent utilisée sous forme de menace verbalisée, cette expression illustre la brutalité et la cruauté de la parole proférée pour ensuite être transformée en acte physique. Mais le nez comme d'autres parties du corps humain (le cœur, les yeux, etc.) relève d'un symbolisme que l'on pourrait qualifier d'universel, compte tenu de son omniprésence autant dans l'imaginaire occidental

⁶² L'expression *fitna* vient de l'arabe (*fitnah*) qui signifie révolte, chaos, désordre, et renvoie, de manière générale, à un être rebelle. Fatima Mernissi, sociologue et écrivaine marocaine, constate que « once a woman penetrates the "masculine" sphere she is *fitna* [...] » (1987 : 89) Les figures du système patriarcal représentent ainsi les femmes actives comme des « dangers sociaux », car elles remettent en question les fondements quels qu'ils soient (religieux, culturels ou autres) sur lesquels repose le pouvoir masculin.

qu'oriental. Par cette mutilation, la femme cesse d'être l'objet du regard, et donc du désir. Comme le nez est au milieu du visage, une mutilation du nez indique, en quelque sorte, un déséquilibre de la beauté de la femme. Ainsi, le geste de couper le nez à une femme revient à lui interdire de se présenter dans l'espace public, et par extension, à lui imposer une interdiction de parole. Il n'est donc pas surprenant que dans l'imaginaire moyen-oriental, l'expression « Je vais te couper le nez » ait un équivalent aussi tragique que : « Je vais te couper la langue ».

Le narrateur dénonce le geste insensé de Chana à l'endroit de Hanny, qui « ne cessait de répéter à ses parents : “C'est vous les premiers qui m'avez mutilée, car vous m'avez obligée à me marier avec cet homme ; ce drame est arrivé à cause de vous !” » (*PES* 99) L'histoire du ménage de Hanny est un reflet de la société misogyne en général ; elle est le symbole tragique de la condition de mutilation autant physique que symbolique des femmes en raison des nombreux interdits décrétés contre elle et son corps sans aucun respect pour la dignité de la personne.

L'histoire de Nano Kore est un autre exemple frappant de « la violence parfois meurtrière » (*PES* 100) commise contre les femmes. C'est l'histoire d'une fille aveugle qui tombe enceinte de l'instituteur pour qui elle faisait le ménage. Nano était une fille célibataire, qui avait eu des relations sexuelles avec un homme, de surcroît un étranger. Elle est assassinée par un homme nommé Guorgus, avec la complicité de ses frères, pour avoir mis en péril « l'honneur de sa famille ». Le narrateur raconte le récit troublant de ce double meurtre (de Nano et de son bébé), dont il garde encore le souvenir. Sur un ton accusateur, il dénonce la pratique du « crime d'honneur », qui est une pratique toujours

actuelle dans de nombreux pays au Moyen-Orient et en Afrique du Nord, notamment. Il faut souligner que la pratique des crimes d'honneur est une pratique culturelle et non religieuse (comme on le laisse encore trop souvent croire) qui remonte à l'époque de la Rome antique, où l'on permettait à l'homme aîné de la famille de tuer une femme adultère ou une fille ou sœur célibataire qui avait des relations sexuelles avant le mariage⁶³. L'histoire de Nano est donc l'histoire d'une fille trois fois victime : elle est victime de l'agression sexuelle par l'instituteur qui abuse de sa cécité, du meurtre d'honneur planifié par sa famille et de l'intolérance de la société.

L'histoire de l'assassinat de Madame Nazee et de Madame Jouany par des soldats, qui avaient pour mission de « protéger » la population locale contre les criminels, est un autre exemple de la violence dont sont victimes les femmes. Retraçant cet événement, le narrateur explique comment une communauté toute entière avait été endeuillée par ce drame. Il évoque la vertu et le courage héroïque de ces deux femmes qui avaient refusé de coucher avec ces agresseurs. Il se rappelle : « Les femmes furent obligées de choisir : la mort ou le viol, choix terrible. » (*PES* 105) Elles avaient accepté la mort. Mais quel choix ? Comment peut-on choisir entre mourir ou se faire violer ? Mourir ou se faire violer ne peuvent évidemment pas relever d'un choix, mais plutôt d'un arrêt de vie pour les femmes dans une société, à une époque, où on ne reconnaît pas encore les droits de celles-ci en tant qu'être à part entière.

⁶³ À ce sujet, voir l'« Enquête préliminaire sur les crimes dits “d'honneur” au Canada » sur le site web du Ministère de la Justice du Canada, en ligne.

Enfin, l'histoire de Khattoun offre un exemple intéressant d'une femme qui se rebelle contre le système patriarcal. Le narrateur se remémore les détails liés à « l'aventure, à la fois triste et passionnante » (*PES* 106) de cette femme qui avait été obligée de se marier avec un homme qu'elle n'aimait pas, et qui, comme tant d'autres femmes, était malheureuse dans son ménage. Il se souvient de la peine qu'il avait ressentie le jour où il apprit que la mère de l'un de ses compagnons de classe, nommé lui aussi Icho, avait abandonné son mari et ses enfants pour s'enfuir avec un autre homme. L'aventure de Khattoun était connue de tous les villageois à Sanate, mais tous n'approuvaient pas son geste, en partie parce que l'homme avec qui elle s'était enfuie était d'une autre confession religieuse. Relatant l'histoire de Khattoun, le narrateur dit :

Il arrivait d'un village de Turquie nommé Bello. [...] Ce musulman s'appelait Hamed. Avec le temps, la jeune femme décida de quitter son foyer malheureux et d'aller se remarier avec ce compagnon d'une autre religion. [...] Hamed emmena Khattoun dans son village kurde, de l'autre côté de la frontière. (*PES* 108)

La récurrence du démonstratif *ce* suivi d'un nom (musulman, compagnon), de l'adjectif indéfini *autre* et du possessif *son* permettent de montrer une opposition entre le même et le différent. Quoique le narrateur n'exprime pas explicitement sa position sur la question de l'altérité, on perçoit, cependant, en lisant cet extrait, le rapport ambigu du narrateur à l'Autre « musulman ».

Toutes ces histoires de femmes victimes à Sanate font voir que les femmes n'ont pas d'identité propre dans une société patriarcale. Elles n'existent qu'à travers les autres (notamment les figures de l'autorité masculine) que ce soit à travers l'identité du père, du mari ou encore de l'amant. Ces récits permettent de rendre compte des différentes formes

de marginalisation et d'exclusion dont les femmes sont victimes dans le contexte d'une société oppressive. Le narrateur-auteur dresse un portrait réaliste des relations entre hommes et femmes, notamment l'inégalité entre les deux genres sexuels quant à l'attribution des rôles, droits et devoirs dans la société. Il dénonce la « ségrégation sexuelle » qui règne dans son village. Il remet ainsi en question le discours patriarcal qui refuse de donner une place aux femmes dans la sphère publique, les enfermant dans la sphère privée de la vie familiale, et leur déniait par conséquent le droit à la parole.

Dans un article intitulé « Can the subaltern speak ? », Gayatri Spivak explique comment les femmes en tant que « subalternes » n'ont pas d'histoire et qu'elles ont encore moins d'autorité discursive que les hommes dans le contexte de la production littéraire coloniale (1995 : 28). La subalternité exprime l'état de subordination d'une personne dont la voix et les actions n'arrivent pas à se faire entendre du discours officiel. On peut d'ailleurs élargir le terme « subalterne » pour inclure d'autres catégories sociales (les personnes de couleur, les minorités ethniques, culturelles et sexuelles, etc.). Puisque les femmes sont dans une position hiérarchique inférieure par rapport aux hommes qui leur permet un moindre accès au capital symbolique, elles n'ont aucune autorité discursive dans le discours colonial. Si on parle d'elles dans les textes coloniaux et même dans certains textes post-coloniaux, c'est parce qu'elles sont « incapables » de parler d'elles-mêmes. En refusant aux femmes le statut d'interlocuteur, le discours officiel ne fait que réduire les femmes à un objet tout en rétablissant son propre pouvoir comme maître du discours. Ainsi, il y aurait dans l'objectification discursive des femmes l'accès à une domination imaginaire de l'Autre comme objet qui, étant « absent », ne répond pas

et ne reflète pas le « je » qui parle de lui mais lui sert plutôt de balise, de borne qui le renseigne sur sa position. Or, d'après Spivak, il est important de donner la voix aux femmes pour leur permettre d'accéder au statut de sujet du discours et (surtout) de l'Histoire/l'histoire. Mais est-ce toujours les femmes qui sont victimes de la violence et de l'injustice ?

Icho rappelle que plusieurs hommes étaient, eux aussi, victimes à Sanate. Il raconte l'histoire sombre de l'assassinat de quatre Sanatiens victimes de la haine et de la vengeance. « Mais qui étaient les meurtriers ? » (*PES* 109) demande le narrateur. Sur la « liste noire » des assassinats à Sanate, l'histoire du meurtre de son cousin Chabo, pour ne citer qu'un seul exemple, met en évidence le plus explicitement les conditions d'(in)existence de l'être marginalisé. Chabo est assassiné par un membre d'une famille kurde (les Selod), avec qui la famille de son cousin s'était associée depuis longtemps, après avoir refusé de lui prêter son mulet. « Ceux-ci, dit-il en se référant aux Selod, prétendaient avoir des droits sur Chabo et les siens, comme des maîtres à l'égard de leurs subordonnés [...]. » (*PES* 115) Par là il souligne le rapport de force inégal entre subordonné (dominé) et maître (dominant) dans un contexte d'oppression et de domination. De plus, cet exemple permet de montrer que l'on peut être dans une position à la fois minoritaire et majoritaire, car si les Kurdes se trouvent dans une position minoritaire face aux Arabes qui sont majoritaires en Irak, ils sont paradoxalement dans une position majoritaire face aux Assyro-Chaldéens. Yousif cherche ainsi à nous faire réfléchir sur le danger réel de la menace et du sentiment d'impuissance auxquels sont soumises les cultures minoritaires. Quelle justice pour les victimes de tels crimes odieux ?

En l'absence de justice, le narrateur est contraint de penser à s'exiler : « Fallait-il rester à Sanate ou aller à Mossoul ou à Zakho » (*PES* 116) ? Mais la décision, fort symbolique, fut prise « de résister, de garder le passé, le patrimoine, de conserver l'espoir » (*PES* 116). Pour Icho, résister contre l'oppression, c'est garder la mémoire du passé et conserver l'espoir qu'un jour la justice – sinon la justice humaine, du moins la justice divine⁶⁴ – sera rétablie. Comme nous avons pu le montrer, à partir de l'exemple de *Parfums d'enfance à Sanate*, la question identitaire se pose dans la dialectique de la relation de soi et à autrui, c'est-à-dire celle du rapport qu'entretient l'individu (plus largement la collectivité) avec l'Autre et les Autres. Les rapports de force qui ont été soulignés dans les récits d'événements évoqués précédemment confirment l'hypothèse avancée par Michel Foucault, dans *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, hypothèse selon laquelle le pouvoir n'est plus un et immobile mais plutôt multiple et dispersé. Mais pour revenir à la question du rapport que le sujet minoritaire entretient à sa langue maternelle et à la langue de l'Autre (celle du pouvoir), nous avons déjà dit, dans le premier chapitre, l'importance capitale de cette question dans les œuvres de notre corpus. La relation du narrateur à la langue de l'Autre est thématifiée dans chacun des textes. Dans chaque cas, il s'agira de montrer comment les auteurs kurdes pensent la question linguistique dans son rapport à la question identitaire.

Dans *Parfums d'enfance à Sanate*, l'auteur montre le rapport inégal qu'entretient la langue araméenne ou syriaque avec les autres langues parlées en Irak, entre autres

⁶⁴ Face à la probabilité que d'autres crimes seront commis, le narrateur rappelle que « [...] tous devraient répondre de leurs actes devant la justice divine » (*PES* 116).

l'arabe et le kurde. Le narrateur, Icho, se souvient du jour où il a découvert, à l'âge de six ans, qu'« [il] appartenai[t] à une ethnie qui parlait sa propre langue » (*PES* 40) quand son père l'a emmené chez monsieur Lewis pour suivre des cours particuliers en araméen. Il exprime son étonnement devant le fait qu'il a une langue maternelle et qu'il ne partage pas cette langue avec tous les gens de Sanate. Dans un dialogue à vocation didactique, le narrateur pose de nombreuses questions à son père qui lui répond tout en lui donnant des informations culturelles et historiques relatives à son identité linguistique. Par exemple, à la question du narrateur : « – Pourquoi ne parle-t-on pas partout le syriaque ? », son père répond : « – Le monde est composé de peuples et de nations diverses et chaque peuple, chaque pays a sa culture, sa civilisation, et toi, tu as la tienne [...] » (*PES* 41). Le discours du père apparaît comme un éloge de la diversité, mais ce discours cache en réalité les rapports de force qui existent entre les communautés culturelles et linguistiques, et surtout entre la langue dominante (en l'occurrence l'arabe) et les langues dominées en Irak. Ignorant l'importance de la langue maternelle, le narrateur refuse de mener à terme ses études d'araméen, contre la volonté de ses parents.

C'est à l'école où l'enseignement se donnait en arabe, langue qui lui était jusqu'alors inconnue (et donc inaccessible), que le narrateur prend conscience du statut minoritaire, voire de l'absence de tout statut, de sa langue maternelle, un phénomène fort révélateur de l'inégalité des langues au sein de la société. Révolté d'entendre les deux instituteurs, originaires de Sanate (comme lui, le narrateur), enseigner en langue arabe, Icho confronte l'un d'entre eux et lui dit : « – Je suis venu à l'école pour apprendre ma langue et non l'arabe. » La réplique de l'enseignant est très suggestive du discours officiel

sur l'identité nationale : « – Mon petit, vos parents ne vous ont pas bien informé. Nous sommes des Irakiens, [...], nous appartenons à un [É]tat qui s'appelle l'Irak et l'arabe est la langue nationale. C'est une langue sémitique, elle aussi [est] très ancienne, riche de culture. » (*PES* 45) Mais, on perçoit, dans les mots de l'instituteur beaucoup de non-dits, qui renvoient à l'histoire et à la politique de la langue en Irak. L'énoncé de l'instituteur ne révèle pas explicitement, par exemple, le fait qu'il y avait, en Irak, une politique d'assimilation des populations autochtones à travers un programme d'arabisation dont le lieu privilégié était l'école. La politique linguistique en Irak a eu des effets réels sur l'ensemble des communautés culturelles et ethniques, mais, à la différence de la minorité kurde d'Irak, la minorité assyro-chaldéenne ne jouit pas même d'une autonomie culturelle et politique. En fait, la langue et la culture assyro-chaldéennes ou syriaques ne sont pas reconnues dans la Constitution irakienne. À travers ce dialogue entre l'élève et son instituteur, on perçoit les rapports de pouvoir, d'une part, entre l'espace de la maison et l'espace de l'école et, d'autre part, entre la langue maternelle et la langue nationale. L'école, lieu de sociabilité par excellence, s'avère donc le lieu d'une rupture symbolique. Il souligne l'interdit : l'accès à un enseignement dans la langue maternelle. Cet interdit quant à l'usage et l'enseignement dans la langue maternelle du sujet marginalisé constitue un épisode aussi perturbateur pour le narrateur de *Mémoire du vent*. Avant d'en arriver là, nous montrerons comment l'expérience de l'exil transforme les rapports du sujet exilé aux repères familiaux et sociaux, à l'espace et au temps.

2.2 *Mémoire du vent* : L'exil, l'errance et les déchirures de l'entre-deux

Mémoire du vent est le récit du retour au pays natal d'un exilé kurde qui rentre au bercaïl après onze ans d'absence. Comme le remarque le préfacier, Juan Herrero Cecilia, ce retour « va déclencher les souvenirs et la rêverie de la mémoire affective motivée par le contact avec les lieux où s'étaient déroulées l'enfance et l'adolescence du narrateur⁶⁵ » (*MV* 7). Dans *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Abdelkébir Khatibi appelle justement ce retour au pays le « voyage dans l'inactuel et dans le mémorial » (1987 : 10). Autrement dit, le passé et tout le bagage qui l'accompagne prennent l'emprise sur le présent. Le narrateur nous livre les différents événements qui ont marqué sa vie, comme la mutilation de son grand-père et l'emprisonnement de son père par les autorités irakiennes qu'il désigne respectivement comme « le premier jour » et « la grande catastrophe ».

Hanté par le pouvoir du pays originel et par la mémoire des lieux du passé, le narrateur fait un voyage dans l'espace et dans le temps pour essayer de retrouver les êtres qu'il a laissés derrière lui après son départ en exil. Il cherche sa place dans cet espace, qui est à la fois familier et étrange, mais, à sa grande déception, il ne trouve aucune trace de sa famille et des personnes qu'il a côtoyées dans son passé. La perte des repères familiaux et sociaux se multiplie au fur et à mesure que la narration avance. On a l'impression que le narrateur erre parmi les « ruines » d'une ville ensevelie. En fait, le narrateur se compare à un archéologue « dont les pieds sont posés sur une terre vieille et aride, que les eaux

⁶⁵ Ahmed Mala, *Mémoire du vent*, L'Harmattan, coll. « *Lettres kurdes* », 2013. Désormais, toute référence à l'œuvre dans ce texte sera désignée par le sigle *MV*, suivi du numéro de la page.

folles[,] déferlant sur la rive sablonneuse d'une mer[,] absorbent » (*MV* 108-109). La métaphore archéologique liée à la mémoire est d'autant plus intéressante qu'elle convoque, comme l'a déjà suggéré Sigmund Freud dans ses écrits sur l'hystérie, une certaine similitude entre la récupération d'un passé enfoui (refoulé) et la « technique of excavating a buried city⁶⁶ » (Freud et Breuer 1893-1895 : 206). Le retour du narrateur suppose une confrontation avec le passé.

La topographie du pays natal est constituée par les lieux de l'enfance et de l'adolescence du narrateur (Zardek, Qala et Rahim-Awa), les lieux de rassemblement sociaux ou relationnels (l'école Al Mouhamadiya, l'école Al Hikma et la mosquée Passwan Zada) et les lieux de l'imaginaire (la grotte d'Oussa), lesquels sont indispensables à l'intrigue. Celle-ci se construit en fonction des errances du narrateur dans ces lieux du passé. La cause des errances du narrateur relève des souvenirs douloureux de son passé triste, qui sont à l'origine de ce sentiment de désespoir, voire d'angoisse, lié à l'identité. Selon Margot Miller, la traversée est une étape vitale dans le traitement de cette angoisse permettant au sujet aliéné de dépasser l'état de détachement psychologique et d'atteindre la liberté d'être soi-même (2002 : 101). C'est précisément grâce à sa « vision décentrée de soi », pour reprendre l'expression de Kasereka Kavwahirehi (2008 : 56), que le narrateur, semble-t-il, parvient à prendre de la distance avec l'objet de ses observations et à interroger son identité en devenir.

La narration s'étale sur deux espaces temporels : le temps de l'enfance d'avant l'exil, et le temps d'après l'exil et du « retour » au pays natal. Cecilia souligne que « [l]a

⁶⁶ Cité par Nicola King, 2000, pp. 12-13.

récupération de l'équilibre entre ces mondes séparés est ressentie comme une nécessité par le JE-narrant qui a entrepris la quête de l'unité de son identité disjointe » (*MV* 7). Le narrateur trace une carte métaphorique de son identité fragmentée en établissant un lien entre son passé douloureux et son présent d'exilé, tentant de reconstruire un monde révolu. Or, cette quête de soi sera vécue comme un autre échec par le narrateur, car la tyrannie règne toujours sur le pays : « Mon retour avait rendu [caducs] tous les imaginaires et effacés tous [les] souvenirs. [...] Je suis revenu pour bâtir une nouvelle relation, un nouveau pacte avec les arbres, les murs, les fenêtres et les trottoirs, mais on me tirait, avec une force extraordinaire, vers un autre exil. » (*MV* 151) Le retour du narrateur au pays natal détruit ses dernières illusions d'ancrage, d'où l'état fragile de l'identité de l'exilé, dont l'existence est constamment menacée par l'angoisse de la disparition et le sentiment de l'impuissance et de la perte. C'est pourquoi le narrateur dit :

[À] ce stade, l'ego de l'exilé devient objet de menaces, car le grand « moi » risque de disparaître. C'est un « moi » qui lutte pour se préserver, [...] ; impuissant, il retourne au pays. Tous les jours, on essaie de s'adapter, même si, en fait, on reste des oiseaux sauvages. Comment s'adapter ? Au fond de nous, quelque chose résonne, comme des échos venus des terres lointaines. (*MV* 80)

La représentation de l'expérience traumatique du sujet exilé déchiré par ce dilemme du désir de retour et du besoin de s'adapter permet de voir comment cette impossibilité de l'exilé de trouver un lieu d'appartenance produit souvent un état profond de minorisation chez les communautés apatrides ou marginalisées. De plus, comme le montre si bien Ching Selao, dans son étude « Deuils et migrations identitaires dans les romans de Kim Lefèvre et Linda Lê », ces récits d'exilés exposent « le processus douloureux de

l'acceptation de la perte à la fois symbolique et réelle, tout en soulignant l'impossible retour au pays natal » (2007 : 291).

Le sujet exilé kurde qui n'a aucun « chez-soi » se trouve dans ce que Marc Augé appelle le « non-lieu », un espace de déplacement et de passage, qui se distingue du lieu⁶⁷ de par sa mobilité. À la stabilité et la permanence qui définissent les « lieux anthropologiques », Augé oppose l'instabilité et le provisoire des non-lieux. Le narrateur de *Mémoire du vent* affirme avoir « l'impression de vivre dans un “non-endroit” » (MV 126), car, partout, il est l'étranger (ici et là-bas) non seulement d'un point de vue géographique (l'Irak et la France), mais encore culturel (l'Orient et l'Occident) et linguistique (le kurde, l'arabe, le turc et le français). Il est, pour reprendre l'expression de Julia Kristeva « partout et nulle part » (1988 : 21), ce qui le conduit à questionner ses origines. Dans un monologue particulièrement symbolique, le narrateur se demande :

« D'où puis-je bien être ? » Aucun endroit, pour le moment, n'avait pu m'offrir un véritable repos, tout simplement. Peut-être avais-je attrapé la maladie de l'endroit. [...] Parfois, le poids de l'endroit pesait tellement sur mes épaules que finalement, j'avais l'impression de vivre dans un « non-endroit », juste pour me libérer de ce poids. [...] Je sentais le « non-poids » et je ne savais pas si j'existais ou si [...] je reviendrais à moi et que peu à peu, mon corps reprendrait son droit naturel d'exister ! (MV 126)

Image fort révélatrice de l'angoisse que le marginalisé éprouve par rapport à l'identité qui, conjuguée avec la métaphore de l'enfermement, évoque, en outre, les déchirures de l'entre-deux. Ching Selao observe dans son article « Ma langue, mes langues, mélanges » : « Si les théories et la littérature aiment nourrir l'idée que l'étranger ne vient

⁶⁷ Marc Augé établit une distinction, qui n'est pas sans intérêt pour notre présent propos, entre le lieu et le non-lieu : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique, définira un non-lieu. » (1992 : 100)

de nulle part et ne va nulle part, entretiennent les notions de l'entre-deux, des errances, du no man's land et du no man's langue, il me semble que dans la réalité on aspire à autre chose. » (2005 : 31) Bien que l'exil et les errances puissent paraître l'occasion d'une expérience enrichissante et formatrice, l'autre réalité de ces déplacements permanents entre le pays d'accueil et le pays natal, entre les cultures et les langues est le sentiment prégnant d'une aliénation et la douleur déchirante du sujet des marges face à sa situation d'oppression.

Une autre image révélatrice qui traduit le caractère fondamentalement désagréable de l'expérience douloureuse (physiquement et psychologiquement) de l'entre-deux est celle de la division du monde en deux parties ainsi qu'en témoigne le narrateur : « Le monde était une photo en noir et blanc, vieillie et jaunie, qu'un départ précipité avait obligé son propriétaire à la plier dans sa poche ; la pliure traçait une ligne blanche la séparant en deux. » (MV 107) Par cette image, c'est la fissure en soi, la séparation, arbitraire et aléatoire, d'un monde intime en deux parties – révélateur de ce « sentiment de dédoublement » (Daniélou 2007 : 328) chez le narrateur de *Mémoire du vent* – par un événement qui en vient ici à être comparé à un banal accident. Il nous semble que l'entre-deux réel ou imaginaire réside aussi dans cette expression de la souffrance de l'être marginalisé de ne pouvoir (ou de ne pas savoir comment) réconcilier ces différents mondes.

Dans *Le couloir des exilés : Être étranger dans un monde commun*, Michel Agier recense trois traits majeurs de ce qu'il nomme « l'intériorité de l'exil », dont la première est en rapport avec l'expérience de l'exil. Agier postule à juste titre que l'intériorité de

l'exil c'est « la condition paradoxale des personnes en déplacement [...] quand elles ne trouvent pas le lieu d'arrivée de leur voyage et n'ont pas non plus d'autre ailleurs où aller pour se protéger, se reconstruire, revivre » (2010 : 9). L'exilé est en constante mouvance, « à la quête errante d'une place refuge où se repositionner » (Agier 2010 : 34) et à la recherche de l'unité de son identité disjointe.

Mais, comme l'a déjà montré Jacques Noiray, dans son étude sur la littérature francophone du Maghreb, l'exil n'est pas toujours vécu dans un ailleurs géographique lointain. Bien souvent, l'expérience de l'exil renforce le sentiment d'aliénation ressenti par le sujet qui est exilé à l'intérieur de son propre pays (Noiray 1996 : 123). Errant parmi les lieux de son enfance, le narrateur de *Mémoire du vent* se souvient de nombreuses occasions au cours desquelles il s'était senti comme un étranger dans son propre pays. Relatant l'histoire de sa première expérience de l'exil qui s'est produite dans son enfance, quand sa famille fut obligée de quitter Zardek (son village natal) pour s'installer temporairement à Qala (la citadelle de Kirkuk), le narrateur fait part de son étonnement : « C'était la première fois que nous étions confrontés à des enfants différents, des comportements différents, une langue différente [...]. » (MV 24) À cette occasion, il fait l'expérience du choc du contact entre les cultures, « vis-à-vis du symbole de l'échange » (MV 32), c'est-à-dire du regard de soi croisant celui de l'Autre. Depuis cette première rencontre avec l'altérité, le narrateur éprouve un trouble de l'identité, « en premier lieu, au niveau de la langue, celle des Turcomans » (MV 44), trouble qui sera accentué à l'école, lieu de déracinement et « lieu d'un traumatisme originel et irréversible » (Munro 2007 : 132), et le lieu exclusif d'une dépossession, où le narrateur prend conscience de

l'interdit dont est frappée sa langue maternelle⁶⁸. Il était le seul élève kurde dans sa classe, dans un lieu où sa langue maternelle n'était pas enseignée, au profit de celle de l'Autre au pouvoir (en l'occurrence le turc). C'est dire que le sentiment d'exil dans une langue seconde n'est donc pas perçu par le narrateur comme une richesse, mais plutôt comme une conséquence négative de sa position de minoritaire. Ce sentiment d'étrangeté est l'expression de sa fragilité ou de son incertitude identitaire en tant que minoritaire.

Le narrateur est prisonnier de son corps⁶⁹ (de l'angoisse liée au lieu et au temps de son passé cauchemardesque), de la langue (de l'Autre dominant) et du lieu (de l'école Al Hikma dont le nom désigne en arabe la sagesse, où l'enseignement se faisait en langue turque). Aussi affirme-t-il : « Toujours comme hier, comme à chaque fois, j'étais le seul élève kurde et je passais à travers les *grilles* de la porte pour aller de l'autre côté des *murs*. J'étais une fois de plus le prisonnier de la langue et de l'endroit. » (MV 56 ; nous soulignons) Pour le narrateur, l'école est synonyme de prison, et l'État est son gardien. L'école devient ainsi le lieu de la révolte du narrateur de *Mémoire du vent* qui refuse d'y retourner après que les élèves de sa classe se sont moqués de son habit ethnique kurde. Le

⁶⁸ Il y a un écho intéressant ici avec la situation des Juifs d'Algérie sous l'occupation française comme en témoigne Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre* : « Nous fûmes otages des Français, à demeure, il m'en reste quelque chose [...] » (1996 : 36) Le monolinguisme de l'Autre (c'est Derrida qui souligne), c'est la venue des Français en Algérie, eux qui, à travers une « politique de la langue », avait imposé une seule langue (le français) aux populations locales mais en leur interdisant de se l'approprier, d'où la récurrence de cette déclaration dans le texte : « Je n'ai qu'une seule langue, ce n'est pas la mienne ». Derrida explique que cet interdit décrété sur les langues arabe et berbère en Algérie prenait différentes formes sociales et culturelles, mais c'était avant tout « une chose *scolaire* » (1996 : 65-66). Mais à la différence des langues arabes et berbère en Algérie, l'interdit décrété sur la langue kurde a été imposé sous forme de loi – en Turquie par exemple, où on n'avait pas le choix ni le droit d'apprendre une langue autre que le turc.

⁶⁹ On observe, en fait, tout un investissement du motif de l'enfermement dans *Mémoire du vent*, non seulement à la page 126, mais aussi aux pages 129-130 : « Je laissais mes pas me guider : ils étaient maîtres de mon corps et le traînaient comme si j'étais un prisonnier ».

langage métaphorique du directeur de l'école expliquant la mésaventure du narrateur à son père est révélateur : « Quand un oiseau étranger se retrouve dans une cage étrangère, il a une prise de bec pendant deux ou trois jours jusqu'à ce qu'il s'adapte à la nouvelle ambiance. » (MV 33) L'image de l'oiseau étranger est une métaphore⁷⁰ de la position du dominé qui est obligé de s'adapter, voire de s'assimiler, à la culture et à la langue dominantes. « L'aliénation, écrit Mala, c'est s'habituer à des décisions imposées ; s'adapter à un environnement nouveau laisse une blessure profonde [...]. On y pense le soir, quand toute la famille se serre dans une unique pièce et quand seule cette chaleur devient un moyen de défense et d'existence. » (MV 54) On perçoit, à partir de là, les nombreux facteurs qui marginalisent l'individu, et au niveau desquels se jouent les différents rapports de force qui sont illustrés dans *Mémoire du vent* : géographique, entre l'espace rural (Zardek) et l'espace urbain (Qala) ; identitaire, entre le minoritaire⁷¹ (Kurde) et le majoritaire (Turcoman) et linguistique, entre la langue maternelle (le kurde) et la langue scolaire (le turc). L'analyse des *Sables de Mésopotamie* vient maintenant compléter la réflexion sur les transformations subies par l'être déraciné et nous amène à nous demander, plus précisément, en quoi l'expérience de la frontière (qui est toujours une expérience de l'exil) nous permet de voir comment la rencontre entre les différents espaces physiques et symboliques génère des visions du monde différentes.

⁷⁰ Le motif des oiseaux est omniprésent dans *Mémoire du vent*. On y reviendra au Chapitre IV.

⁷¹ Du point de vue numérique, les Kurdes sont plus nombreux que les Turcomans, en Irak. Mais puisqu'ils n'étaient pas dans une position de pouvoir, ils étaient également minoritaires face aux Turcomans.

2.3 *Les sables de Mésopotamie* : Cartographie mouvante de l'identité

La question de la frontière occupe une place cruciale au sein des débats sur l'identité et le déplacement des personnes. L'année 1989 constitue un tournant dans l'histoire de l'Europe de l'Est et de l'Occident, en général, avec l'effondrement du Mur de Berlin, symbole de la guerre froide et de la division du monde en deux pôles « irréconciliables ». Or, alors que nous célébrons aujourd'hui l'ère de la mondialisation, nous observons paradoxalement un désir croissant de la part des pays occidentaux de contrôler le flux des migrants, dans une tentative de fermeture. Un exemple particulièrement frappant de ce phénomène est la construction, en 2006, de la clôture entre les États-Unis et le Mexique, qui s'étend sur plus de 1300 kilomètres. À l'heure actuelle, la question des réfugiés divise à nouveau le monde, d'autant plus qu'elle oblige à poser la question à la fois politique et éthique de l'ouverture des frontières aux personnes qui, ayant quitté leur pays d'origine pour des raisons politiques, économiques ou autres, bénéficieraient du droit international d'asile. Selon Michel Agier, « la fin du droit à l'asile est au centre de la criminalisation des déplacements d'un pays à l'autre et [...] au centre du rejet des étrangers » (2011 : 44). En Europe, la « crise des réfugiés » est, en effet, un sujet de grande controverse, puisqu'elle remet en cause les accords de Schengen⁷² ainsi que les notions de frontière et de migration. Le débat contemporain sur la question des frontières donne lieu, par ailleurs, à un discours anti-impérialiste, lequel remet en

⁷² L'espace Schengen est un vaste territoire « ouvert » à la libre circulation des biens et des personnes habitant dans les vingt-six pays-membres. Pour en savoir plus sur l'espace Schengen, voir le site *Vie publique* [www.vie-publique.fr/], notamment « Les accords de Schengen » et « Qu'est-ce que l'espace Schengen ? », en ligne.

question la cartographie des frontières établie, en majorité, par les anciennes puissances européennes.

La notion de frontière, comme cela ressort des *Sables de Mésopotamie*, est indissociable de la question identitaire dans la mesure où elle renvoie à l'idée de déplacement à la fois physique (d'un espace à un autre) et symbolique (d'une langue à une autre, par exemple). Cette notion est d'autant plus importante qu'elle mène à une réflexion sur la question de l'identité du point de vue des communautés minoritaires, dont plusieurs habitent dans des zones frontalières. La présente étude se propose d'analyser quelques enjeux de la frontière sur les constructions identitaires en contextes pluriels. Quel rôle joue la frontière dans la construction de l'identité chez les êtres frontaliers ? Quels rapports ces peuples frontaliers entretiennent-ils avec le territoire et la mémoire qui y est liée ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles nous tenterons de répondre dans ces pages.

La frontière, sous ses différentes formes, est omniprésente dans *Les sables de Mésopotamie*. L'une des représentations les plus frappantes de la frontière – dont la récurrence est par elle-même révélatrice – est celle de la frontière comme un espace hostile, contrôlé par un complexe militaro-défensif. Dès le prologue, le narrateur fait allusion à la dimension militaire de la frontière ; ainsi lorsqu'il parle de son ami et compatriote kurde Mehemet, exilé lui aussi en France, celui qui lui annoncera à la fois la mort de son père et de sa grand-mère, il dit : « Mon ami vient de la même contrée que moi mais de l'autre côté des champs de mines, et de la frontière. » (SM 15) Cette représentation dramatique de la frontière avec ses champs de mines revient sans cesse

dans le texte, comme une obsession. Elle est un rappel permanent aux habitants des zones frontalières du danger réel du passage de la frontière, en l'occurrence la frontière turco-syrienne⁷³. C'est dire que la frontière impose la sédentarité forcée des personnes ; à partir de là, franchir la frontière devient une violation de la loi, soit du principe de la souveraineté territoriale. La frontière, comme l'a déjà signalé le géographe français Jacques Ancel (1938), est le produit de rapports de pouvoir dans une région donnée. Autrement dit, c'est le lieu tracé d'un équilibre de forces entre deux États⁷⁴. Toute « nation » territoriale résulte, quelque part, d'un conflit ou d'une série de conflits, plus ou moins résolus.

Une autre image de la frontière qui revient souvent dans le texte est celle de la frontière comme espace d'activités clandestines, où certains personnages comme « le chef mythique Faradjé Koro » (*SM* 65) ont fait fortune avec le trafic du tabac turc de contrebande qu'ils réussissent à faire traverser de l'autre côté de la frontière turco-syrienne, malgré tous les risques et dangers que peut comporter une telle activité. Or, sous l'Empire ottoman, les gens étaient libres d'exercer ce genre de commerce, qui se faisait en toute légalité, puisqu'il n'y avait pas la contrainte de la frontière. La frontière criminalise en premier lieu les êtres frontaliers, en dressant des barrières contre une

⁷³ En 1954, l'État turc commence à « semer » des champs de mines sur des centaines de milliers d'hectares de terre, faisant de la frontière turco-syrienne une véritable frontière militaire. Le recours à cette arme meurtrière a permis aux autorités turques de mieux contrôler les déplacements des personnes et des biens sur la frontière turco-syrienne. La politique turque sur les régions frontalières s'intensifie et s'étend en 1958, comme le souligne le narrateur, pour inclure les frontières maritimes divisant les pays dans la région. Sur un ton quasi moqueur, le narrateur dit : « Elle [la Turquie] menaçait même de détourner les deux fleuves bibliques ne serait-ce que pour narguer les régimes arabes. » (*SM* 37)

⁷⁴ Le mot frontière est un composé du terme *front* et du suffixe *-ière* ; étymologiquement, *front* est un terme militaire qui désigne le « front d'une armée » et la « place fortifiée faisant face à l'ennemi ». Le sens moderne de frontière comme limite séparant un territoire (souverain) d'un autre puise ses origines dans cette tradition militaire. *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL).

économie qui, bien qu'admise autrefois juridiquement et politiquement, est désormais illégale. La criminalisation des frontaliers est un élément central d'une politique déshumanisante de l'identité des sujets marginalisés qui sont perçus comme illégitimes et impurs aux yeux du groupe dominant.

Dans son ouvrage intitulé *Borderlands / La Frontera : The New Mestiza*, Gloria Anzaldúa corrobore cet argument en recourant à l'exemple de la frontière États-Unis-Mexique :

The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. [...] Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the « normal ». (2007 : 25)

Cet extrait fort symbolique, où l'auteure chicana compare la frontière à une plaie ouverte contre laquelle se frotte le tiers-monde jusqu'à en saigner, montre que la frontière est forcément douloureuse pour les frontaliers. L'emploi du présent de l'indicatif permet à l'auteure d'exprimer un fait actuel ou une vérité générale par opposition à un phénomène qui s'est produit dans le passé et qui est maintenant révolu ou encore à une fiction. L'auteure suggère que la frontière sert à établir des divisions entre le *nous* et les *autres*, ce qui confirme que la frontière a toujours une valeur politique (et donc idéologique). Les propos d'Anzaldúa sont d'autant plus significatifs qu'ils révèlent la structure sociale de la population qui habite la zone frontalière, entre autres ceux et celles qui transgressent les normes, ces êtres qui se trouvent dans un état de mouvance perpétuelle, errant d'un

espace à un autre. Dans *Les sables de Mésopotamie*, la notion d'identité-frontière présuppose l'hétérogénéité des êtres vivant sur un même territoire séparé en deux par une frontière (réelle ou imaginaire). La frontière devient une zone de contact entre les différentes communautés ethniques, culturelles et religieuses qui l'habitent. Bien que l'expérience de la frontière puisse d'abord paraître comme une expérience enrichissante du point de vue humain (dans la relation intersubjective), facilitant le rapport de soi à l'Autre, elle est, en vérité, un tourment quotidien pour ceux et celles qui vivent dans ces régions frontalières.

Le passé colonial de la Syrie, qui fut placée pendant vingt-quatre ans sous le protectorat français, permet de mieux comprendre la position kurde sur la question de la frontière avant et après l'occupation française. Un récit d'événement qui est particulièrement marquant, de par sa récurrence dans le texte, est celui du bombardement d'Amoudé par l'armée française en 1937 « en représailles contre des paysans armés de pioches et de sabres et de quelques fusils rouillés⁷⁵ [...] » (*SM* 45), qui avaient « refus[é] de payer les impôts que les mandataires réclamaient sur leurs maigres récoltes de blé » (*SM* 45). L'auteur souligne le rapport inégal au pouvoir entre le dominé (les paysans kurdes) et le dominant (l'armée française), vu la dissymétrie des armes de combat, et dénonce ainsi, plus ou moins indirectement, l'absurdité du crime. Le narrateur se rappelle que chaque fois que sa grand-mère maternelle évoquait ce drame, elle se martelait la

⁷⁵ Fawaz Hussain, *Les sables de Mésopotamie*, Rocher, 2007. Désormais, toute référence à l'œuvre dans ce texte sera désignée par le sigle *SM*, suivi du numéro de la page.

poitrine à coups de poing, image sombre et sinistre de l'histoire coloniale sous l'occupation française, illustrant la violence du colonialisme pour les peuples dominés.

Avant l'arrivée des Français, les communautés d'Amoudé étaient partagées depuis quatre siècles entre l'Empire ottoman et l'Empire perse. Malgré les conflits intercommunautaires d'Amoudé et la misère qui étaient répandus sous l'Empire ottoman, on perçoit à travers le récit une nostalgie de ce monde où les personnes étaient libres de se déplacer à l'intérieur de l'Empire. C'est à travers certains personnages, notamment celui du père et de la grand-mère maternelle du narrateur, que l'auteur peint le portrait « d'un monde qui se faisait agressivement remplacer par un autre » (*SM* 79). Se remémorant les quelques moments qu'il avait passés auprès de son père (très souvent absent), le narrateur se souvient de la déception et du désarroi de son père face au monde dans lequel il vivait :

Il rêvait d'un monde où les hommes armés se déplaceraient sur le dos des coursiers rapides, cavaliers ne connaissant ni la peur des autorités policières ni les contraintes des frontières. L'univers de mon père était celui de l'Empire ottoman, où l'on réglait soi-même les conflits à coups de sabre et de fusil, où l'on pouvait briller par des exploits que les bardes chantaient aux quatre coins du monde. Mon père connut les quinze dernières années de l'Empire ottoman, les vingt-quatre de la présence française, le départ des Anglais et enfin la naissance du jeune État syrien, en 1946. (*SM* 94)

Ce passage sur les aspirations et la nostalgie du père du narrateur convoque du même coup l'histoire du colonialisme et de l'impérialisme, ainsi que celle du tracé des frontières. Il s'agit de la liberté de mouvement et du droit à l'autodétermination dont le père du narrateur, parmi d'autres personnages, se sent injustement privé sous les pouvoirs impérialistes occidentaux et les pouvoirs étatiques et administratifs syriens après l'obtention de l'indépendance en 1944.

Certes, les entités territoriales ont toujours existé, délimitées parfois par des frontières « naturelles », mais la cartographie contemporaine de la région est, en partie, le fruit de la colonisation occidentale. Le partage du territoire entre les puissances mondiales de l'époque (notamment la France et l'Angleterre) s'est souvent fait sans véritable consultation avec les populations locales qui sont, pourtant, les plus affectées par la nouvelle cartographie. Cela a eu des conséquences dévastatrices sur les minorités culturelles et ethniques habitant la région. Du jour au lendemain, des milliers, voire des centaines de milliers, de familles sont divisées et dispersées sur de nouveaux territoires, dans une région aux frontières démultipliées et donc contraignantes. Le narrateur des *Sables de Mésopotamie* le démontre ainsi :

Le nouveau tracé de frontière fut catastrophique pour nous, les Kurdes. Il écartelait un corps déjà divisé. Désormais, la moitié de notre tribu se trouvait derrière la bande où l'on sema des mines et où l'on cultiva du fil de fer barbelé et des miradors. Partagés depuis quatre siècles entre l'Empire ottoman et l'Empire perse, nous allions nous trouver dans deux nouveaux États poussés sur le cadavre de « l'Homme malade ». (*SM* 54-5)

Le recours à un lexique qui puise dans le registre de l'agriculture (*semer, cultiver* et *pousser*) pour parler des champs de mines placés à la frontière turco-syrienne permet de rapprocher deux images opposées pour mieux faire ressortir le contraste frappant entre celles-ci : les champs de blé (par exemple) pour nourrir et les champs de mines pour séparer, blesser et même tuer. Ce rapprochement renforce l'idée de l'arbitraire et de la violence de la frontière. Il permet, par ailleurs, à l'auteur d'évoquer la question politique de l'identité kurde que les pouvoirs (turcs et syriens), de chaque côté de la frontière, tentent d'anéantir. Par exemple, le décret gouvernemental d'avril 1966, suite au

recensement particulier de novembre 1962, prive une partie de la population kurde habitant en Syrie – accusée de venir de Turquie et d’Iran – de ses droits et libertés les plus fondamentaux.

Quant à l’expression « Homme malade », elle renvoie au tsar Nicholas 1^{er} de Russie, et fait allusion au déclin de l’influence et de la puissance de l’Empire ottoman au XIX^{ème} siècle. De la même façon, l’image de l’homme malade se voit à travers certaines figures masculines dans le récit qui souffrent de différentes maladies chroniques ou de blessures incurables, comme par exemple le grand-père maternel du narrateur qui fait le voyage à Damas, en 1943, puis à Beyrouth pour « se faire soigner d’un mal incurable qui le rongait » (*SM* 55). Or, son grand-père ne reviendra pas de son voyage au Liban, car la mort finira par le séparer à jamais de sa famille et de son pays. Le narrateur semble suggérer un lien entre ce « mal incurable qui rongait » son grand-père et la présence des Français au Liban et en Syrie, tous deux placés sous la tutelle de la France suite aux accords Sykes-Picot. L’année du décès du grand-père du narrateur coïncide, en fait, avec la déclaration d’indépendance du Liban, qui précède l’indépendance de la Syrie en 1944. Aussi, les maladies qui affectent la famille du narrateur se conjuguent aux épisodes les plus douloureux de l’histoire des Kurdes de Syrie.

Tout au long du récit, les histoires de ces personnages secondaires évoquent la question de la frontière, qui, dans le cas des Kurdes, est inséparable de celle du territoire et de la mémoire. En effet, les Kurdes (exilés ou pas) s’identifient et se définissent aujourd’hui encore à partir d’un territoire, même s’ils ont été dépossédés d’un territoire propre. Le sort des Kurdes est similaire à celui d’autres groupes dominés ou opprimés qui

sont arrachés du territoire où ils sont nés, et, en conséquence, sont spoliés de leur « chez-soi ». Mais, comme le montre Gatti avec l'exemple des Autochtones au Québec (au Canada plus généralement), ce sentiment d'appartenance à un lieu géographique spécifique a évolué « du fait que les Autochtones doivent démontrer leur filiation par rapport à un groupe ayant occupé des terres définies au moment de l'arrivée des Européens en Amérique, afin de se voir reconnaître le *titre indien* sur ces terres » (2006 : 120 ; italiques dans l'original). Dans *Les sables de Mésopotamie*, le narrateur nous confie que sa famille a été affectée par le décret d'avril 1966 du gouvernement syrien à partir duquel des milliers de Kurdes ont été dépossédés non seulement de leurs terres, mais aussi de la citoyenneté syrienne. Évoquant l'histoire de son arrière-grand-père Hasso Gabari, qui est d'ailleurs le fondateur de leur clan les Hasso, le narrateur dit :

À quelques kilomètres de nous, la tombe du grand-père de mon grand-père se trouvait dans un pays étranger. Elle nous était inaccessible à cause des champs de mines, des barbelés et des hommes armés jusqu'aux dents qui surveillaient les Kurdes, leurs moindres murmures, leurs plus infimes mouvements revendicatifs. (SM 41)

Il interroge ainsi la relation que la population kurde de Syrie entretient avec le territoire, et montre par le biais de l'histoire de son grand-père que ce n'est pas seulement la mort qui sépare le défunt de sa famille, mais encore la frontière, dont le passage est devenu presque impossible pour les Kurdes depuis sa création. La frontière est un obstacle au deuil, justement parce qu'elle empêche le narrateur et sa famille d'aller se recueillir sur la tombe de l'aïeul. Il ajoute un peu plus loin : « À quelques petits kilomètres d'Amoudé, la tombe de Hasso, fondateur de notre clan, se trouvait dans un autre pays. Pour y aller, il nous fallait désormais *des cartes d'identité, des passeports, des visas* [...]. » (SM 55 ;

nous soulignons) L'énumération « des cartes d'identité, des passeports, des visas » crée un effet de liste pour insister sur les complications imposées dans la vie de l'être déterritorialisé et pour critiquer le pouvoir en place qui les impose. Ces passages représentent, en outre, l'un des enjeux les plus graves de la frontière pour les sociétés marginalisées, car la frontière indique un déracinement douloureux de ces peuples qui sont coupés du territoire où reposent leurs morts, et suppose par conséquent une certaine coupure dans la mémoire personnelle et collective. Qu'advient-il de la mémoire du grand-père du narrateur enterré dans un pays étranger, interdit d'accès à sa famille ? La question qui se pose, pour le narrateur des *Sables de Mésopotamie*, est de savoir quelle mémoire pour quel territoire⁷⁶.

Avant son départ en exil, la grand-mère du narrateur lui donne le porte-monnaie de son grand-père. On perçoit dans ce geste symbolique (passation de la mémoire) le désir de la transmission mémorielle d'un drame personnel touchant plusieurs générations de la famille du narrateur, dans une tentative de préserver et de conserver la mémoire de son aïeul et de sa communauté contre la tentation de l'oubli. Ce phénomène grâce auquel le « sujet mémoriel » (la personne qui se souvient et qui témoigne) parvient à faire passer le récit d'un événement traumatique aux générations futures, au-delà des liens biologiques et familiaux, relève de ce que Marianne Hirsch appelle « postmemory⁷⁷ ». L'auteur

⁷⁶ Nous nous inspirons du titre de la communication de Pascal Gin « Écritures du lieu contemporain : quelles mémoires pour quels territoires ? » donnée à l'occasion de la conférence *Territoires et/ou Mémoires francophones contemporains*, à l'Université Radboud, Nimègue (Pays-Bas), le 12-13 mars 2015.

⁷⁷ La notion de « postmemory » est d'une importance considérable dans les travaux actuels sur la mémoire et le trauma : « Postmemory is defined through an identification with the victim or witness of trauma, modulated by an admission of an unbridgeable distance separating the participant from the one born after. Geoffrey Hartman has written about “witnesses by adoption” [...] and I like the connection to and

esquisse ainsi un portrait du malaise social et politique de la Syrie qui touche notamment les communautés marginalisées, afin de détecter les diverses maladies affectant cette société et d'émettre des alternatives pour guérir certains de ces maux.

Comme alternative au malaise syrien, Hussain suggère un modèle culturel d'intégration sociale, où différentes cultures peuvent coexister sur un même territoire. Il revendique le dialogue et la rencontre des cultures dans un effort de compréhension et de partage des connaissances et des valeurs entre elles. Hussain nous confie dans une correspondance inédite en septembre 2016 : « J'ai toujours prêché l'altérité, la diversité comme un remède-miracle contre tous les maux du Proche-Orient. Si chacun s'accroche à son identité, s'agrippe aux busques de son clan, de sa religion, l'identité devient, comme l'explique magistralement Amin Maalouf, une identité meurtrière. » (Hussain à Barwari, inédit 2016) Dans *Les sables de Mésopotamie*, ce modèle d'une société plurielle et inclusive prend forme à travers les pratiques culturelles et les traditions religieuses partagées, par exemple la circoncision rituelle. Le narrateur explique l'importance de ce rituel pour le maintien des relations intercommunautaires : « Cette tradition ancestrale allait leur permettre de renouveler le pacte de sang avec deux familles, l'une arménienne, l'autre yézidie. » (SM 141) Ce pacte entre le « circoncis » (un jeune kurde musulman) et son parrain (arménien ou yézidi) confirme, en effet, le lien qui rattache la communauté kurde aux autres communautés syriennes. À travers ce rite culturel, Hussain parvient à promouvoir une conception de l'identité comme inclusive de l'altérité. Ce faisant,

enlargement of family that this term implies, the acknowledged break in biological transmission. Postmemory thus would be *retrospective witnessing by adoption*. It is a question of adopting the traumatic experiences – and thus also the memories – of others as experiences one might oneself have had, and thus of inscribing them into one's own life story. » (Hirsch 2002 : 76 ; italiques dans l'original)

Hussain remet en cause « une vision d'appartenance monolithique pour promouvoir des identités en devenir » (Talahite-Moodley 2007 : 3). Son livre s'avère un éloge de la diversité culturelle et de la tolérance et, par conséquent, s'oppose au discours dominant qui prétend à l'homogénéité de l'identité.

Hussain dépeint une véritable mosaïque culturelle et sociale, où cohabitent différentes communautés ethniques et religieuses – entre autres, arabe, arménienne, kurde et yézidie – malgré les divers conflits qui les opposent les unes aux autres. La diversité culturelle, ethnique et religieuse qui constitue le tissu social à Amoudé rappelle « une autre Babylone, mais d'une dimension plus modeste que la première » (*SM* 26). Parmi les communautés d'Amoudé, on trouvait notamment les différentes ethnies et tribus de Mésopotamie, et « [o]n y parlait l'arabe, le kurde, l'arménien, le syriaque et sans doute d'autres langues » (*SM* 26). Cette diversité, pluralité et hétérogénéité sociale, culturelle et ethnique est, comme le dirait Glissant, le résultat volontaire ou involontaire des contacts interculturels au cours de l'histoire. Le narrateur explique que la communauté chrétienne à Amoudé avait une position sociale élevée, grâce non seulement à son sens des affaires et à son sens de la discipline, mais encore par la force de la solidarité de ces communautés les unes avec les autres. Il remarque que « [...] le cordonnier, l'épicier, le quincaillier, le boulanger, l'orfèvre, les vendeurs de tissu, le buraliste, le cocher de l'unique fiacre, tout ce monde était forcément chrétien et œuvrait comme des abeilles ouvrières dans une même ruche au service de la même reine chrétienne et de ses générations futures » (*SM* 22). La communauté chrétienne offre un exemple de l'union dans la différence. Dans un entretien accordé à Sébastien de Courtois (France Culture), Hussain confirme que les

chrétiens étaient le modèle à suivre pour les Kurdes de Syrie. À l'inverse de la solidarité prêtée aux chrétiens, c'est la division qui semble caractériser les rapports entre les communautés musulmanes à Amoudé. Ce fait est particulièrement évident dans la position topographique des quartiers musulmans telle que représentée dans le récit : « Au nord de la ville, le quartier des mollahs jouxtait celui des cheikhs. On les appelait ainsi car l'aspect religieux y était plus prononcé qu'ailleurs. » (SM 23) Mais la différence reste un trait nécessairement décisif et visible au sein des communautés qui forment la mosaïque sociale et religieuse de la Mésopotamie. Par exemple, si les Arabes partageaient la même foi musulmane que la majorité de la communauté kurde, le narrateur juge que les Arabes « ressemblaient aux chrétiens par leurs sens des affaires et la propreté de leurs maisons » (SM 25). *Les sables de Mésopotamie* offre un exemple intéressant du « vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures » (Glissant 1990 : 158) que présuppose l'identité relationnelle en contextes pluriels. L'identité n'est ni absolue ni statique, mais en constante évolution, permettant ainsi à chacun de « changer et d'échanger » (Glissant 1990 : 169), et donc de négocier son identité⁷⁸. L'on reconnaît volontiers, avec Jean-Claude Kaufmann (2004), que l'identité est « une invention permanente », c'est un champ en voie de (re)construction. C'est pourquoi nous pouvons parler des identités plurielles qui sont « toujours en réinvention d'elles-mêmes et des autres [...] dans une véritable “poétique de la relation” » (Bonn 2007 : iv).

⁷⁸ Le beau témoignage de Valérie Zennati nous servira ici d'exemple : « Je viens de là. De cette mémoire, de ces histoires, de ces contradictions, de ces malentendus, de ces langues et de ces aspirations. [...] Identité changeante, identité mouvante, identité vivante, chaque jour me façonne, m'approfondit, me découvre. » (Zennati 2010 : 113)

Dans *Les sables de Mésopotamie*, les contraintes de la frontière imposées par les pouvoirs externes et internes sont constamment remises en cause, autre signe de l'opposition de l'auteur à l'idée de la frontière comme garantie d'une identité homogène. Se remémorant les circonstances de sa première expérience du passage de la frontière, accompagné de son oncle Faré, le narrateur se souvient de tous ces hommes et femmes regroupés des deux côtés de la frontière turco-syrienne, qui étaient anxieux de retrouver leur famille. Arrivé en Turquie, le narrateur se rappelle que :

[I]à-bas, des hommes, des femmes et des enfants partageaient avec nous la même langue, le même dialecte, la même physionomie, le même mode de vie. J'avais des difficultés à penser que je venais de traverser une frontière, que je me trouvais sur un sol étranger, dans un autre pays. (SM 173)

L'idée de frontière comme limite entre deux espaces apparemment distincts permet au narrateur de s'interroger sur son identité. Bien que dans un territoire nommément différent, le narrateur prend conscience du fait que les Kurdes de Syrie et de Turquie ont beaucoup en commun, y compris la culture et la langue, et par là même remet en question les limites culturelles et linguistiques de la frontière. D'un geste oppositionnel, le narrateur résiste à la frontière en refusant de reconnaître son « voyage » en Turquie « comme un vrai voyage » (SM 240) ; néanmoins, il affirme : « J'avais traversé une frontière, je m'étais trouvé dans un pays qui avait une autre langue officielle. » (SM 240) Ce refus de la frontière dévoile, en outre, ce que Michel Agier nomme la fiction du dehors (d'extraterritorialité), c'est-à-dire l'apparence d'un lieu en dehors d'un territoire, car, selon lui, « le “dehors” d'un État est le “dedans” d'un autre » (2011 : 22). *Les sables de Mésopotamie* montre que la frontière constitue une zone de contact ethnoculturelle qui

dépasse toute limite réelle ou artificielle, justement parce que « les distances qui nous séparent sont de plus en plus imaginaires » (MBembe 2010 : 116). Hussain invite son lecteur à repenser le concept d'identité. Plus précisément, il s'agit de repenser la conception de « l'absolu identitaire », que Gilles Deleuze et Félix Guattari associent à l'image de la racine⁷⁹ et qu'Édouard Glissant – après eux – définit comme une « souche qui prend tout sur elle et tue alentour » (1990 : 23), qui pousse à l'exclusivité et la fermeture à l'Autre.

Même si les frontières semblent fixes et fixées, la volonté de déplacement et le désir de dépaysement du narrateur le poussent à trouver un refuge pour échapper à l'enfermement social et politique. Longtemps, il s'est évadé dans les livres qui lui offraient une échappatoire vers le monde de l'imaginaire loin « d'une réalité faite de poussière, de canicule et de tension » (*SM* 104). Cependant, plus tard, dans son adolescence, le narrateur affirme ne pouvoir trouver de repos ; ni les livres, ni les autres refuges comme le cinéma, la bande dessinée et la poésie ne pouvaient étancher sa soif de l'*ailleurs*, parce qu'*ici* « les rêves étaient fragiles [...] le réel pouvait à tout moment basculer dans un enfer de tracasseries et d'oppression » (*SM* 189). Cet état d'esprit n'est pas sans rapport avec l'appartenance du narrateur à une communauté marginalisée, pour qui l'exil est devenu une condition *sine qua non* de la liberté. Il est ainsi contraint de partir en exil à cause d'une série de facteurs socio-économiques et politiques comme

⁷⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari contrastent la racine au rhizome ; l'une ancre l'être, l'autre le libère. Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980.

l'absence de stabilité politique, marquée par les multiples régimes militaires et dictatures qui ont régné sur le pays.

Un soir, le narrateur et quelques amis sont arrêtés et enfermés dans une prison, où ils sont torturés avant d'être libérés, sans jamais recevoir aucune explication quant à la raison de leur arrestation par les autorités syriennes. C'est cet incident qui fait comprendre au narrateur la précarité de sa situation (en tant que membre d'une communauté marginalisée); il en conclut : « Je compris que je vivais sur un sol extrêmement glissant et dangereux [...]. » (*SM* 231) Cet événement traumatique constitue le point culminant du récit, puisqu'il amène le narrateur à se résoudre à partir, même s'il reconnaît qu'il n'était pas toujours aisé pour les Kurdes d'obtenir les documents nécessaires pour effectuer un voyage à l'étranger : « Pour nous les Kurdes, de tout temps, la carte d'identité et le titre de voyage étaient un problème majeur, un déchirement, une tragédie routinière. » (*SM* 282) Sachant qu'il aurait plus de chances de quitter son pays en obtenant une licence de français, le narrateur décide de poursuivre ses études en langue française⁸⁰. Le rejet d'une réalité faite d'injustices et de souffrances passe ainsi par la route principale de l'« Exil », car comme le souligne Maalouf à juste titre, « [s]i l'on est parti, c'est qu'il y a des choses que l'on a rejetées » (1998 : 55). C'est pourquoi le narrateur quitte la Syrie pour l'exil en France.

La nouvelle du départ imminent du narrateur pour la France ne semble pas, cependant, plaire à la famille du narrateur. N'est-ce pas ces mêmes Français qui avaient

⁸⁰ Il s'agit d'un comportement oppositionnel qui consiste à transformer une situation défavorable en une situation favorable dans l'intérêt du narrateur. Le narrateur détourne le système à ses propres fins. On y viendra au Chapitre IV.

bombardé le village de son grand-père à Amoudé, et qui y avaient semé la haine entre les différentes communautés culturelles pour mieux les contrôler ? Ce sentiment de culpabilité est un corollaire de l'exil au même titre que la nostalgie – ils sont comme les deux faces de la même médaille – et peut briser le sujet exilé lorsqu'il se double des sentiments d'angoisse et de solitude qui l'accompagnent tout au long de son parcours. En effet, l'exilé peut se sentir coupable, par exemple, d'avoir abandonné sa famille ou encore d'avoir trahi son pays natal. Certes, le narrateur ne peut dissimuler sa joie devant son projet de voyage, mais il affirme également son désespoir, voire sa résignation, face à la situation de son peuple. Juxtaposant ces deux vérités, il dit : « J'étais heureux de quitter un monde fait de conflits, de corruption, de complots et de frustration. Je n'étais pas indifférent au destin réservé à tous les miens, mais qu'aurais-je pu faire si j'avais décidé de rester ? » (*SM* 282) Partir semble donc paradoxalement une solution à la minorisation ressentie par le marginalisé se séparant physiquement et psychologiquement de sa terre natale et des siens pour aller à la rencontre de cet Autre et de cet ailleurs dans l'espoir d'y trouver un avenir meilleur.

Quelques semaines avant son départ en exil, le narrateur accompagne son père chez le médecin pour un examen général ; c'est alors qu'il apprend que son père souffre de bronchite chronique. Il se rappelle que son père avait tout le temps soif et que ses mains tremblaient beaucoup surtout à l'approche de son départ. Le narrateur se souvient des paroles fort significatives de son père souffrant, qui lui dit avant de se séparer de lui : « “Que Dieu tout-puissant soit avec toi, mon fils. Va ! Ne t'en fais pas pour moi. Ma mort sera un soulagement pour ta mère et une libération pour moi. Va ton chemin ! Il est

terrible qu'il y ait de l'air partout et que mes poumons en soient privés." » (SM 280) Il s'agit là d'une sinistre image de l'état physique et psychologique des marginaux sous un régime qui écrase et étouffe tous les espoirs. Ce que révèle implicitement cet extrait, c'est que la tyrannie qui règne dans le pays provoque forcément une ambiance d'enfermement, ce qui rend impossible la véritable liberté. La figure du père du narrateur est la métonymie de l'être marginalisé pris en otage par ce régime tyrannique. Avant de mourir, le père du narrateur avait désespérément demandé à sa fille : « "De l'air, ma fille, de l'air !" » », l'air étant symbolique de la liberté, ce qui rappelle les dernières paroles de Goethe avant de s'éteindre : « *Licht ! Mehr licht.* », « Lumière ! Plus de lumière. ». Mais si on doit en croire le médecin, cette mort était « une attaque foudroyante et libératrice » (SM 17). Le paradoxe est que la mort est une source de liberté pour le défunt, une liberté fragile dont il se sent farouchement privé dans la réalité. C'est par le biais de ce processus de symbolisation de l'individuel à l'universel que l'on peut voir comment l'histoire du père du narrateur est en fait une représentation allégorique de la position des Kurdes en Syrie et ailleurs au Moyen-Orient. Mais l'exil peut-il vraiment être une solution au malaise social et politique touchant les communautés marginalisées ?

Le narrateur ne cesse de rappeler le destin exilique des communautés minoritaires de Syrie, d'en souligner l'ironie du sort, comme s'il avait voulu montrer que, malgré les différences culturelles et ethniques et malgré les écarts sociopolitiques et économiques, elles étaient également forcées de faire le « choix » terrible entre la mort ou l'exil. Face à la situation dégradante et déshumanisante dans laquelle vivaient les Kurdes de Syrie, le narrateur dit :

Dans ces années-là, le Kurde se faisait de plus en plus petit, il suppliait la terre de s'ouvrir devant lui pour le voir disparaître, mais elle ne voulait pas de lui vivant. Elle mettait devant lui le choix du départ et de la mort et c'était la même chose, les deux faces de la même monnaie. (*SM* 186)

L'exil ou la mort ? Fallait-il choisir l'un ou l'autre ? Pourquoi partir serait-il aussi mourir ? C'est une mort symbolique qui est liée à une perte ; d'une part, la perte d'une terre natale, d'autre part, la perte des repères familiaux et sociaux, et donc la mort d'une partie de soi-même. Le présent de l'exilé est ainsi un présent problématique, du fait qu'il est constamment envahi par le passé.

Dans sa réflexion sur l'hospitalité, Derrida montre précisément que toutes les figures de la mobilité (l'exilé, le nomade, le déraciné, etc.) emportent avec eux leurs morts et leur langue (1997 : 81)⁸¹. En fait, lorsque le narrateur apprend la mort de son père et de sa grand-mère, il admet qu'« [il] tremble à chaque fois que le téléphone sonne tard dans la nuit ou très tôt le matin » (*SM* 15). On pourrait dire que l'exil, qu'il soit volontaire ou involontaire, entraîne ce genre d'angoisse chez l'être exilé, laquelle, comme nous l'avons déjà souligné ci-haut, est intimement liée au sentiment de culpabilité ressenti le plus souvent par l'exilé face à la pensée d'avoir abandonné sa famille ou d'avoir trahi son pays natal. Cependant, le narrateur exprime son soulagement devant la mort de son père et de sa grand-mère, car « [i]ls étaient les derniers vivants d'une génération depuis longtemps disparue » (*SM* 15). Il fait visiblement allusion, ici, à l'époque de l'Empire ottoman qui avait à jamais marqué la vie de son père et de sa grand-mère, et dont la mort réelle convoque la mort symbolique de l'empire pour le narrateur qui n'a vraiment connu

⁸¹ « Les “personnes déplacées”, les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les nomades ont en commun deux soupirs, deux nostalgies : leurs morts et leur langue. » (Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre 1997 : 81)

ce monde qu'à travers ces deux figures nostalgiques de cette période historique de son pays. Mais il raccroche vite le téléphone de crainte, dit-il, que « ma sœur ne m'annonce par mégarde la fin de tout un monde que je trimbale en moi » (*SM* 17).

La question de l'exil est présentée dès le début du récit *Les sables de Mésopotamie* avec le personnage du narrateur qui est kurde, mais exilé à Paris. Réveillé par un appel, très tôt ce matin-là, d'un ami kurde, le narrateur est rassuré par le fait de se trouver dans son appartement de la Porte de Bagnolet. Cet apaisement est, cependant, vite remplacé par le sentiment aliénant du déracinement et de la solitude du narrateur qui nous rappelle que c'est, en fait, sa quinzième demeure depuis son arrivée en France, « sans compter les semaines ou les mois passés chez des amies avec qui j'avais un moment caressé l'espoir de briser ma solitude et de fonder un foyer » (*SM* 13). Le parcours exilique du narrateur ne s'arrête pas à Paris, car il ne semble pas avoir encore trouvé « le lieu d'arrivée de [...] [son] voyage » (Agier 2010 : 34), ce qui rappelle la remarque poignante de Selao qui disait : « j'aimerais bien arriver un jour » (2005 : 31). Autrement dit, l'exilé est perpétuellement à la recherche d'un endroit où il pourrait faire le deuil de son passé dans le calme et la sérénité. Et peut-être qu'il n'y a pas de lieu d'arrivée pour l'exilé, surtout quand l'exil n'est pas volontaire. Tout se passe, justement, comme si la véritable demeure de l'exilé était dans le déplacement et dans l'errance, ce qui explique d'ailleurs pourquoi le narrateur achète un aller simple pour Paris. Le sujet déterritorialisé est essentiellement un esprit oppositionnel dont les perspectives ne sont ni fixes ni stables,

mais plutôt toujours en évolution⁸². Condamné à l'exil et à l'errance, le narrateur est un être déterritorialisé. Mais tout cela à quel prix ? Le prix à payer pour l'être déterritorialisé est une condamnation permanente à la marginalisation. Le narrateur achève son récit sur ces paroles qui insistent sur le paradoxe de l'expérience de l'exilé :

Mon parcours n'avait rien d'extraordinaire, il était plutôt banal. Depuis l'aube des temps, les Kurdes frappaient aux portes des villes étrangères. Ils sollicitaient un bout de patrie, un morceau de pain. Comme tous les miens, j'allais voyager, endosser d'autres noms et d'autres identités, mais arriverais-je quelque part ? Ne ferais-je que me déplacer sur la même plaie ? (*SM* 283)

Le paradoxe de l'expérience de l'exil est qu'elle est à la fois traumatisante et formatrice pour le protagoniste ; elle est une condition douloureuse mais nécessaire pour la survie du sujet déterritorialisé. Sa posture de mendiant établit une critique des pouvoirs et des régimes oppressifs au Moyen-Orient (à l'origine de ses malheurs), d'une politique dont l'objectif est d'annihiler et d'anéantir l'identité kurde. Le narrateur fait aussi une critique des pouvoirs étatiques occidentaux (où il espère recevoir l'hospitalité) qui adoptent une politique de fermeture à l'égard des sociétés marginalisées. Hussain dénonce ainsi, plus ou moins indirectement, l'indifférence et l'ignorance des pays occidentaux quant aux calamités qui affectent les individus et les groupes les plus vulnérables : les apatrides, les réfugiés, les exilés. Quel rapport est-ce que le narrateur des *Sables de Mésopotamie* entretient avec sa langue maternelle et la langue de l'Autre ?

Dans *Les sables de Mésopotamie*, la langue maternelle du narrateur (le kurde) se trouve dans une position hiérarchique inférieure par rapport aux langues arabe et

⁸² À cet égard, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1975. Voir également Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980.

française. Avec un ton réaliste, et par moments, pathétique, Hussain illustre l'inégalité frappante entre les langues qui sont parlées en Syrie (l'arabe, l'arménien, le français, le kurde, le syriaque). En dépit de la diversité culturelle en Syrie, l'auteur fait le portrait d'une société inégale, et dévoile les mécanismes de la marginalisation et de l'exclusion des minorités culturelles et linguistiques qui y sont représentées. Cette inégalité des langues est la plus évidente sur la scène de l'école, qui devient, de nouveau, le lieu symbolique d'une interdiction de la langue maternelle du narrateur.

Le narrateur fait ses études primaires dans deux écoles différentes ; l'école coranique, où il apprend l'arabe, « le véhicule du Coran » (*SM* 26), et l'école catholique, où « [l]'enseignement était bilingue, avec beaucoup d'arabe et très peu de français » (*SM* 32). Aucun de ces établissements n'enseignait sa langue maternelle, le kurde, laquelle se trouve forcément dans une position « minoritaire » par rapport aux autres langues. L'arabe, qui est la langue nationale et officielle de la Syrie, était obligatoire. Certes le français n'était pas obligatoire en Syrie, mais l'apprentissage d'une langue étrangère, elle, l'était pour les collégiens en première année, et donc il était possible d'y apprendre le français. Quant à la langue kurde, elle était interdite.

À l'instar de *Mémoire du vent*, *Les sables de Mésopotamie* représente la fragilité des cultures marginalisées prises dans un entre-deux linguistique – on parlera plutôt d'un entre-trois dans ce cas (l'arabe, le français et le kurde) :

C'était difficile de remplacer des mots kurdes par d'autres, arabes ou français. À côté de la langue arabe qui était obligatoire, officielle, nationale, on apprenait des rudiments de français dispensés par « notre père » lui-même. À l'école, je ne pouvais pas appeler un chat un chat. (*SM* 33)

Comment remplacer le kurde, langue « mère », par l'arabe ou le français, langues imposées qui se reflètent dans l'image du « notre père », du pouvoir paternel de l'État ? Nous l'avons déjà montré à partir de la critique de Selao sur les notions d'entre-deux et d'errance, entre autres, qui sont aujourd'hui fortement « romanticisées » par certains philosophes et théoriciens⁸³ comme étant des lieux relationnels favorables à la rencontre de l'Autre, mais qui ne rendent pas compte de l'expression de la souffrance et de la violence de l'arrachement ressenties par les personnes déplacées contre leur gré. La notion d'entre-deux ou de l'entre-trois prend une connotation négative chez le narrateur. Elle est synonyme de l'arrachement de l'être marginalisé du fait non seulement de la dépossession, mais aussi de la privation de sa langue maternelle. Le sujet est dépossédé, privé de l'usage partagé de sa langue maternelle. De plus, la privation de cet usage spontanément partagé de la langue maternelle semble devenir un facteur déterminant dans l'intériorisation de la dépréciation de soi du sujet exilé, si bien que le statut minoritaire socio-linguistique est éprouvé par le sujet comme une minoration de son être entier.

D'un point de vue démographique, le kurde est la langue la plus parlée en Syrie après l'arabe, mais il se trouve au bas de l'échelle culturelle et sociale – prouvant que la majorité numérique n'entraîne pas forcément une position hiérarchique favorable. En témoigne ainsi le narrateur :

À l'école, on pouvait apprendre l'arabe, le français, l'arménien, et même le martien s'il existait, mais le kurde on ne l'apprenait pas. [...] C'était une

⁸³ Nous pensons, notamment, à Homi Bhabha, 1994, p. 4 : « This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy. » et à Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980, p. 471 : « Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est *intermezzo*. » ; italiques dans l'original.

langue « domestique », *une langue qui nous permettait de communiquer entre nous, de nous bagarrer, de nous réconcilier*. Je ne comprenais pas pourquoi le kurde n'était pas considéré comme une langue « sérieuse ». (SM 127 ; nous soulignons)

Dans ce passage, le narrateur définit le kurde par son usage courant, et montre que la langue kurde n'est ni plus ni moins que la langue de l'*inter-relation*, de l'entre-soi. Paradoxalement, cette langue minorée est précisément celle de la relation à l'Autre selon le mode de la réciprocité : la communication, l'adversité (bagarre), la réconciliation (le conflit surmonté ensemble, l'apaisement mis en acte). Ce passage est très significatif, en raison de l'apparente ambivalence dont il procède : ce qui est considéré comme peu sérieux est précisément ce qui est important. La langue « domestique » (étymologiquement, « de la maison ») est celle des relations affectives et authentiques. Il n'est donc pas anodin que ce soit cette langue-là qui se trouve marginalisée dans autant d'endroits. Ainsi, l'une des stratégies de domination utilisée par le discours dominant est de renforcer chez les communautés marginalisées le sentiment d'appartenir à une « petite » culture (comprise ici dans le sens qualitatif : de moindre importance). La langue kurde est tenue pour « inférieure » et « arriérée » (marginale) par rapport à l'arabe qui est présenté comme la langue « intellectuelle » (la norme). Le narrateur affirme ne pas comprendre pourquoi sa langue maternelle n'était pas considérée comme une langue « sérieuse », et donc importante. Mais ce questionnement sur le statut de sa langue maternelle peut aussi se traduire par un refus ou un rejet du discours officiel, lequel réduit le kurde à une langue « domestique », à un « patois ». L'emploi des guillemets autour des mots « domestique » et « sérieuse » permet au narrateur-personnage à la fois de rapporter

ces condamnations de la langue kurde telles qu'elles sont proférées, et de remettre en question simultanément le discours dominant.

Le statut de la langue kurde est aussi aggravé par le statut religieux (coranique) de la langue arabe qui s'est imposée comme la langue officielle en Syrie et ailleurs dans le monde musulman⁸⁴ grâce surtout à l'influence de l'Empire ottoman⁸⁵. Puisque le Coran a été révélé en arabe et que la majorité de la population kurde est de confession musulmane, l'arabe est devenu une langue incontournable pour les croyants musulmans kurdes. S'il est vrai qu'il y a une version du Coran dans plus de cinquante langues, y compris l'anglais, le français, le mandarin et le russe, ce n'est que jusqu'à très récemment (2015) qu'une version kurde du Coran a été publiée par l'Organisation turque des affaires religieuses. Illustrant la situation complexe des Kurdes syriens dans leur rapport à la langue arabe, le narrateur des *Sables de Mésopotamie* dit : « Il y avait des versets que nous récitons ensemble pour que nos mâchoires de Kurdes s'habituent à la nouvelle langue [...]. » (SM 27) Il ajoute : « Il était plus facile de les apprendre par cœur et de les réciter comme des perroquets, sans en comprendre vraiment le sens. » (SM 27) De même, en parlant de sa grand-mère maternelle, une musulmane fidèle, le narrateur remarque : « Ne sachant que le kurde, la pauvre fit sa prière pendant au moins soixante-dix ans sans jamais rien comprendre à la bouillie de versets récités dans la langue du Coran. » (SM 58)

⁸⁴ L'arabe est la langue officielle ou co-officielle de vingt-cinq pays ou États à majorité musulmane, dont deux sur quatre des pays où habitent les Kurdes : l'Irak et la Syrie. Dans le cas de l'Irak, il faut noter que la langue officielle et nationale est l'arabe, mais la Constitution irakienne reconnaît le kurde comme la langue officielle de la région autonome kurde, située au nord du pays.

⁸⁵ Sur la question de l'expansion arabo-islamique et de l'influence de l'Empire ottoman dans l'expansion de l'islam, voir Robert Mantran, « Islam (Histoire) – De Mahomet à la fin de l'Empire ottoman », en ligne, Robert Mantran, [1969], 1991, et éditeur, Robert Mantran, 1989.

Tous ces exemples montrent le rôle du statut religieux de la langue arabe sur cette hiérarchie imposée des langues en Syrie.

Le narrateur reconnaît, par ailleurs, les conséquences physiques et psychologiques d'une telle politique discriminatoire contre sa langue. Il en témoigne ainsi : « Ma langue maternelle, celle de mes sœurs et de mes frères, devait se voiler le visage car elle n'était pas à la hauteur de ses semblables. » (SM 128) Maalouf estime à juste titre qu'on se reconnaît le plus souvent à travers « son appartenance la plus attaquée ; parfois quand on ne se sent pas la force de la défendre » (1998 : 37) ou encore quand on est entièrement soumis et désarmé, « on la dissimule » (Maalouf 1998 : 37). C'est pourquoi la langue maternelle du narrateur était obligée de « se voiler le visage », de cacher sa honte, de peur d'être blessée et d'être traitée avec violence et injustice par ceux qui la regardaient avec mépris. Le sentiment de honte que ressent le minoritaire perpétue la minoration, et contribue au sentiment de perte de l'identité, ou du moins, à cet état de « flou identitaire » (Devi 2010 : 183) typique des sociétés marginalisées.

2.4 De quelques figures de l'identité kurde

C'est à travers certaines figures de l'identité que les écrivains kurdes cherchent à faire le portrait d'un peuple en quête d'une appartenance identitaire. Parmi ces figures, on retrouve notamment celle du martyr dans *La nuit de Diyarbakir*, celle de l'otage dans *Parfums d'enfance à Sanate* et celle du fugitif dans *Mémoire du vent*. Les figures de l'identité relèvent de ce que Carl Gustav Jung appelle justement l'« inconscient collectif ». Selon Jung,

les instincts et les archétypes constituent l'ensemble de l'inconscient collectif. Je l'appelle « collectif » parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas fait de contenus individuels plus ou moins ne se reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement. (1973 : 99)

En effet, ces figures de l'identité mettent en relief un processus de symbolisation de l'individuel à l'universel par le biais duquel certaines sociétés marginalisées pensent l'identité en fonction de leur histoire et de leur mémoire. De plus, elles révèlent quelques hésitations que ces communautés rencontrent dans un contexte de domination et d'oppression, et offrent au lecteur un aperçu de l'expérience que le minoritaire fait de l'aliénation, de la dépossession et de la marginalisation. Mais, pour mieux saisir le propos littéraire sur le martyr, l'otage et le fugitif, il nous incombe, avant même de comprendre ces notions dans l'espace kurde, de définir la notion de « figure ».

Dans un ouvrage intitulé *Généalogie de la figure du patriote 1837-1838*, Marilyn Randall et Daniel Vaillancourt soulignent l'importance de la figure du patriote dans l'imaginaire québécois, et plus généralement dans l'imaginaire canadien-français, figure qui prend sa signification dans le contexte de l'histoire des rébellions de 1837-1838. D'après Randall et Vaillancourt, la figure est, en effet, une entité complexe, qui ne peut se réduire à un personnage qu'elle dépasse par sa densité. Elle est une condensation de traits qui « ne [la] laisse pas réduire à une seule image » (2001 : 451). Elle ne renvoie pas à un sujet singulier, car elle est toujours de l'ordre du collectif. C'est par la jonction des traits qu'un personnage a en commun avec un autre personnage, que la figure se dessine et émerge de l'imaginaire collectif⁸⁶. Elle est, selon les mêmes auteurs, « l'objet d'une

⁸⁶ Dans *Métalepse*, Genette fait un rapprochement entre la notion de fiction et celle de la figure, dont l'étymologie latine de ce couple, la fiction (*fingère*) et la figure (*figura*), découle du verbe *fingère* qui

reconstruction, constitué à la fois par la mémoire [collective] et par l'imagination, bribe d'un imaginaire qui s'incarne » (2001 : 451). De là sa valeur symbolique, sa mobilité et sa capacité « à être réappropriée, déplacée, défigurée et transfigurée » (Vaillancourt et Randall 2001 : 451). Dans ce sens, elle génère des espaces identitaires et mémoriels multiples à travers lesquels un peuple se pense et se perçoit. Aussi, une figure est une condensation du temps historique et psychologique d'un peuple en quête de son identité car en son sein cohabitent le passé, le présent et le futur. Pour Vaillancourt, « elle ne peut pas se localiser dans un seul temps » (Vaillancourt 2001 : 460) car elle en est le débordement tout en en constituant le lieu de gestation et de transfiguration : c'est par ses formes du passé qu'elle modèle le présent et donne forme au futur. La figure est donc un « signe » culturel et politique, lié au contexte historique et social d'un peuple donné. Pour le martyr, qui retiendra le plus notre attention dans l'étude des figures de l'identité kurde qui suit, on verra comment sa figuration se modifie à travers le temps pour représenter, chez les Kurdes, non plus un idéal religieux, mais un idéal politico-culturel. En quoi consiste la configuration politico-discursive du martyr dont le rôle semble constituer un lieu de galvanisation identitaire et mémorielle de l'effort d'émancipation kurde ?

Si la notion de martyr marque encore aujourd'hui un certain discours à caractère religieux, le contexte qui l'autorise n'a pourtant rien de religieux. En général, le discours trace mal les frontières entre le religieux et le politique pour faire du martyr une figure

désigne « à la fois “façonner”, “représenter”, “feindre” et “inventer” » (2004 : 16-17). Toutes les deux sont pour ainsi dire l'objet d'une création, le produit d'un imaginaire. Genette recourt à la figure pour expliquer la fiction, et vice versa. Si donc la fiction est « un mode élargi de la figure [...] plutôt un mode renforcé, ou aggravé » de celle-ci, « une figure, écrit-il est (déjà) une petite fiction » (2004 : 16-17). Ce faisant, Genette montre que la fiction et la figure sont inséparables ou plutôt que l'une dépend de l'autre.

ambiguë, ni au service de la religion ni à celui d'une idéologie politique. Cet amalgame tient aussi à la nature de la figure, symbolique par définition, mais dont les contours se définissent dans un contexte quasi « mystique » de résignation politique. La figure contemporaine du martyr s'est éloignée de la figure traditionnelle du martyr qui, à l'origine, était une figure juridique et qui deviendra, au fil du temps, une figure religieuse. En effet, Claude Geffré rappelle que le mot témoin, dont l'étymologie grecque désigne le martyr, est utilisé pour la première fois dans le langage juridique : « Est témoin dans un procès celui qui peut fournir une information de première main sur des événements auxquels il a été mêlé ou auxquels il a assisté personnellement. » (1972 : 292) Au commencement, le martyr n'est donc pas celui qui sacrifie, ou du moins est prêt à sacrifier, sa vie pour une cause religieuse, politique ou autre. Nancy Wright montre également que chez les rhétoriciens classiques, « *martyria* signified one of the five inartificial proofs appropriate to forensic oratory, the rhetoric used in courts of law. As a rhetorical term, it referred to specific, recognized examples of discourse that Aristotle identifies as ancient and recent witnesses » (1989 : 298). Dans ce sens, le « *martyria* » est le témoignage d'une personne dont l'autorité discursive est reconnue et respectée par une cour légale. Wright note, par ailleurs, l'importance majeure que le terme « *martyria* », en théologie, attribue autant à l'instance énonciatrice qu'au sujet de l'énoncé (1989 : 299). Le « *martyria* », écrit-elle, prend une nouvelle signification dans le Nouveau Testament, où il fait référence à Jésus et à ses disciples (1989 : 299). Alors qu'en rhétorique classique le terme « martyr » met l'accent sur l'acte de parole – le fait de témoigner d'une certaine vérité légale –, en théologie, il désigne autant « la parole » (le dit) que « la personne qui

parle » (celui ou celle qui dit), d'où les origines du sens religieux du terme martyr, qui vient nommer celui ou celle qui est témoin de la vérité devant Dieu. Dans l'imaginaire kurde, le martyr acquiert, au-delà de sa dimension religieuse, une connotation politique qui fait de lui une figure idéalisée de la résistance et de la lutte pour la liberté d'un peuple opprimé.

La figure du martyr est omniprésente aussi bien dans la pensée sociale et politique que dans le discours littéraire. Le discours sur le martyre en contexte d'oppression est lui-même fortement symbolique dans la mesure où il offre une vérité que ne saurait soutenir le discours officiel, déstabilisant la version officielle de l'histoire. Pareil discours sur « l'interdit » devient ainsi lui-même interdit car il amorce une résistance qui ne peut être que contraire à la logique dominante. La mise en scène du martyr, figure qui ne cesse de revenir, devient un des moyens de résister à l'arbitraire en donnant un nouveau sens à la vie et à la question kurde. Point d'achoppement d'un nouveau discours dans l'espace identitaire moyen-oriental, le martyr vient opposer aux monologues étatiques irakien, iranien, turc et syrien, l'existence inaliénable de l'identité kurde dont la négation continue de menacer certaines minorités kurdes (notamment chrétienne et yézidie) à l'heure actuelle. Mais ce discours ne récupère pas une figure inconnue du discours officiel, soit le « martyr », « topos » identitaire, comme cela ressort de *La nuit de Diyarbakir*. À travers la figure du martyr, Gürgöz tente de faire le portrait d'une communauté de « sacrifiés » au profit des intérêts politiques, économiques et même culturels des pays occidentaux et moyen-orientaux, d'où la visée fortement idéologique de cette œuvre.

La nuit de Diyarbakir, qui est le témoignage de l'expérience personnelle de Gürgöz, représente par extension la condition d'aliénation et de marginalisation des Kurdes en Turquie. Par métonymie, quand Gürgöz souffre, ce sont les Kurdes et le Kurdistan qui souffrent. Son engagement politique pour la reconnaissance du peuple kurde lui a valu plusieurs années d'incarcération et de torture en Turquie. À travers le témoignage personnel de l'auteur, le martyr apparaît comme un système symbolique grâce auquel les Kurdes se définissent et s'imaginent. Dans *La nuit de Diyarbakir*, le martyr sert de « balise » identitaire, mais aussi d'« injonction » à la mémoire. Ainsi, on peut dire que partout, le martyr est vécu collectivement. La douleur n'est donc pas seulement ressentie par celui qui est emprisonné, mais par *tout* Kurde. Ceci évoque l'idée d'une souffrance qui est à la fois individuelle et collective ; de là découle la force symbolique qu'occupe la figure du martyr dans l'imaginaire littéraire de l'écrivain kurde francophone.

Le martyr tel qu'il est dépeint dans *La nuit de Diyarbakir* révèle paradoxalement un personnage à la fois passif et actif, qui est blessé et qui endure toutes formes de souffrances physiques et psychologiques pour un idéal politique, à savoir la libération du Kurdistan. Citant Samuel Klausner, Lance Laird affirme que le martyr peut être témoin de « politically disestablished groups claiming self-determination or heroes of the expansionist wars of established groups » (230-1). Selon Klausner, le martyr (*martyrdom* en anglais) donne une signification sacrée aux conflits économiques et politiques, puisque le martyr, en choisissant de mourir pour la cause du groupe, incarne

un « human sacrifice⁸⁷ », et par là même devient un « sacred symbol of authority around which society rallies » (230-1). En fait, le martyr est une figure de revendication, d'autant plus qu'elle est déjà inscrite dans la lutte. C'est pourquoi, dans le contexte de la lutte pour la libération du Kurdistan, le martyr est une figure hautement valorisée par la société pour son courage, sa résistance et l'espoir qu'il incarne.

Au huitième jour de torture dans la maison de surveillance à Kurdoglu, un gardien-chef avise les détenus : « *Il y a fête religieuse (c'était la fête dite du sacrifice) et il n'y aura pas d'interrogatoires⁸⁸.* » (LNDD 34 ; italiques dans l'original) L'usage de la parenthèse, ici, permet à l'auteur de transmettre au lecteur une information importante quant à la nature de la fête. Mais si l'on analyse le contenu de cette parenthèse au-delà de sa fonction référentielle, on remarque que l'auteur joue avec le mot sacrifice désignant à la fois la fête du sacrifice telle que pratiquée dans la tradition musulmane et le sacrifice de martyr kurde. En mettant le sacrifice religieux et le sacrifice politique sur le même plan, l'auteur sacralise la cause kurde et lui donne une dimension presque religieuse. Ce faisant, Gürgöz dénonce un régime tyrannique qui prétend être démocratique et que l'Occident a longtemps considéré comme l'État le plus libéral au Moyen-Orient.

L'imagerie sacrificielle du martyr est devenue l'une des formes les plus efficaces de recrutement dans plusieurs pays sous occupation. Le martyr donne bonne conscience aux non-martyrs, il sait qu'il va servir à recruter d'autres martyrs. « Mourir pour la

⁸⁷ Sur ce thème récurrent de la volonté sacrificielle du martyr dans la littérature sur le martyre, voir Friederike Pannewick, 2004, pp. 1-25.

⁸⁸ Ali Ekber Gürgöz, *La nuit de Diyarbakir : Être Kurde en Turquie*, L'Harmattan, coll. « Lettres kurdes », 1997. Désormais, toute référence à l'œuvre dans ce texte sera désignée par le sigle LNDD, suivi du numéro de la page.

patrie », « se sacrifier pour la patrie », « verser son sang pour son pays » sont autant de périphrases qui rendent compte de la récupération du « martyr » à des fins sociopolitiques, au Moyen-Orient, en Afrique et ailleurs. Mais, il y a lieu de se demander jusqu'à quel point le martyr est *agent* de sa destinée.

Cette notion d'*agency* telle que pensée par les théoriciennes anglo-américaines appartenant au domaine des études féministes, entre autres Rita Felski, Judith Butler et Patricia Mann, occupe une place majeure au cœur des recherches dans de nombreuses disciplines universitaires. Barbara Havercroft (1999) a suggéré la traduction française d'*agentivité* qu'elle utilise pour analyser des œuvres littéraires. À l'inverse des théoriciennes Felski, Butler et Mann, Havercroft distingue nettement la notion d'*agentivité* de celle de la subjectivité, car, selon elle, « on peut bel et bien être sujet d'énonciation sans pour autant être agent, sans être capable de faire advenir des changements sociaux » (1999 : 95). Havercroft montre que l'*agentivité* c'est avant tout la capacité d'une personne à *agir* sur les autres et le monde qui l'entoure. Le terme *agentivité* est composé du mot « agent » (acteur), la terminaison -ivité comme dans « activité » met la lumière sur le geste ou l'action. L'*agentivité* se concentre sur l'action et les conséquences de celle-ci. La subjectivité, quant à elle, renvoie davantage à la parole, à la situation d'énonciation et au statut du locuteur.

Dans *La nuit de Diyarbakir*, Gürgöz construit une image idéalisée de la figure du martyr. Il montre comment le martyr mène son combat jusqu'au bout, sans jamais renoncer à son idéal politique, malgré les sacrifices que lui impose son martyre. Le martyr devient donc une figure très politisée. Certes la passivité lui est imposée, mais ce n'est

qu'en assumant cette passivité forcée comme acte volontaire qu'il peut transcender ces circonstances. C'est pourquoi il ne peut être perçu comme une figure de soumission passive. Dans ce sens, le martyr est « agent » de sa destinée dans la mesure où il croit, ou du moins espère, pouvoir, par la force de son caractère et par le don de sa vie, gagner l'attention et le soutien de ses semblables et des autres dans la lutte pour la liberté. Or, cela semble contradictoire en soi, puisque cela revient à dire que l'*agentivité* du martyr ne dépend pas tant de lui-même mais de l'Autre, celui qui reçoit son témoignage, le destinataire du livre par exemple. Quel est le rôle du bourreau dans la « création » du martyr ?

Dans *La nuit de Diyarbakir*, le bourreau est un agent (policier ou militaire) de l'État répressif qui a pour fonction de punir, voire d'éliminer, tout individu qui s'oppose au pouvoir établi. Il cherche à faire parler la victime de l'idéologie dominante pour l'obliger à dénoncer les autres membres de groupes « clandestins » œuvrant pour la libération du Kurdistan. Cécile Toublet suggère : « Aux degrés de cruauté du bourreau correspondent les degrés de patience du martyr, constance qui parvient à ébranler le premier et à le convertir. » (2014 : para. 22) Effectivement, le bourreau est ému par le courage et la force du martyr, au point où celui-ci se fait des sympathisants parmi les tortionnaires. Dans sa représentation des rapports entre bourreau et martyr, Gürgöz oppose à la violence et à la soumission du bourreau, le pacifisme et la résistance du martyr. Obéissant aux ordres de ses supérieurs, comme l'oblige sa fonction sociale, le bourreau est une figure paradoxalement active-passive. Le gardien est, par définition, celui qui obéit sans remettre en question le bien-fondé des ordres des supérieurs. Ce genre

de construction qui est intéressante par son ambivalence est d'autant plus révélatrice qu'elle met en évidence la complexité inhérente à ces deux figures : le bourreau frappe (actif) mais obéit (passif) ; le martyr est blessé (passif) mais résiste (actif).

Dans l'imaginaire de l'écrivain kurde (plus largement dans l'imaginaire kurde), le martyr revêt parfois les traits du héros, surtout lorsqu'il fait don de sa vie à la cause collective. Laird explique que « [t]he hero, like the martyr, provides a witness to the ideals of a community » (6), on retrouve ici le lien qui unit, grâce surtout à cette idée de l'idéal collectif, le martyr et le héros. La résistance héroïque et la passion du martyr pour l'idéal politique font de lui un héros collectif, comme en témoigne Gürgöz : « On savait que nous n'avions dénoncé personne et, aux yeux de tous, nous étions devenus des héros. » (*LNDD* 67) C'est pour ainsi dire que celui qui a vécu la mort, ou qui a été proche de la mort, s' imagine à travers l'image du héros. La distinction entre martyr et héros est réduite au rapport que chacun entretient avec la cause de leur lutte ; c'est clairement une question de culture et de perception subjective. Mais à la différence des Américains qui pensent leur histoire à travers la figure du héros⁸⁹, les Kurdes pensent leur histoire par la figure du martyr. Dans l'imaginaire collectif américain, le héros (même s'il donne sa vie comme le martyr) est un modèle à imiter, tandis que le martyr ne l'est pas autant. De plus, mourir en héros n'a pas la même signification que mourir en martyr : l'un suppose une mort active, l'autre est une mort passive. Et pourtant, le Kurde devenu martyr est également perçu comme héros dans la lutte pour la libération dans *La nuit de Diyarbakir*.

⁸⁹ Voir notamment Dixon Wecter, *The Hero in America : A Chronicle of Hero-Worship*, 1941 et Marshall William Fishwick, *The Hero, American Style*, 1969.

Ce que montre cet exemple, c'est que la relation entre héros et martyr, activité et passivité, n'est pas aussi binaire qu'on ne le pense. Ayant exposé les principaux enjeux du discours littéraire sur le martyr, nous nous proposons maintenant de montrer les formes que prend le martyr(e) dans *La nuit de Diyarbakir*.

Gürgöz consacre la majorité de son témoignage à la représentation de l'expérience de détention dans la prison no. 5 de Diyarbakir⁹⁰, ce lieu de la terreur et de la souffrance, où hommes et femmes passent des heures en interrogatoire et sont soumis à toutes sortes de sévices hérités parfois du Moyen-Âge (par exemple, la *falaka* qui consiste à frapper la plante des pieds à l'aide d'une baguette de bois souple). Les différentes formes que revêt le martyr(e) dans *La nuit de Diyarbakir* partagent des traits distinctifs comme la volonté d'autonomie politique, la résistance et le charisme personnel. La force de la figure tient, comme nous l'avons déjà souligné, à sa façon de réunir des personnages provenant de différents milieux sociaux et exerçant des fonctions sociales différentes – qui vont du tailleur au militant actif en passant par le jeune étudiant. L'une des formes que prend le martyr dont la mention est récurrente, est celle de martyr par assassinat dont le personnage du grand-père paternel du narrateur est l'exemple. Dès les premières pages du récit, Gürgöz raconte l'histoire de l'assassinat de son grand-père paternel, événement bouleversant pour toute sa famille (surtout pour son père), narration qu'il réitère à maintes reprises au cours du récit. Il en témoigne, une première fois, dans les termes suivants : « À Dersim, ma ville, en 1938, mon père avait à peine neuf ans lorsque son propre père

⁹⁰ La prison no. 5 fut le lieu du martyre de plusieurs figures importantes de la lutte pour la reconnaissance du peuple kurde.

fut sauvagement assassiné par les soldats turcs. Dès lors, il se mit à haïr le régime turc. Toutefois il nous interdisait toute forme de résistance aux autorités. » (LNDD 2) C'est grâce surtout à l'usage des références temporelles et topographiques que l'on peut conclure que le grand-père du narrateur a été la victime de l'un des massacres les plus abominables perpétré contre la population kurde de Turquie, à savoir le massacre de Dersim⁹¹ qui eut lieu entre 1937 et 1938. Dans *La nuit de Diyarbakir*, Gürgöz recourt au mode répétitif⁹² pour raconter plus d'une fois ce qui s'est passé une fois, à savoir l'assassinat de son grand-père paternel par les soldats turcs⁹³. Pourquoi la répétition est-elle nécessaire ? Les cinq versions de l'histoire sont plus ou moins identiques, mais elles apparaissent à différents moments et remplissent, pour ainsi dire, différentes fonctions historique, mémorielle, politique et culturelle dans le texte. D'après Michael Riffaterre

⁹¹ Dersim (Tunceli, en turc) est le nom d'une province en Turquie habitée en majorité par des Kurdes, qui fut longtemps sous siège par le gouvernement turc pour empêcher le moindre geste revendicateur en faveur de la question kurde. Tous les noms propres et géographiques kurdes ont été « turquifiés », en Turquie.

⁹² Dans *Figures III*, Gérard Genette identifie quatre types de relations de fréquence (narrative ou événementielle), qui s'énoncent en trois catégories majeures : le mode singulatif, le mode répétitif et le mode itératif. Gérard Genette, 1972.

⁹³ Notons les quatre autres passages, dans *La nuit de Diyarbakir*, où il est question de l'assassinat du grand-père paternel du narrateur par les autorités turques. La deuxième fois que le narrateur fait référence à l'histoire de son grand-père, il dit : « Je m'étais armé du 7,65 de mon grand-père, fusillé en 1938 par les Turcs. » (LNDD 8) La troisième fois, le narrateur ajoute : « Vraiment, ils savent bien leur leçon, me disais-je. C'était peut-être vrai autrefois, mais aujourd'hui, la Turquie n'est plus l'État ottoman. Tout ce qui en reste, c'est leur célèbre barbarie. En 1938, ils ont fusillé mon grand-père, et tant d'autres résistants avec lui. En 1938, aucun mouvement révolutionnaire kurde ne dirigeait notre lutte, mais maintenant, ça a changé. Nous tiendrons ! » (LNDD 23) La quatrième fois, c'est à travers la voix du père du narrateur que l'histoire est racontée : « Je revis en pensée mon père qui disait en pleurant : "*Vous ne pouvez pas imaginer les atrocités qu'ont ordonnées et commises les autorités turques. En 1938, lorsque les soldats turcs vinrent arrêter mon père, ma pauvre mère pleurait si fort qu'elle se tapait la tête contre le sol. J'avais neuf ans, mais j'avais tout vu. Je pris l'habitude d'attendre mon père devant la porte de la maison. Si souvent, il allait dans d'autres villages pour ne rentrer que le soir. Mais il n'est jamais revenu. [...] Ma mère pleurait, s'arrachait les cheveux. Elle vit que je la regardais. Et alors, elle me prit dans ses bras et me chanta une chanson, une chanson triste, si triste...*" » (LNDD 31 ; italiques dans l'original) Se remémorant, une dernière fois, l'histoire de son grand-père, le narrateur dit : « J'avais mal en pensant à ce drame que mon père avait vécu. Mais d'y penser m'encourageait aussi. Je ne devrais jamais oublier les martyrs kurdes, ni mon grand-père, froidement assassiné, comme eux. » (LNDD 31-32)

(1990), le pouvoir rhétorique de la répétition réside en ce qu'elle révèle les moyens par lesquels la narration se développe et grâce à laquelle la vérité se dévoile (20). La répétition de l'histoire du grand-père constitue une réitération de l'histoire des Kurdes que l'Histoire ne cesse de reproduire. Mais par la répétition de l'histoire, Gürgöz nous fait comprendre qu'« il s'agit d'un traumatisme qui persiste, qui donc témoigne de la *persistance de la mémoire* » (Gyssels 2007 : 180 ; italiques dans l'original), d'où l'idée de la blessure qui refuse de se cicatriser, et donc de se faire oublier. Le grand-père paternel de Gürgöz incarne l'image du martyr kurde qui est abattu simplement pour avoir été Kurde.

Une autre voie menant au martyr dans *La nuit de Diyarbakir* est le suicide. Parmi les martyrs de la prison no. 5 de Diyarbakir, l'auteur revient maintes fois sur le personnage de Mazlum Dogan, militant de la cause kurde. Mazlum est présenté par l'auteur comme étant un jeune révolutionnaire kurde, qui, jusqu'à son dernier souffle, a lutté pour la libération du Kurdistan. Les circonstances de la mort de ce martyr kurde méritent d'être étayées ici, vu le symbolisme qui l'entoure. Condamné à mort à la prison no. 5 de Diyarbakir, Mazlum a enduré la torture, sans jamais se plier aux désirs de ses tortionnaires. Sa première grève de la faim est un échec, mais Mazlum n'arrête pas sa lutte là. Il organise une seconde grève, d'une quarantaine de jours, et cette fois-ci, c'est une victoire pour Mazlum et les détenus. Quoique le capitaine de la prison ait promis à Mazlum et aux grévistes d'accepter toutes leurs revendications à condition qu'ils mettent fin à leur grève de la faim, il ne tient aucune promesse. Au désespoir de Gürgöz et des autres détenus de la prison, le groupe de Mazlum avait cédé le 26 mai 1981. Gürgöz se

rappelle le grand malheur qu'il avait ressenti, c'est pourquoi il demande : « N'y avait-il donc plus aucune résistance ? » (*LNDD* 122) Ici, l'auteur semble remettre en question la collectivité, car les martyrs, il faut le souligner, ne constituent qu'une minorité. Cette question est posée comme un cri d'appel invocatoire qui serait lancé, au nom des martyrs kurdes, pour inviter le lecteur occidental – lecteur potentiellement solidaire – à lutter contre une politique de la terreur, l'impliquant dans la cause de l'auteur. À cette question, Mazlum répond :

Camarades, mes chers amis ! Nous avons mené la lutte avec la seule arme dont nous disposions : la grève de la faim. Nous avons perdu, et nous avons dû capituler. Ce n'est que pour l'instant. Nous nous plierons à toutes les exigences du capitaine, mais sachez que nous n'attendons que le moment favorable pour reprendre notre combat. (*LNDD* 122)

Mazlum reconnaît l'échec de leur première tentative de résistance pacifique contre le pouvoir en place. Mais cela ne l'empêche pas de poursuivre sa lutte pour la libération du Kurdistan « avec la seule arme dont [il] dispos[e] : la grève de la faim », arme qui a pour effet d'attirer l'attention des autorités turques et des organismes internationaux de protection des droits des êtres humains (comme Amnistie internationale) sur les revendications des détenus de la prison. « [L]e 21 mars 1982 », écrit l'auteur dans un *post-scriptum*, « jour du Nouvel-An kurde, le *Newroz*⁹⁴, Mazlum Dogan et certains de ses

⁹⁴ Le mot *Newroz*, en kurde, signifie « renaître », « liberté et résistance kurde » ; ceci est lié à la légende de Kawa, le forgeron (datant de 612 av. J.-C.), qui vainc un roi assyrien nommé Dehak, et par là même libère trois nations opprimées (les Persans, les Arméniens et les Kurdes). Les festivités du *Newroz* kurde étaient, jusqu'à très récemment, interdites en Turquie. Pour en savoir plus sur la légende de Kawa, le forgeron, voir Ali Ekber Gürgöz, 2005, pp. 25-27. Mais il existe, comme tout autre récit oral, plusieurs versions de la légende. Pour une version fort intéressante de la légende écrite sous forme de roman par l'auteure française Sandrine Alexie, voir Sandrine Alexie, 2005. Une différence entre la version de la légende de Kawa représentée par Gürgöz et celle représentée par Alexie, qui mérite d'être soulignée ici, porte sur l'identité du roi tyran. Alors que dans l'œuvre de Gürgöz ce roi tyran s'appelle Dehak l'Assyrien, dans le roman d'Alexie, il s'appelle Zohak l'Arabe. Bien au-delà de cette discordance onomastique et identitaire, la

camarades se sont donné la mort pour protester contre les conditions effroyables de leur incarcération. » (*LNDD* 173) Le narrateur nous apprend les circonstances du suicide de Mazlum qui s'est pendu dans sa cellule en « ten[ant] entre ses doigts trois allumettes qui se consumaient » (Gürgöz : 2005, 25). Cette scène est chargée de symbolisme. La légende de Kawa le forgeron dit qu'après que Kawa ait vaincu le roi tyran, il a allumé un grand feu pour dire aux habitants de la Mésopotamie qu'ils étaient enfin libres. Après quoi des centaines de feux ont été allumés... et aujourd'hui encore, plusieurs peuples de Mésopotamie allument des feux lors des festivités du 21 mars. Ainsi, le feu a une valeur symbolique importante chez les Kurdes dans leur lutte pour l'indépendance politique et pour l'autonomie culturelle du Kurdistan ; les trois allumettes constituent un appel à la lutte pour le peuple kurde. Si Mazlum a choisi la date du 21 mars, jour du Nouvel An kurde, pour exécuter ce geste à la fois politique et symbolique, c'est pour éveiller la conscience des Kurdes quant à leur position d'opprimés, et montrer qu'ils « devaient allumer le feu de Newroz pour retrouver leur identité » (Gürgöz 2005 : 25). La forme du martyr suicidaire a donc une portée morale, car il semble justifier l'acte de suicide dans le cas de la lutte pour la liberté.

Dans son essai « Pour une morale de l'ambiguïté », Simone de Beauvoir juge qu'« [i]l y a des situations-limites où ce retour au positif est impossible, où l'avenir est radicalement barré ; alors la révolte ne peut s'accomplir que dans le refus définitif de la situation imposée, dans le suicide⁹⁵ » (1947 : 45-46). De ce point de vue, le martyr par

légende (ou les légendes) de Kawa montre que le peuple kurde a connu beaucoup de bourreaux au cours de son histoire.

⁹⁵ Citée par Théodore Fornoville, 1959, p. 80.

suicide peut donc se justifier sur le plan moral en tant que contestation du régime qui nie le droit même à l'existence du sujet marginalisé. Mais le suicide est un cas extrême, un choix de dernier recours. L'analyse de *La nuit de Diyarbakir* montre, en effet, que pour le martyr, la mort n'est pas une fin en soi, mais plutôt un moyen par lequel il aboutit à une nouvelle vie, d'où la formule maintes fois énoncée par le narrateur et les détenus de la prison : « Qu'un seul meure, et mille renaîtront ! » (LNDD 42) Bien que la nouvelle vie du martyr, sa renaissance, puissent rappeler la vie éternelle qui est garantie à celui ou celle qui est tué dans le chemin de Dieu, le terme « martyr » ne relève pas ici d'un contexte religieux. Cette renaissance prend la forme d'un modèle, d'un exemple, offert aux plus jeunes qui reprendront éventuellement le flambeau. Le martyr kurde a avant cela l'effet de prolonger le combat, d'assurer sa continuation, par son exemple. Il s'agit plutôt de prosélytisme politique, ce qui n'est pas nécessairement un thème religieux. Ainsi, l'appel à la lutte renforce cette idée de la vie éternelle du martyr dans la mesure où la mémoire du martyr sera vivante tant qu'il y aura des gens prêts à mourir pour ce même idéal politique. Ceci fait penser à l'idée de l'immortalité du martyr : si un Kurde meurt, l'identité kurde, quant à elle, ne peut pas mourir. Le martyr est donc un symbole de la résistance contre l'oppression, et le corps textuel de son témoignage, devenu le lieu de la mémoire de la communauté kurde, s'inscrit par la suite dans l'imaginaire de cette communauté « martyrisée ». Même s'il est défait physiquement, le martyr reste vivant dans la mémoire de la communauté kurde laquelle se doit d'être la gardienne de la mémoire de ses martyrs. Dans *La nuit de Diyarbakir*, le martyr s'avère non seulement une figure de l'identité, mais aussi comme une figure de la mémoire. Témoin d'un régime

arbitraire et répressif, le martyr kurde s'avère un moyen efficace à travers lequel l'auteur offre un contre-discours, et par là même parvient à inscrire une vérité historique dans son texte.

La forme du martyr assassiné, comme celle du martyr suicidé, a une dimension morale. Que dit-elle, cette morale ? Elle dit que seule la résistance peut mener à l'indépendance et éventuellement à la liberté des membres d'une société dominée ou marginalisée. Elle semble dire, en effet, que la soumission passive, l'inaction, ne sont pas des options valables dans les situations d'oppression ou d'occupation d'un État, d'une nation, d'un groupe par un autre. Le martyr devient une forme iconique de la résistance kurde dans sa lutte pour l'indépendance politique et pour l'autonomie culturelle. Mais ces formes ont aussi une dimension éthique qui consiste, quant à elle, à provoquer une réflexion sur le respect de la dignité humaine, spécialement du droit à la vie et à l'autodétermination. Dans le cas extrême du martyr suicidaire où, nous l'avons déjà montré, un « retour au positif » (De Beauvoir 1947 : 45-46) est inconcevable, le martyr recourt à la mort comme ultime geste de sa résistance. C'est une mort « volontaire » qui met fin à une réalité faite de souffrances, lesquelles rendent la vie impossible. Au contraire, dans le cas du martyr assassiné, la question de la liberté de choisir sa propre mort ne se pose même pas, parce que justement il (par exemple le grand-père qui est abattu par les autorités turques) ne fait pas le choix de mourir. Ainsi, les deux formes du martyr (suicidé et assassiné) sont porteuses d'un discours, d'une morale. Elles laissent entière la question de savoir si le martyr peut être un modèle à suivre. Mais pour revenir à notre analyse de *La nuit de Diyarbakir*, le martyr est au centre du récit de Gürgöz. Par

analogie, le martyr, comme l'a souligné John Lubinda dans le contexte culturel africain, prend « la forme d'une société toute entière prise en otage par un pouvoir politique oppressif où les individus sont privés de leurs libertés et de leurs droits les plus fondamentaux » (2009 : 110 ; nous soulignons). Cela résume notre analyse du martyr dans *La nuit de Diyarbakir* et nous amène à notre prochaine étude de l'otage dans *Parfums d'enfance à Sanate*.

Dans *Parfums d'enfance à Sanate*, l'auteur se sert de la figure de l'otage pour rendre compte de l'expérience de sa communauté assyro-chaldéenne. L'otage, au sens propre du terme, traduit l'état de celui ou celle qui *est pris entre deux feux*, l'empêchant de vivre dans la paix et la liberté. La figure de l'otage est largement déployée dans *Parfums d'enfance à Sanate*, où elle se lit notamment à travers la métaphore de l'enfermement des personnages, dont l'existence et la parole sont menacées par différents types de pouvoir.

Au chapitre X, intitulé « Mes peines d'enfant », le narrateur de *Parfums d'enfance à Sanate* raconte l'histoire de la prise en otage de ses oncles par un groupe de criminels originaire « d'un village appelé Qualaba, situé de l'autre côté de la frontière turque » (PES 71). Ce n'est qu'après avoir payé la rançon de cent dinars (prix exorbitant à l'époque), qui était exigée par les bandits que les victimes ont retrouvé la liberté. De même, le narrateur relate l'histoire du vol de leur troupeau familial par des brigands originaires, eux aussi, d'un village turc limitrophe à son village de Sanate. Le narrateur rappelle que leur troupeau pacageait, en toute liberté, dans cet espace frontalier depuis longtemps. Un jour, les bergers sont tombés sur un groupe de voyageurs égarés auxquels

« [i]ls offrirent du lait, du sel et du pain » (*PES* 71). Mais la situation va de mal en pis pour les bergers qui sont pris en otage par ces mêmes invités à qui ils avaient offert l'hospitalité, et sont forcés de conduire le troupeau jusqu'à la frontière turque.

Ce ne sont là que deux exemples de situations où le narrateur établit un lien direct entre la figure de l'otage et l'état de marginalisation de la minorité assyro-chaldéenne en Irak. Mais quel que soit le personnage – du simple villageois (victime d'une « conception tribaliste de l'identité » selon l'expression de Maalouf), à celui de l'élève (victime d'une politique discriminatoire de la langue) et celui de la femme (victime d'une société patriarcale et intolérante) –, tous révèlent cette dimension politique de l'otage qui est obligé, chaque fois, de faire un choix impossible entre la vie (garder le silence, se soumettre au pouvoir) et la mort (accéder à la parole, résister ou opposer le pouvoir). L'otage révèle l'interdiction pour les cultures minoritaires de réclamer des droits élémentaires comme celui de recevoir une éducation dans sa langue maternelle, et donc de l'impossibilité de vivre librement sa culture. Si le martyr et l'otage acquièrent une connotation politique, le fugitif prend une dimension à la fois politique et littéraire. Mais avant d'être fugitif, le fugitif est un otage, d'où le lien qui unit ces deux figures.

Dans *Mémoire du vent*, c'est la figure du fugitif qui prend le dessus. Les rêves que le narrateur de *Mémoire du vent* décrit vivre lors des premières nuits de son exil sont significatifs dans la mesure où le narrateur-personnage de son rêve incarne la figure du fugitif. Il relate son rêve exilique dans les termes suivants :

La nature de ces cauchemars est la suivante : on est dans notre ville natale ou dans la capitale, donc au cœur de la peur et de l'angoisse, sans documents d'identité, en pyjama ou pieds nus ; les agents de la sécurité sont au courant que quelqu'un est

entré et ils le poursuivent souvent la nuit. Le fugitif court pour se cacher dans une rue, mais ils le retrouvent en en prenant une autre. Il est talonné par la patrouille et il se sauve on ne sait trop comment – c'est une logique fantasmatique. (MV 124)

La récurrence de ces rêves est symbolique de l'état psychologique de l'exilé hanté par les spectres du passé. C'est comme si, en quittant son pays natal, le narrateur fuyait un passé traumatique, mais que son passé le rattrapait, et par là même l'empêchait de faire le deuil de son passé. Mais qu'est-ce qui l'en empêche ? Est-ce l'angoisse du retour, la peur d'être dénoncé et arrêté par les autorités pour être (r)entré clandestinement au pays ? Ou est-ce, encore, la culpabilité de l'exilé d'avoir abandonné sa famille et son pays natal ? Pourtant, il insiste que « [c]e genre de rêve vient seulement à ceux qui sont forcés de quitter leur pays ou qui fuient leurs bourreaux » (MV 79). Dès lors, on comprend que c'est sans doute le récit d'un exilé politique. La figure du fugitif est ici une métaphore de la fragilité de la liberté du sujet marginalisé qui est obligé de fuir la persécution dans son pays.

De surcroît, le fait que l'identité du fugitif est inconnue est révélateur. Bien que le narrateur s'exprime à la première personne du singulier, il raconte le récit de son rêve en utilisant les pronoms indéfinis « on » et « quelqu'un ». L'emploi des pronoms indéfinis à la troisième personne du singulier illustre la dimension fluide et mouvante de la figure déjà mentionnée. Du point de vue onomastique, l'absence de nom propre du narrateur est aussi révélatrice. Cette absence de nom propre renforce l'idée selon laquelle l'écrivain en situation minoritaire s'exprime au nom de la collectivité.

Pareillement, on observe une abondance de la figure du « marron » ou de l'esclave fugitif dans l'imaginaire antillais, où elle représente « l'esclave qui, aux Antilles, s'échappait de la plantation » (Rochmann 2000) – symbole par excellence de l'oppression

– pour fuir la prison du système esclavagiste et s’exiler ailleurs dans l’espoir d’y trouver la liberté. De par sa position de minoritaire, le fugitif de *Mémoire du vent*, comme le marron dans la littérature antillaise, cherche à fuir un système essentiellement discriminatoire et oppressif à l’égard de ses minorités culturelles et ethniques. Et pourtant, il ne réussit pas à se libérer de ses chaînes, parce que même en exil il est prisonnier de son propre corps, de la mémoire des temps et des lieux de son passé cauchemardesque.

Dans son étude sur les figures de la fuite dans l’œuvre de Patrick Modiano, Nelly Wolf identifie deux modalités de fuite, à savoir la fuite de survie et la fuite psychique (2007 : 212). La première forme de fuite renvoie au sens le plus courant du terme : l’action de fuir, de s’éloigner. La seconde est une évasion volontaire « programmée par le personnage qui décide de rompre les amarres, voire de changer d’identité, par lassitude, parce qu’il est incapable de continuer à jouer le rôle que la société lui impose » (Wolf 2007 : 212-13). Dans *Mémoire du vent*, il s’agit surtout de fuite pour la survie comme en témoigne les rêves du narrateur. La fuite qui anticipe l’exil obligé du narrateur, en fin de récit, révèle, en fait, que l’exil involontaire est provoqué par la nécessité de survie du protagoniste. Le fugitif n’est ni une figure de revendication (le martyr), ni une figure d’obéissance ou de soumission (l’otage), mais plutôt une figure d’opposition. En fait, le fugitif est une figure qui rompt avec le pouvoir en place ; il brise les barreaux et s’éloigne. Le fugitif oppose à la violence du pouvoir le pouvoir lui-même (Michel de Certeau ; on y reviendra au Chapitre IV). Ces trois figures (le martyr, l’otage et le fugitif) sont incarnées par des personnages qui ne sont pas dans une position de pouvoir, et ont en commun de

rendre compte de l'expérience personnelle et politique du sujet des marges qui est spolié de ses biens, de sa culture, de sa langue, de sa mémoire et de son histoire.

Notre objectif dans ce chapitre a été de montrer comment l'expérience des écrivains kurdes francophones peut nous servir de base à l'établissement d'une perspective minoritaire sur la société, et donc de poser un regard nouveau sur la question de l'identité. Le parcours particulièrement mouvant et émouvant des auteurs kurdes de la diaspora nous permet de voir que l'identité est un processus dynamique et évolutif, par lequel l'individu, en tant qu'être social, doit nécessairement se concevoir dans son rapport à l'Autre. L'identité kurde est, comme tout autre identité, plurielle, vu ses nombreux contacts, au cours de l'histoire, avec les autres communautés culturelles et ethniques qui sont constitutives de la mosaïque sociale et culturelle de la Mésopotamie. C'est autour, entre autres, des notions d'identité-frontière et d'errance que s'est articulé notre travail pour soutenir notre hypothèse selon laquelle la rencontre entre les différents espaces physiques et symboliques génère des visions du monde différentes, favorisant ainsi une conception plurielle et ouverte de l'identité. Dans la « Relation », rappelle Édouard Glissant, on retrouve des « lieux-communs », où les imaginaires se rapprochent et donc où différentes cultures peuvent coexister. La « Relation » met l'accent sur « la capacité de changer les imaginaires des humanités » (Glissant 1997 : 18). Peut-être pourrions-nous, enfin, apprivoiser, comme le dit Maalouf, la panthère, « la bête identitaire ». Dépasser, pour assumer la diversité, l'absolu de l'Être et la conception de l'appartenance

monolithique qui continue à servir de prétexte « légitime » à la négation de l'Autre : tel est, semble-t-il, le véritable défi auquel l'avenir confronte notre humanité.

Ce chapitre se proposait de montrer, entre autres choses, les nombreux rapports de force internes et externes auxquels sont soumises les minorités culturelles, dans un contexte d'oppression et de domination, ainsi que leurs conséquences sur les constructions identitaires de ces communautés minoritaires. Ces rapports, en effet, amènent les écrivains kurdes à remettre en question les multiples mécanismes de la marginalisation et de l'exclusion. *Parfums d'enfance à Sanate* a permis de rendre compte des relations interculturelles et des rapports entre les genres sexuels. L'étude de l'exil et des errances dans *Mémoire du vent* a complété la réflexion en rendant compte des rapports angoissants que le sujet exilé entretient avec l'espace et le temps de l'enfance et de l'adolescence au moment du retour au pays natal. Pour compléter le tableau de cette instabilité du rapport à l'Autre, des *Sables de Mésopotamie* se sont dégagés les enjeux de la frontière sur les constructions identitaires des cultures minoritaires en contextes pluriels. C'est ainsi qu'on en est arrivé dans la deuxième partie du chapitre à constater l'émergence de trois figures, le martyr, l'otage et le fugitif, des « balises » identitaires. À travers ces œuvres, se lit l'expression d'une expérience de la marginalité souffrante et de la dépossession déchirante à travers lesquelles les communautés minoritaires se voient exclues du savoir. Ainsi, l'exil se pense comme une condition douloureuse mais nécessaire pour la survie du sujet marginalisé. Mais les problématiques traitées par les auteurs de notre corpus ne se limitent pas, ou pas seulement, à celles de l'identité et de

l'exil. La question de l'accès à la parole des marginalisés sera au cœur de notre prochain chapitre sur les enjeux esthétiques, éthiques et politiques du témoignage en littérature.

Chapitre III

De la parole kurde : Témoignage et littérature

« [...] le témoignage n'est pas de part en part discursif.
Il est parfois silencieux.
Il doit engager quelque chose du corps qui n'a pas droit à la parole. »
(Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, p. 34)

Dans le chapitre précédent, nous avons soulevé les principaux rapports de force auxquels sont soumis les peuples marginalisés, dans un contexte d'oppression et de domination, et en avons montré les conséquences sur les constructions identitaires de ces peuples. À présent, la question de l'accès à la parole, qui est l'une des préoccupations centrales de ce travail, nous permettra de compléter la réflexion sur la question identitaire. Nous nous demanderons, tout au long de cette étude, quelles sont les restrictions à l'accès à la parole ainsi que les enjeux sociopolitiques de la prise de parole des marginalisés sur l'affirmation de l'identité. Selon Gayatri Spivak, tous les individus n'ont pas un même accès à la parole, ce qui est d'autant plus vrai, comme on le verra, dans le contexte des cultures minoritaires, vu leur position marginalisée. Cela nous amène maintenant à nous demander quelles stratégies littéraires et discursives sont privilégiées par les écrivains issus d'une culture marginalisée pour faire reconnaître la subjectivité de ces peuples qui se voient exclus du savoir.

Les auteurs de notre corpus partagent la nature testimoniale et « autobiographique » de leurs œuvres. Le témoignage comme forme de discours est l'une des formes les plus déployées, actuellement, dans les récits de rescapés et de survivants,

ainsi que des témoins indirects des événements historiques qui ont profondément marqué l'histoire de l'humanité au XX^e et XXI^e siècles allant des crimes de masse (le cas de l'ex-Yougoslavie) jusqu'au génocide (le génocide arménien, la Shoah, le génocide des Tutsis au Rwanda et la liste ne s'arrête pas là) et autres abominations d'origines diverses (tribale, ethnique, religieuse, nationale, etc.).

Partant de la notion de « témoignage littéraire », telle que développée, entre autres, par Michael Riffaterre et Marie Bornand, nous nous pencherons dans ce chapitre sur *Mémoire du vent* d'Ahmed Mala et *La nuit de Diyarbakir* d'Ali Ekber Gürgöz pour montrer comment, à travers une pratique d'écriture testimoniale, l'auteur kurde dévoile les crimes de l'Histoire et dénonce tout pouvoir (dictature, régime totalitaire ou autre) qui nie la subjectivité de l'être marginalisé, et qui tente par tous les moyens de lui imposer le silence. Nous espérons ainsi rendre compte de différentes « fonctions⁹⁶ » esthétique, politique, culturelle, éthique et morale du langage dans l'énonciation du génocide physique, culturel et ethnique des Kurdes au Moyen-Orient.

Ce travail s'inscrit dans une perspective pluridisciplinaire, et aborde le témoignage à partir de deux points de vue différents mais complémentaires : il sera question de confronter ce qu'il conviendrait d'appeler témoignage « fictionnel » et témoignage « non fictionnel » pour comprendre les postures idéologiques qui gouvernent l'un et l'autre choix esthétique. Nous nous proposons d'engager une discussion entre témoignage et littérature pour soutenir une position qui dépasse les diverses contraintes

⁹⁶ Nous empruntons le terme à Roman Jakobson qui l'utilise, dans un autre contexte, pour décrire les fonctions du langage. Dans son schéma, Jakobson soulève six fonctions du langage : la fonction référentielle, expressive, conative, métalinguistique, phatique et poétique. Pour en savoir davantage, voir Roman Jakobson, 1963, notamment le Chapitre 11 « Linguistique et poétique ».

dans le « *conflit* » (Pachet 1995), qui oppose témoignage et fiction. Dans un premier temps, nous montrerons le rôle que jouent les éléments paratextuels (titres, sous-titres, dédicaces, avant-propos, préfaces, etc.) dans le livre-témoignage. Afin de mieux cerner le rôle qu'occupent les éléments paratextuels dans la légitimation du témoignage et donc leur pouvoir rhétorique, nous aurons recours aux réflexions de Gérard Genette sur la transcendance textuelle (notamment dans *Palimpsestes*), lesquelles nous permettront d'identifier les différents types de relations qu'entretiennent les œuvres du corpus avec d'autres textes. Dans un deuxième temps, nous soulèverons quelques enjeux esthétiques, éthiques et politiques du témoignage, les fonctions du témoin ainsi que les effets sur le lecteur dans deux œuvres de notre corpus : le récit de vie semi-fictif de l'auteur de *Mémoire du vent* et le témoignage non fictionnel de l'auteur de *La nuit de Diyarbakir*, ancien prisonnier politique. Il s'agira d'abord de montrer comment à travers un langage figuratif et sous le voile de la fiction, le narrateur de *Mémoire du vent* dévoile et dénonce le génocide des Kurdes irakiens. Puis comment, à travers un processus symbolique d'identification à une souffrance collective, l'auteur-témoin de *La nuit de Diyarbakir* accuse l'État turc de crime de génocide contre la population kurde de Turquie. Dans un dernier temps, nous nous demanderons comment ces auteurs parviennent à réconcilier la nature testimoniale et quasi autobiographique d'un récit personnel avec une énonciation collective. Quels procédés narratifs et littéraires favorisent cet *agencement collectif de l'énonciation* (Gilles Deleuze et Félix Guattari) et quels sont les enjeux d'une telle énonciation ? Mais pour mieux comprendre la parole des écrivains kurdes écrivant en

français, il nous revient avant tout de circonscrire ce concept de témoignage dans le cadre de notre propos.

Dans un article intitulé « Le témoignage littéraire », Michael Riffaterre distingue le témoignage en général (l'acte de parole social) et le témoignage littéraire (la représentation ou la reproduction du témoignage sous forme littéraire). Le témoignage, selon Riffaterre, est ainsi

l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est la *représentation* de cet acte authentique, et de l'objet qu'il authentifie, dans une œuvre d'art verbal qui leur confère sa littérarité. (1995 : 33 ; italiques dans l'original)

Le témoignage et sa représentation relèvent donc de types de discours différents ; l'un sociolinguistique et juridique, et l'autre littéraire. Dans un cas comme dans l'autre, l'intention de l'auteur du témoignage semble la même : la transmission d'une expérience personnelle (et parfois collective) dans le but de rendre compte de ce dont il a été témoin. Cependant, l'objet principal de la réflexion de Riffaterre est le témoignage littéraire. Il s'intéresse plus spécifiquement au rapport qu'entretient l'écrivain avec son récit-témoignage et les « systèmes de signes » (d'une « sémiotique du témoignage » selon son expression) auxquels celui-ci a recours. Parmi ces « systèmes de signes », Riffaterre mentionne les techniques littéraires et les procédés narratifs et rhétoriques comme l'antithèse, la citation, la métaphore et le fantastique. Ceux-ci servent à créer de la croyance (dans le sens large du terme, c'est-à-dire l'action de croire en quelque chose ou quelqu'un), sa force perlocutoire, plutôt son pouvoir de « faire-faire » comme le dit Bruno Gelas (1995 : 64). L'objectif de l'auteur d'un témoignage littéraire est généralement de

chercher à *faire* connaître au lecteur l'objet de son témoignage et de lui *faire* croire à la véridicité de sa parole. Le « composant pragmatique⁹⁷ » du témoignage, comme on peut le voir, est au cœur de cette écriture testimoniale qui *engage* à la fois l'écrivain et le lecteur dans ce jeu de l'interprétation d'une vérité textuelle.

Toutefois, le témoignage que l'écrivain représente dans une œuvre d'art verbale ne doit pas forcément être vrai, mais il doit en avoir l'air, il doit contrôler la lecture et l'effet⁹⁸ sur le destinataire. Pour les théoriciens (Riffaterre entre autres), la vérité factuelle n'est pas une condition essentielle du témoignage littéraire : « Truth is primarily a matter of linguistic perception [...] the truth of fiction lies in its rhetorical power, not in likeness to reality [...]. » (Riffaterre 1990 : vi) Dans ce sens, il s'agit surtout, dans le témoignage littéraire, de manipulation rhétorique plutôt que de fidélité à une réalité dans le témoignage. L'effet d'obtenir l'adhérence du lecteur n'a donc pas pour condition la vérité de ce qui est narré. En fait, il y a eu dans l'histoire littéraire, des adhésions massives à des récits/témoignages entièrement ou partiellement fictifs⁹⁹.

⁹⁷ La notion de pragmatique comme adjectif relève d'un « composant de la langue » ; les deux autres composants, selon Charles Morris (1938) étant le « composant sémantique » et le « composant syntaxique ». Le composant pragmatique est concentré sur les « relations des signes avec leurs utilisateurs, [...] leur emploi et [...] leurs effets ». Voir Dominique Maingueneau, 2002, pp. 454-457. Voir également Charles W. Morris, 1938.

⁹⁸ D'un point de vue pragmatique, Patrick Charaudeau établit une opposition entre « effet visé » et « effet produit » : l'un renvoie « [aux] effets que le sujet* communiquant a l'intention, et tente, de produire auprès du sujet destinataire* qu'il imagine et construit de façon idéale » (2002 : 208-209), l'autre évoque « ceux que le sujet* interprétant ressent *effectivement* et qu'il construit ou reconstruit à sa façon » (2002 : 208-209). Dans le cas du témoignage qui nous concerne, le sujet communiquant est le narrateur et le sujet destinataire est le lecteur potentiel du texte.

⁹⁹ Voir, par exemple, les réactions des lecteurs lors de la publication en feuilleton des *Mystères de Paris*, par Eugène Sue, dans les années 1840. Pour un exemple plus récent, voir l'étude fort intéressante de Ross Chambers intitulé « Orphaned Memories, Foster-Writing, Phantom Pain : The *Fragments* Affair » sur le récit fictif *Fragments : Memoirs of a Wartime Childhood*, publié sous le pseudonyme de Benjamin Wilkomirski. Ross Chambers, 2002, pp. 92-111.

Riffaterre montre, par le biais d'exemples empruntés notamment à Chateaubriand et à Victor Hugo, comment le témoignage est fondé sur un contrat de vérité « en vertu duquel même l'in vraisemblable, même l'inimaginable, même l'indicible sont présentés comme des faits d'expérience, de sorte que le lecteur doit pouvoir se dire à chaque page que le narrateur a bien vu, qu'il était sur place, et parfois [en tant qu']acteur autant qu'auteur » (1995 : 34). Dans cette perspective, l'auteur d'un témoignage tente d'établir une relation de confiance avec le lecteur pour gagner sa foi¹⁰⁰, ce qui rappelle la notion de « pacte autobiographique¹⁰¹ » proposée par Philippe Lejeune (1975). Riffaterre propose, par ailleurs, trois critères constituant le témoin : la présence du témoin oculaire¹⁰² à la

¹⁰⁰ À la question : « Pourquoi témoigner [...] ? », Bruno Gelas répond qu'il y a deux réponses qui s'imposent (deux emplois du témoignage) : d'une part, pour résister contre l'oubli, d'autre part, pour « créer de la croyance » (Gelas 1995 : 62-64).

¹⁰¹ Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune fait une distinction entre l'autobiographie et le roman autobiographique, distinction qu'il semble réduire au problème de « l'identité du nom » (1975 : 26) entre auteur, narrateur et personnage. Lejeune définit l'autobiographie comme un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14). Il poursuit en affirmant que « [l']autobiographie [...] suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle » (Lejeune 1975 : 24 ; italiques dans l'original). Le roman autobiographique, selon Lejeune, désigne « [...] tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer » (1975 : 25 ; italiques dans l'original). Le pacte autobiographique est donc « l'affirmation dans le texte de cette identité » (Lejeune 1975 : 26). L'auteur s'engage, dirait Lejeune à propos de l'autobiographie, à dire la vérité, vérité qu'il autorise par la signature d'un contrat textuel (qui est avant tout un contrat d'identité) dans lequel l'auteur relate l'histoire d'une expérience personnelle avec l'intention de convaincre le lecteur de l'authenticité de cette expérience. Même si le pacte autobiographique existe sous différentes formes, toutes, selon Lejeune, « manifestent l'intention d'honorer sa signature » (1975 : 26), ce qui n'est pas nécessairement le cas dans le pacte romanesque ou le pacte de la fiction.

¹⁰² Dans son étude sur le témoignage, Michael Riffaterre semble valoriser le témoin oculaire (celui qui a vu de ses propres yeux) aux dépens d'autres types de témoin (auriculaire, indirect, etc.). La prédominance des verbes *observer* et *voir* en témoignent. Michael Riffaterre, 1995, pp. 33-55.

réalité dont il témoigne, son engagement¹⁰³, et enfin l'exemplarité de l'expérience vécue par le témoin qui lui confère un certain héroïsme humain¹⁰⁴.

Dans *Témoignage et fiction*, Marie Bornand, quant à elle, définit le témoignage comme

un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales actuelles de notre société : un sujet *je* parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première position (authenticité). Son expérience personnelle, douloureuse, est un bouleversement qui concerne ses semblables car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique. [...] La question éthique est cependant au premier plan dans le témoignage, la crédibilité du témoin étant une condition indispensable à la prise de parole. (2004 : 8)

Cette définition permet de faire la lumière sur les dimensions pragmatique, esthétique, politique et éthique du témoignage, qui sont toutes des composantes essentielles d'une telle pratique discursive. Dans son ouvrage sur le témoignage, Bornand déploie, en effet, une « pragmatique¹⁰⁵ » du témoignage, ce qui lui permet, par exemple, d'étendre la notion de témoin direct au témoin indirect, notamment par le biais de la figure du lecteur-témoin

¹⁰³ Riffaterre semble donc suggérer que le témoin doit s'engager dans un discours avec le pouvoir, tout en évitant évidemment de tomber, à son tour, dans le piège du discours idéologique. C'est pourquoi le témoin doit adopter une posture critique vis-à-vis de l'objet de son propre récit-témoignage.

¹⁰⁴ Riffaterre rappelle, au sujet de l'héroïsme du témoin, que : « Son témoignage est d'autant plus convaincant qu'il a risqué sa vie pour voir ce qu'il a vu. » (1995 : 37) Il s'avère que l'héroïsme est en effet un trait fondamental de la figure historique du témoin. Riffaterre ajoute encore : « Mais pour être vraisemblable le témoin littéraire ne doit pas avoir une stature épique » (1995 : 37), d'où l'importance de l'aspect humain (éthique) et littéraire (esthétique) du témoignage.

¹⁰⁵ Par « pragmatique » du témoignage, nous entendons une approche pragmatique appliquée à l'analyse de cette pratique discursive qu'est le témoignage. Dans *Témoignage et fiction*, Marie Bornand s'appuie, en effet, sur les travaux des philosophes du langage tels Roman Jakobson, John L. Austin et Paul Ricœur, et traite, entre autres, des notions comme celles des embrayeurs (ou déictiques), des actes de langage et d'*affect*. Nous adoptons une approche similaire dans notre analyse de *Mémoire du vent* et de *La nuit de Diyarbakir*.

« affecté¹⁰⁶ » par le texte. D'un point de vue pragmatique, Bornand explique que le témoignage a lieu au cours d'une « situation de *communication*¹⁰⁷ » (2004 : 9 ; italiques dans l'original), entre un auteur et son lectorat. Elle montre, par ailleurs, comment à travers un système de communication complexe, « l'auteur – ou l'instance qui prend la parole – s'exprime en tant que *témoin* et simultanément, prend le lecteur à témoin [...] » (2004 : 9 ; italiques dans l'original), dans une tentative de transmission mémorielle. Ce constat au centre de l'ouvrage de Bornand est d'actualité face à la menace de la « disparition des témoins directs des événements » (Bornand 2004 : 17), d'où la volonté d'un « renouvellement de la mémoire » (Bornand 2004 : 17) sous d'autres formes comme la fiction.

Alors que Riffaterre considère le témoignage comme un genre littéraire « mineur », Bornand refuse cette désignation du témoignage comme genre littéraire. Elle suggère, plutôt, que le témoignage est « une pratique d'écriture qui comporte nombre de paradoxes » (Bornand 2004 : 8, note 3). Nous en convenons avec elle car la définition de Riffaterre est réductrice : elle exclut d'autres formes de témoignages possibles. Ainsi, par exemple, en limitant la notion de témoin au témoin oculaire, Riffaterre ne tient pas compte du passage entre le témoin direct et le témoin indirect, passage qui assure la transmission de la mémoire, d'une génération à une autre. Néanmoins, on reconnaît que cette transmission soulève des questions sur la précision de la mémoire, une fois passée

¹⁰⁶ Marie Bornand emprunte la notion de « lecteur affecté » à Paul Ricœur, pour qui un lecteur est *affecté* par le texte dans la mesure où il est « engagé dans un processus de lecture qui exige une réponse au texte. » Voir Paul Ricœur, 1985, p. 296 et p. 303.

¹⁰⁷ La situation de communication est une condition incontournable de toute forme de discours et qui permet de mettre en « dialogue » les différentes instances discursives d'énonciation. Voir Dominique Maingueneau, 1986.

par nombre de destinataires qui risquent de modifier les détails – voire l’essentiel – du message transmis, et au risque de « déformer » la vérité. Mais n’est-ce pas là un risque que l’on prend chaque fois que l’on prend la parole pour transmettre un message, et surtout lorsque l’on transpose quelque chose de l’oral à l’écrit ? En fait, nous n’avons jamais un accès direct à la vérité, car il y a toujours quelque chose de médiatisé. Le mérite de l’ouvrage de Bornand réside justement dans son approche ouverte et plurielle de la notion de témoignage. Bornand établit, en effet, une distinction très claire entre deux types de discours du témoignage : les récits de survivants des camps nazis et les témoignages de fiction. Le premier type constitue les textes de la « première génération » écrits par les rescapés-témoins de l’événement raconté, tandis que le deuxième type comporte les textes de la « deuxième génération » écrits par « les témoins des témoins » de l’événement rapporté. Cette distinction évoque non seulement la question du rapport entre témoin direct et témoin indirect, mais aussi celle, combien importante, de la relation entre témoignage et fiction. Elle révèle, par exemple, un écart entre une position d’énonciation directe de l’écrivain-témoin et une position d’énonciation plutôt indirecte de l’écrivain qui prend une posture énonciative de témoin second.

Dans sa réflexion sur le témoignage, Derrida s’appuie sur les travaux d’Émile Benveniste dans *Le vocabulaire des institutions indo-européenne*, où l’auteur établit un rapprochement entre le mot témoin (*testis*) et le mot tiers (*terstis*), d’une part, et *testis* et *superstes* « qui peut signifier “témoin” en tant que survivant » (Derrida 2005 : 24), d’autre part. D’après Benveniste, le témoin est celui qui, par sa présence physique, prend part, en tant que tiers, à « une affaire où deux personnages sont intéressés », affaire à

laquelle il a survécu et dont il témoigne. Outre le motif du tiers, Benveniste évoque ici deux autres motifs qui sont également importants dans le témoignage, à savoir ceux de la présence et de la survivance. Derrida propose, pour sa part, de rapprocher le témoignage (*testimonium*) du mot testament (*testamentum*), que Benveniste semble avoir omis dans son analyse, par le biais du motif de la survivance. Pour Derrida, la question du témoignage (*testimonium*) est d'abord et avant tout celle du *testamentum*, « c'est-à-dire du survivre dans le mourir, du *survivre* avant et au-delà de l'opposition entre vivre et mourir [...] » (2005 : 10 ; italiques dans l'original), d'où le motif de la génération. Le témoignage fait ainsi office de testament dont le témoin comme tiers survivant est le dépositaire.

Comme le souligne Derrida, cette parenté entre témoignage et testament est maintenue en anglais : *testimony* et *testament* ont conservé la racine latine (2005 : 28-29). D'un point de vue sémantique, Derrida montre que c'est le témoignage oculaire qui a le dessus en anglais, car les expressions « *witness* » et « *bearing witness* » évoquent le champ lexical de la vue. C'est peut-être de là que Riffaterre tient sa définition du témoin qui semble avant tout, pour lui, un témoin oculaire. Contrairement à l'anglais, le grec n'entretient aucune filiation entre témoignage et testament, il ne convoque en rien les motifs du tiers, de la survivance, de la présence ou de la génération dont parle Derrida. Le *martus*, *marturos* (en grec), note Derrida, est « le témoin, qui deviendra le martyr, le témoin de la foi » et *marturion* désigne à la fois « témoignage » et « preuve » (2005 : 29), d'où le lien qui unit martyr et témoin, comme nous l'avons déjà souligné dans le chapitre précédent.

Pour bien comprendre la pertinence de ces termes clés du témoignage pour notre travail, il conviendrait d'en faire ici la synthèse. Tout d'abord, il faut noter que nous utilisons le terme « témoignage » dans son sens le plus large pour renvoyer à l'acte de parole social qu'est celui de témoigner de quelque chose devant une audience mais aussi pour parler de la représentation d'une expérience personnelle ou d'un événement dans une œuvre d'art verbale. Ensuite, il est important de préciser que, selon nous, le témoin peut être un témoin direct ou un témoin indirect, car, comme nous l'avons déjà noté, la fidélité à la réalité n'est pas un critère obligatoire dans le témoignage fictionnel. Enfin, il faut souligner que c'est surtout cette pensée du témoignage comme legs, comme testament qui retiendra notre attention dans le cadre de ce travail. Tout au long de notre analyse, nous nous référerons aux théoriciens du témoignage (Riffaterre, Bornand, Derrida) que nous avons étudiés et auxquels nous empruntons les idées pour permettre de dégager une vue plus globale et complète du témoignage.

3.1 Les signes « paratextuels » : Quel contrat pour le témoignage ?

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette montre que l'objet de la poétique est « la *transtextualité* ou la transcendance textuelle du texte » (1982 : 7 ; italiques dans l'original). Pour Genette, la « transtextualité » est « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (1982 : 7). Il identifie cinq types principaux de relations « transtextuelles » : soit l'« intertextualité », une relation de présence d'un texte dans un autre ; la « paratextualité », une relation de présence d'autres formes de discours qui accompagnent le texte ; la « métatextualité », une relation de

« commentaire » qui rapproche « un texte à un autre dont il parle [...] » ; l'« hypertextualité », une relation « palimpsestueuse » lorsqu'un texte se greffe sur un texte antérieur ; et l'« architextualité », « une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle » (Genette 1982 : 11). Nous évoquerons, dans ce chapitre et le suivant, les différents types de relations « transtextuelles » qu'entretiennent les œuvres de notre corpus avec d'autres textes. Dans le présent travail, c'est la relation « paratextuelle » qui retiendra notre attention, d'autant plus qu'elle met en lumière « la dimension pragmatique de l'œuvre » (Genette 1982 : 9). Il sera justement question, ici, d'étudier la dimension performative de l'écriture testimoniale, dimension qui transparaît le plus nettement à travers les signes paratextuels de *Mémoire du vent* et de *La nuit de Diyarbakir*. Mais, d'abord, qu'est-ce que le paratexte ?

Le paratexte est constitué de l'ensemble des formes de discours qui sont mises en contact avec le texte, c'est-à-dire qui l'entourent. Genette établit une distinction entre le paratexte éditorial, qui peut être un texte de commentaire ou de présentation de la part de l'éditeur (commentaire en quatrième de couverture, couverture, page de titre, etc.) et le paratexte auctorial, qui vient de l'auteur lui-même (dédicace, épigraphe, remerciements, avant-propos, etc.). Le paratexte est, en général, tout ce qui entoure le texte et donne un cadre de soutien à la réception de l'œuvre ; on verra que la question de la réception est particulièrement capitale pour le statut du livre-témoignage.

Bornand montre que le paratexte éditorial participe à la réalisation des éléments et des principes de base du contrat de vérité du témoignage ; il est le lieu premier où se ratifie le contrat de lecture entre l'auteur et le lecteur. Le paratexte a, en effet, une

fonction décisive dans le témoignage littéraire puisqu'il permet parfois de différencier entre la dimension réelle et la dimension imaginaire du texte (Bornand 2004 : 63). Pour Bornand, la première « condition de clarté » paratextuelle du témoignage en littérature est – comme tout récit de vie – celle de « l'identité biographique de l'auteur, son rapport avec la voix narrative et l'identité textuelle de celle-ci [...] » (2004 : 63). Il s'agit donc de chercher à saisir la question de la parole de l'auteur du témoignage (*l'instance d'énonciation extratextuelle*) et de tenter d'établir le rapport que celle-ci entretient avec la voix narrative (*l'instance d'énonciation intratextuelle*).

Dans *Mémoire du vent*, l'identité de nom entre auteur et narrateur se donne à voir de manière patente, selon l'expression de Lejeune, dans un paratexte auctorial qui apparaît sous la forme d'un préambule, où Mala communique certains faits relatifs à son œuvre. Il y explique par exemple que *Mémoire du vent* est, en fait, une réécriture de son texte originel qu'il a écrit en France, en 1993, quelque temps après son court séjour « clandestin » à Kirkuk (en Irak), comme l'indique le titre du préambule : « Mémoire du vent ou retour à Kirkuk ». On observe un écart spatio-temporel entre ces deux actes d'écriture, d'une part, France-1993 et Espagne-2000 pour la production du récit originel et la réécriture et, d'autre part, Espagne-2001 pour la production du préambule. On note, par ailleurs, un écart temporel important entre la date de production de l'œuvre et la date de la première parution du livre (2013). Suite à ces quelques observations, il y a lieu de se demander pourquoi l'auteur choisit de réécrire ce texte sept ans après la première écriture, et en quoi cette réécriture pourrait faire gagner ou perdre au témoignage de sa valeur

d'authenticité. Pourquoi a-t-il fallu treize ans pour faire publier ce texte ? Était-ce ou non un choix de la part de l'auteur ?

Mala confirme assez explicitement, dans le préambule, les raisons qui l'ont conduit à écrire ses mémoires pour la première fois en 1993. La date de production du texte correspond à la période de l'après-guerre du Golfe (1991), soit un an après son voyage en Irak (1992) et onze ans après son exil (1981). Son récit est ainsi la représentation de l'expression « authentique » de l'état de désordre dans lequel il retrouve son pays natal. Cependant, l'auteur n'explique pas la raison pour laquelle il décide de réécrire son récit sept ans après une première version (non éditée) en 1993, alors qu'il était « étudiant en troisième année à l'université de Franche-Comté ». Mais ces quelques détails biographiques que l'auteur fournit au lecteur, dans ce bref texte qui s'étend à peine sur une dizaine de lignes, permettent déjà d'établir le rapport intime entre l'identité de l'auteur et l'identité générique du récit. Bien que le nom du narrateur-personnage ne soit jamais dévoilé du début jusqu'à la fin du récit – et participe en cela d'une thématique de l'identité clandestine – on sait qu'il s'agit de la même personne (l'identité auteur-narrateur-personnage est maintenue). En plus de donner au récit un certain anonymat, l'absence du nom propre du narrateur révèle, d'une certaine façon, la portée collective de l'œuvre. Au sujet de telle situation narrative où le nom du personnage est inconnu, Lejeune dit : « [C]'est le cas le plus complexe, parce qu'indéterminé. Tout dépend alors du pacte conclu par l'auteur. » (1975 : 28) Outre le pacte du préambule et l'identité nominale de la première personne du singulier du narrateur, la nature du pacte de *Mémoire du vent* demeure indéterminée ; il n'est ni un pacte autobiographique, ni un

pacte romanesque. Il relève plutôt de ce que Lejeune nomme « le pacte fantasmatique » (1975 : 42), expression qu'il utilise pour décrire une forme de contrat implicite. Or, la présence, dans le titre, du mot *mémoire* est un signe du genre auquel appartient le texte (puisqu'il encourage une lecture autobiographique). En fait, la mention « récit » apparaît en première de couverture, sous le titre. Lejeune suggère que le sous-titre « récit » serait davantage « compatible avec un pacte autobiographique » (1975 : 27), même si l'on perçoit, par exemple, dans *Mémoire du vent*, une certaine « attestation de fictivité¹⁰⁸ », caractéristique du pacte romanesque (1975 : 27). Le statut de récit de *Mémoire du vent* est d'autant plus complexe que le préfacier, Juan Herrero Cecilia, remet justement en question l'appartenance du livre au genre du récit autobiographique en soulignant la part de fiction dans l'expérience racontée par le narrateur. Le titre *Mémoire du vent* renvoie également au thème de la mémoire qui est l'un des thèmes majeurs du texte, thème qui est indissociable de tout récit-témoignage.

Dans *Mémoire du vent*, le paratexte éditorial est particulièrement important vu sa prédominance et son pouvoir rhétorique sur l'orientation de la lecture – entre autres la préface, la notice biographique et le résumé du texte en quatrième de couverture. La préface de *Mémoire du vent* se situe entre la note de remerciement et le préambule qui sont tous deux des paratextes de l'auteur. La préface de *Mémoire du vent* est allographe, c'est-à-dire qu'elle a été écrite par un tiers. De façon générale, la préface a deux fonctions essentielles dans le texte : l'incitation à la lecture (ce qui devrait répondre à la question

¹⁰⁸ On verra plus loin dans cette étude l'influence de la fiction, de l'imaginaire sur l'écriture de Mala, entre autres les récits de rêve du narrateur et l'esthétique du réalisme magique.

pourquoi lire le texte ?) et la programmation de la lecture (ce qui devrait répondre à la question *comment lire le texte ?*). Elle insiste sur l'importance de la problématique ou des problématiques traitées par l'auteur comme l'identité, la mémoire et l'exil et tente de faire la lumière à la fois sur la valeur littéraire, morale, politique et sociale de l'œuvre. Afin d'orienter la réception du livre ou, du moins, de guider le lecteur dans la lecture du récit, le préfacier fait un commentaire relativement détaillé de chacun des cinq chapitres ou étapes du texte et souligne, également, l'intention de l'auteur quant au projet d'écriture. Cette préface donne assez d'informations pour susciter l'intérêt du lecteur et pour le convaincre de lire le récit de Mala. Il n'est donc guère étonnant que l'auteur ait choisi de demander à une autorité intellectuelle (Cecilia est professeur) d'écrire la préface à son livre. Mala doit recourir à l'autorité de quelqu'un qui est déjà reconnu, dont l'autorité facilitera la légitimation de l'œuvre. Ces éléments paratextuels permettent, d'une part, d'établir une continuité entre la structure externe et la structure interne du texte, et d'autre part, de donner « les conditions-cadre de la lecture et de l'interprétation » (Bornand 2004 : 64). Ils forment, en d'autres termes, les lignes directrices relatives au contrat de lecture du témoignage littéraire, ce contrat qui *engage* à la fois l'auteur et son lecteur, tout au long du processus de lecture.

La notice biographique en quatrième de couverture confirme, en outre, la date et le lieu de naissance de l'auteur (1957, à Kirkuk, au Kurdistan), son identité professionnelle et littéraire (professeur, traducteur, poète et romancier), ses intérêts de recherche (littérature, poésie, traduction littéraire, etc.) et son lieu de résidence au moment de la parution du livre (Espagne). Elle permet de confirmer la parenté

biographique entre l’auteur et le narrateur du texte comme nous l’avons déjà souligné ci-dessus. La notice biographique est accompagnée d’un résumé du texte, où l’éditeur expose le contexte sociopolitique et historique du récit et atteste, en plus, de la nature de l’œuvre.

De même, *La nuit de Diyarbakir* utilise les éléments paratextuels pour faire appel au lecteur et pour orienter la lecture du texte. La structure externe de *La nuit de Diyarbakir* représentée par les éléments paratextuels comme le titre, les sous-titres, les dédicaces et les préfaces permettent de situer la lecture du texte dans l’optique du témoignage. Ces éléments sont fondamentaux dans la mesure où ils permettent de nouer le contrat de lecture entre l’auteur et le lecteur et, par là, laissent entrevoir le projet d’écriture de l’auteur. Le pacte de *La nuit de Diyarbakir* est plus facile à repérer que celui de *Mémoire du vent*. À l’inverse de l’anonymat du narrateur de *Mémoire du vent*, dans *La nuit de Diyarbakir* le lien biographique entre l’auteur et la voix narrative est renforcé par l’identité du nom propre, car le narrateur porte le même nom que l’auteur (il y a pacte autobiographique). Le pacte est développé dans l’incipit, où l’auteur fait référence, à l’instar du roman réaliste, explicitement à une date (été 1973) et un lieu (le Kurdistan turc) pour faire comprendre au lecteur la présence d’un cadre spatio-temporel extratextuel. Cela permet, par ailleurs, d’informer le lecteur sur les éléments fondamentaux du récit (les personnages, l’espace et le temps, etc.) et de gagner sa confiance.

Le titre *La nuit de Diyarbakir* évoque symboliquement l’histoire personnelle du narrateur dans la célèbre prison no. 5 de Diyarbakir, en Turquie. Le sous-titre qui suit

immédiatement le titre du livre, *Être Kurde en Turquie*, renvoie à la problématique centrale du récit, à savoir la question kurde, en particulier la condition de la communauté kurde en Turquie qui est, d'après le portrait qu'en fait l'auteur, avant tout une condition de marginalisation. Être ou ne pas être Kurde, c'est bien là la question fondamentale qui est posée par Gürgöz. Le glissement entre titre et sous-titre pose aussi une relation de cause à effet entre *être Kurde en Turquie* et *être en prison*. Autrement dit, être Kurde en Turquie, c'est être en même temps prisonnier d'un système oppressif qui prive l'individu de sa liberté. Ainsi, l'opposition entre le titre métaphorique (*La nuit de Diyarbakir*) et le sous-titre idéologique (*Être Kurde en Turquie*) révèle la dimension politique du paratexte.

De même, les titres des chapitres font tous référence à des événements marquants de l'expérience personnelle de l'auteur – expérience qui reflète l'histoire des Kurdes en Turquie. En fait, Gürgöz organise le texte autour d'événements historiques qui commémorent le martyre des Kurdes. L'usage des faits historiques, avec des dates précises, signe ainsi l'authenticité du témoignage et assure la crédibilité de l'autorité discursive de l'auteur-témoin direct de l'événement. Le récit est divisé en dix-huit chapitres et chacun de ces chapitres est désigné par un titre qui résume en quelque sorte l'événement central du chapitre en question et l'organisation des chapitres suit l'ordre chronologique des événements historiques.

Les dédicaces de *La nuit de Diyarbakir* de Gürgöz permettent de faire entendre la dimension collective de la souffrance de l'auteur, celle de ses proches et de tous ceux qui ont subi un sort similaire au sien. L'auteur dédie son livre à plusieurs personnes, notamment à sa fille, sa femme, ses parents et ses amis pour témoigner de ses sentiments

d'affection et de reconnaissance. Il dédie aussi son livre à des personnes réelles qu'il a connues dans son passé pour servir de supports à son projet politique, car si l'auteur dédie son œuvre à « tous les martyrs de la prison No 5 de Diyarbakir » et à « tous ceux qui sont morts, et à ceux qui combattent aujourd'hui encore pour la liberté », c'est pour contester un système liberticide et arbitraire. Les préfaces d'Ismet Chériff Vanly, d'Alain Wyler et de Jean Ziegler, toutes trois écrites par des témoins indirects, montrent que le martyre kurde est un fait historique attesté dans ce contexte par des autorités venant d'horizons divers. En fait, les autorités à qui Gürgöz demande de légitimer son texte (les préfaciers) semblent être des autorités morale (pasteur) et intellectuelles (activiste et professeur). Pour montrer en quoi consiste le pouvoir rhétorique de la préface dans le témoignage de Gürgöz, on retiendra ici celle de Jean Ziegler, intitulée « Comme les Nazis, le pouvoir turc ».

Dans sa préface, Ziegler traite de la complicité des pays européens dans la facilitation du drame kurde en Turquie et compare la situation critique des Kurdes à celle des victimes des Nazis. Ce faisant, Ziegler suggère un rapprochement entre le génocide des Juifs en Europe et le génocide des Kurdes en Turquie. Le pouvoir rhétorique d'un tel rapprochement est fort probant, car il permet de faire ressortir les ressemblances frappantes de l'expérience traumatique de deux peuples martyrisés par l'Histoire. Ziegler montre qu'après plus d'un demi-siècle depuis la Seconde Guerre mondiale, notre humanité souffre encore du mépris des droits de la personne et du mépris de la dignité humaine. La préface de Ziegler permet ainsi de faire savoir au lecteur l'histoire de la communauté kurde et de dénoncer les crimes de l'Histoire dont les Kurdes, parmi

d'autres communautés marginalisées dans le monde, ont été victimes. Comme les deux autres préfaciers avant lui, Ziegler souligne l'importance de la question kurde en Turquie qui est posée au cœur de l'ouvrage de Gürgöz et rappelle l'utilité du témoignage comme objet de résistance contre la violence de l'idéologie dominante. Face à la menace du silence et de l'indifférence qui facilite et parfois même perpétue le désastre, Ziegler pose l'incontournable question : « [Q]ue peut la victime ? » Il s'inspire d'Albert Camus (1953) qui suggère, justement, comme alternative, le témoignage : « Qui répondrait en ce moment à la terrible obstination du crime, si ce n'est pas l'obstination du témoignage¹⁰⁹ ? »

De surcroît, les dessins¹¹⁰ de Zülfükar Tak (ancien prisonnier politique comme Gürgöz), mis en annexe, illustrent la cruauté des tortionnaires turcs. Ces dessins constituent un témoignage visuel de l'expérience carcérale des prisonniers politiques kurdes de la prison no. 5 de Diyarbakir. Ils renvoient, par extension métonymique, à l'expérience de la déshumanisation absolue du marginalisé dans un contexte d'oppression. Ce témoignage est d'autant plus « sensible » qu'il acquiert cette autre dimension documentaire du témoignage qui permet non seulement de « faire savoir », mais aussi de « faire voir » au lecteur le drame de la communauté kurde de Turquie.

¹⁰⁹ Albert Camus, « Justice et haine », *Actuelles II : Chroniques 1948-1953*, 1953. Cité par Jean Ziegler dans la préface de *La nuit de Diyarbakir*, Ali Ekber Gürgöz, 1997, p. xiii.

¹¹⁰ Le « péritexte » éditorial explique que ces dessins sont une reproduction de quelques-uns des dessins originaux de l'ancien prisonnier politique Zülfükar Tak, enfermé, avec Gürgöz, dans la prison no. 5 de Diyarbakir. Ces dessins ont été envoyés clandestinement à l'extérieur de la prison et « la série complète en a été publiée en Allemagne par l'Union Patriotique des Intellectuels du Kurdistan (YPIK) en octobre 1989 » (*LNDD* 175-183).

L'appartenance générique de *La nuit de Diyarbakir* est élucidée grâce surtout aux éléments paratextuels mais aussi aux signes textuels qui confèrent au texte son statut de témoignage. L'absence de toute forme d'indication générique de classification éditoriale semble, en fait, suggérer que le texte n'appartient à aucun genre littéraire majeur comme le roman, la poésie ou le théâtre. *La nuit de Diyarbakir* est le témoignage personnel de l'écrivain qui fut arrêté et enfermé dans une prison turque pendant plus d'un an. *La nuit de Diyarbakir* se distingue cependant de *Mémoire du vent*, récit semi-fictionnel dans lequel l'auteur met en scène une représentation fictionnelle du témoignage pour traiter de la question du génocide des Kurdes irakiens.

Chez les écrivains kurdes d'expression française, comme nous avons pu le voir, l'écriture relève généralement d'un devoir politique. Le langage y est profondément ancré dans le référentiel (le sujet ou l'objet du témoignage) et le conatif (pour agir sur le destinataire). C'est dire qu'il ne s'agit pas d'une écriture frivole, mais plutôt d'une pratique qui vise un changement, un « *shift* », comme le dirait Ross Chambers, c'est-à-dire un changement dans une situation politique ou sociale. Quels sont les outils de ce changement, de ce déplacement, de ce « *shift* » chez les écrivains kurdes ? Le témoignage, nous l'avons déjà dit, constitue l'une des stratégies discursives les plus utilisées par les écrivains kurdes de langue française pour rendre compte de l'histoire des Kurdes au Moyen-Orient. Nous allons concentrer notre attention sur deux types de discours différents avec *Mémoire du vent* (témoignage fictionnel) et *La nuit de Diyarbakir* (témoignage non fictionnel), pour montrer quelques enjeux esthétiques, éthiques et politiques de l'écriture kurde.

3.2 *Mémoire du vent* : une posture énonciative de témoin indirect

Mémoire du vent est le récit, à la première personne du singulier, d'un retour au pays natal qui prend la forme d'un témoignage où est posée plus ou moins indirectement la question du génocide culturel et ethnique des Kurdes irakiens, sous le couvert de la fiction et d'un langage figuratif. La narration repose sur un double JE narrant et narré (Genette 1972 : 227 ; note 2) qui révèle un double écart temporel et identitaire entre ces deux instances narratives. L'univers qui est représenté par le JE-narrant est celui de l'Irak de 1992 (ce qui est confirmé par le préambule de *Mémoire du vent*), soit de l'après-guerre du Golfe (1991). L'univers du JE-narré convoque, quant à lui, la mémoire des événements marquants de l'histoire des Kurdes en Irak depuis la deuxième moitié du XX^e siècle – événements qui correspondent à deux périodes séparées de la vie personnelle du narrateur : le temps de l'enfance et de l'adolescence d'avant l'exil, et le temps d'après l'exil et du « retour » au pays natal. Parmi ces événements historiques, on compte « les événements sanglants du 14 juillet 1959 », « le sinistre coup d'État de 1968 », la guerre Iran-Irak (1980-1988) et enfin le génocide kurde (1988¹¹¹, *Al-Anfal*, du nom de la sourate 8 « Al Anfal », « Le butin », en français).

¹¹¹ Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le génocide des Kurdes irakiens (1988), comme celui des Arméniens (1915-1917), des Juifs d'Europe (1941-1945) et des Tutsis (1994) (mais sans doute aussi de beaucoup d'autres crimes contre l'humanité et de génocides), n'a pas eu lieu du jour au lendemain. Les dates soulignées entre parenthèses ne sont représentatives que du massacre ; c'est l'étape de l'anéantissement selon le modèle conçu par Raul Hilberg dans *The Destruction of the European Jews*. Elles ne tiennent compte ni de l'étape de définition ni de l'étape de concentration qui ont mené à la réalisation du génocide. Alors que nous commémorons, aujourd'hui, le vingt-neuvième anniversaire des massacres perpétrés contre la minorité kurde d'Irak, seulement trois États ont reconnu qu'un génocide a bien eu lieu en Irak : la Norvège, la Suède et l'Angleterre ; ce crime a pourtant été commis au grand jour à l'arme chimique, dans le silence total des médias. Raul Hilberg, 1985.

Sur le plan rhétorique, l'auteur pose la question du drame kurde notamment par le biais de figures de style comme l'antithèse et la métaphore. Pour Riffaterre, l'antithèse désigne « un subtexte enchâssé dans le récit [qui] interrompt sa continuité narrative » (1995 : 42), autrement dit la présence « d'un texte dans le texte ». Riffaterre la distingue de l'oxymore, qui est une figure de contraste¹¹². Dans *Mémoire du vent*, on observe deux exemples de subtexte, l'une portant sur l'épisode de l'exode des Kurdes de 1963, raconté par la voix de la vache de la famille du narrateur, l'autre se rapportant aux cauchemars vécus par le narrateur lors des premières nuits de son exil, et à travers lesquels transparait le cadre fictif du récit. Au moment du récit qui précède le discours rapporté sur l'épisode de l'exode, le narrateur dit :

Dans ses yeux beiges [à la vache], on pouvait lire la plupart des événements qui s'étaient déroulés jusqu'alors, y compris l'exode de 1963 ; et en particulier la partie qui concernait ma famille et elle [la vache], car nous avons quitté ensemble Toulki, par une nuit noire. Ses grands yeux avaient enregistré beaucoup de choses. Peut-être aimerait-elle raconter un jour son histoire... (MV 117-118)

Cet extrait illustre l'importance de la présence de l'imaginaire dans le témoignage, du fictif dans le réel, et donc une « superposition [...] du monde inventé au monde réel [...] » (Genette 2004 : 30). Quels techniques ou procédés littéraires sont utilisés pour inscrire cet imaginaire réaliste-magique et fantastique dans le récit d'un événement personnel et politique du génocide ?

L'usage des procédés stylistiques (par exemple, le discours rapporté et les jeux de pronoms personnels) et des techniques typographiques (comme les guillemets, les

¹¹² Michael Riffaterre insiste qu'« [e]n dépit de ressemblances superficielles, on ne peut la [l'antithèse] réduire au contraste, lequel reste ponctuel et n'oppose que les connotations du détail diégétique et celles du contexte narratif qui le précède et qui le suit. Par contre, l'antithèse porte sur des textes et non sur des mots [...] » (Riffaterre 1995 : 42).

italiques et les caractères gras) permet d'illustrer l'enchâssement d'un autre texte (et d'un autre imaginaire) dans le texte. Pareillement, les points de suspension à la fin du passage qui précède celui sur l'exode révèlent une rupture dans la continuité narrative, servant ainsi à introduire cet autre texte qui vient suspendre le récit. Le cadre fictif du texte sur l'exode est confirmé par le changement dans le temps verbal de la narration qui passe de l'emploi du présent de la « vérité générale » au conditionnel présent qui est « le mode de l'optatif, du récit imaginaire » (Bornand 2004 : 185). Le recours à la fiction permet à l'auteur d'inscrire son texte-témoignage dans les limites d'une réflexion sur l'Histoire, qui est, selon Riffaterre, une condition *sine qua non* du témoignage littéraire (1995 : 49). Ce procédé littéraire offre, en outre, l'occasion à l'auteur de renvoyer l'actualité dans un monde fictif, mais symbolique comme le dirait Richard Terdiman (1985). Une telle technique littéraire est d'autant plus pertinente qu'elle permet de lutter contre la violence du silence et la tentation de l'oubli, car « la fiction se met au service de l'inoubliable¹¹³ », selon la formule de Paul Ricœur (1985 : 342). On perçoit, en outre, dans ce passage dans lequel la vache raconte l'histoire, une sorte d'humour noir qui peut servir à accentuer, tout en la dénonçant, l'horreur d'une situation donnée.

Par ailleurs, l'histoire racontée par la vache se rapporte aussi à ce que l'on nomme, après la critique d'art allemand, Franz Roh¹¹⁴ (1925), le « réalisme magique ».

¹¹³ Paul Ricœur, 1985, p. 342. Cité par Marie Bornand, 2004, p. 221.

¹¹⁴ Franz Roh utilise l'expression « réalisme magique » qu'il conçoit comme un « retour au réalisme après le style plus abstrait de l'expressionnisme » pour parler d'une nouvelle technique post-expressionniste dans le domaine de la peinture. Cité par Ahmad Hashimzadeh, « Le réalisme magique dans les romans de l'écrivain kurde Bextiyar Elî » (2012 : 82). Aujourd'hui, l'expression s'est élargie et inclut d'autres formes d'art visuelles et littéraires comme la littérature et le cinéma. Évoquant les conditions d'apparition de la notion de « réalisme magique » en littérature, Claude Le Fustec rappelle : « À l'origine d'un mode

Mais ce sont surtout les écrits des écrivains d'Amérique latine, entre autres Alejo Carpentier et Gabriel García Márquez qui ont contribué le plus au développement littéraire du réalisme magique. En littérature, le réalisme magique « se caractérise par un processus narratif consistant à rendre le “merveilleux” ou “magique” naturel » (Le Fustec 2010 : para. 9). Autrement dit, le réalisme magique relève d'une « forme d'expression de l'imaginaire » qui consiste en une incursion dans l'espace « réel ». Mettant en relief la différence entre réalisme magique et fantastique, Anne Hegerfeldt montre que

[le] réalisme magique intègre dans un monde fondamentalement réaliste, des éléments qui, selon les critères du réalisme en littérature, seraient considérés comme hautement improbables, impossibles, voire même comme des intrusions perturbantes d'un autre monde. Mais contrairement à la littérature fantastique qui use d'une rhétorique de l'imprécision pour créer une atmosphère mystérieuse et ambiguë, la fiction magico-réaliste étend les techniques du discours réaliste à des éléments non réalistes : ils sont présentés comme étant parfaitement normaux, banals, quotidiens¹¹⁵. (2004)

Dans *Mémoire du vent*, on observe des traits constitutifs de chacun de ces modes narratifs dans l'épisode sur la vache qui raconte l'histoire et celui sur l'aventure du narrateur avec un livre (*Un Nez Etrange*) où il entre en contact physique avec les personnages et les mots qui s'animent, pour ne citer que les exemples principaux d'« événements merveilleux et impossibles » (Lodge 1992 : 83) dans le texte. Le réalisme magique est particulièrement apte à rendre compte d'une situation historique comme celle du génocide des Kurdes

narratif devenu aujourd'hui international, le réalisme magique, ou plutôt le “réalisme merveilleux” selon les termes de Carpentier, fut au départ théorisé par lui dans le but de définir une identité culturelle spécifique au monde latino-américain, dans une logique que l'on dirait à présent “post-coloniale”, puisqu'il s'agissait de contrer l'hégémonie culturelle des puissances européennes et nord-américaines et leur tendance à définir une “norme” culturelle. » (Le Fustec, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre ? », en ligne) De ce point de vue, le réalisme magique a été conçu originellement comme une réponse positive à la domination culturelle et linguistique des centres littéraires.

¹¹⁵ Anne Hegerfeldt, « Magic Realism, Magical Realism », en ligne. Cité par Ahmad Hashimzadeh, 2012, p. 83. C'est Ahmad Hashimzadeh qui traduit.

irakiens, sous le régime Baath de Saddam Hussein. Pour ce qui est du fantastique, Mala recourt notamment à une esthétique du rêve pour déplacer les limites entre réel et imaginaire. On ne sait pas, par exemple, si l'histoire du « retour » au pays natal a « réellement » eu lieu ou si c'est simplement le récit d'un rêve du retour impossible. Dans *Mémoire du vent*, le rêve est au service du fantastique dans la mesure où il renforce l'« atmosphère mystérieuse et ambiguë » du récit.

La narration de *Mémoire du vent* reconstitue ce cadre spatio-temporel qui se trouve à la frontière de la réalité (la dimension autobiographique du récit) et de la fiction (l'histoire de l'exode racontée par la vache et les récits de cauchemars). Mala met en scène ce « jeu subjectif avec les perspectives spatio-temporelles » (Bakhtine 1978 : 302), sollicitant la participation du lecteur pour le faire pénétrer dans cette autre réalité, où le temps est pour ainsi dire suspendu. L'auteur « malmène » le lecteur par le biais d'une narration ambiguë qui devient le lieu d'une violence textuelle à l'endroit du destinataire du témoignage (Bornand 2004 : 172). Cette idée de l'auteur (narrateur) qui malmène le lecteur peut apparaître irréconciliable, à première vue, avec l'impératif de séduction¹¹⁶ de toute œuvre littéraire, mais en fait elle est, comme on le verra au Chapitre IV, une ruse efficace d'opposition par laquelle l'auteur cherche à provoquer un déplacement dans le désir du lecteur. Malgré la présence des éléments magiques et fantastiques, le cadre spatio-temporel de l'œuvre est lié à la réalité des Kurdes en Irak et des événements historiques qui les ont marqués au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle.

¹¹⁶ Sur la question de l'oppositionnalité et la notion de « séduction », voir le Chapitre IV.

L'exode de 1963, les déportations des populations kurdes en Irak (surtout dans les régions dites « interdites »), les villages incendiés, les bulldozers, les énormes trous creusés (pour ne pas dire les fosses communes) et « les graines de blé rougeâtre et empoisonné » constituent tous des signes de la campagne génocidaire contre la minorité kurde en Irak rassemblés dans le texte. Les références à la réalité historique qui sont données à interpréter au lecteur ont, entre autres, une fonction mémorielle dans le texte, celle de préserver la mémoire d'un passé traumatique. L'auteur sollicite la participation du lecteur dans le jeu de décodage qu'est l'acte de lecture pour faire de celui-ci un témoin indirect dans la transmission d'une mémoire du génocide, d'où « la nécessité de *passer le témoin aux générations* » (Bornand 2004 : 69 ; italiques dans l'original). L'usage des faits historiques, avec des dates précises, confirme également l'authenticité du livre-témoignage et assure, par là même, la position discursive de l'auteur comme témoin indirect de l'histoire. Mais comment le témoin second parle-t-il d'un événement dont il n'est pas la victime directe ?

Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben postule que le vrai témoignage est celui du mort, ce qui revient à dire que le vrai témoin est celui qui n'est pas revenu des camps de la mort pour raconter ce dont il a été témoin. Mais Bornand met en garde contre la position selon laquelle le vrai témoignage est indicible car, pour elle, ce « paradoxe dangereux [...] ouvre la voie au silence impuissant et au négationnisme » (2004 : 54). En fait, la notion d'indicible suppose la limite du langage ; elle oblige à poser la question de l'inadéquation du langage pour capter la réalité. Toute représentation de la réalité ne peut, en effet, être qu'une représentation approximative de cette réalité de la même façon que

l'image de soi dans un miroir ne peut être qu'un reflet de la réalité. Certes, le langage ne saurait représenter la réalité absolument, de la même manière que, selon les théoriciens Genette et Riffaterre entre autres, une représentation de la réalité est déjà une fiction. Aussi, le narrateur de *Mémoire du vent* assume-t-il la responsabilité de faire connaître la tragique expérience des Kurdes. C'est, par ailleurs, à travers un langage figuratif que Mala dénonce les crimes de l'Histoire dont les Kurdes, parmi d'autres minorités culturelles et ethniques en Irak, ont été victimes.

Se référant, d'abord, à la période turbulente politiquement¹¹⁷ dans l'histoire de l'Irak entre 1965 et 1969, ou « les matins de la punition », puis la comparant à celle de l'histoire contemporaine de l'Irak, le narrateur affirme :

Et si l'on regarde maintenant ces temps-là, alors le fruit de ces années sombres est un arbre dont la semence est une nuit noire et un air empoisonné ; une rivière à l'eau trouble l'arrose et un souffle mortel secoue ses branches. Et la poussière de cette époque s'accumule, couche après couche, sur les feuilles ; les jours absurdes se succèdent et avec le recul, ils ressemblent à une forêt de poussière. (MV 54)

On comprend que c'est la voix du JE-narrant qui prend la parole, ici, pour faire un commentaire sur l'état de désolation de ce paysage qu'il observe. Le démontre l'usage des références déictiques *maintenant*, *ces temps-là*, *cette époque* et *ces années sombres* qui renvoient à deux expériences différentes du narrateur jeune et du narrateur adulte. Dans *Nouveau discours du récit*, Genette dit que la description fait parfois pause – elle fait irruption dans l'acte narratif –, ces pauses ne sont pas des détails d'ordre pittoresque

¹¹⁷ C'est durant cette période qu'on observe une succession de régimes politiques et militaires, période qui sera suivie du coup d'État de 1968, perpétré par le parti Baath, sous la direction d'Ahmed Hassan al-Bakr. Al-Bakr est le prédécesseur de Saddam Hussein, celui qui deviendra, avec son cousin Ali Hassan al-Majid (connu sous le nom d'« Ali le chimique »), l'auteur principal du génocide des Kurdes irakiens.

mais s'avèrent bien plutôt « digressives, extradiégétiques, et de l'ordre du commentaire et de la réflexion plutôt que de la narration » (1983 : 25). En fait, le temps du récit (celui du JE-narrant) est avant tout le temps des souvenirs, des impressions et des commentaires. Le discours littéraire assumé par le narrateur remet en question le discours officiel, dont le seul langage est celui de la violence, en établissant une opposition entre le discours littéral (idéologique) et le discours figuratif (littéraire)¹¹⁸.

L'image de la poussière est abondante dans *Mémoire du vent* ; elle s'accumule page après page. Dans l'imaginaire occidental et moyen-oriental, l'image de la poussière s'apparente à celle des cendres qui est symbole de la mort et du deuil (les cendres sont utilisées lors des cérémonies et des rites funèbres) ainsi que de l'humilité (d'où la croyance commune selon laquelle l'être humain est né de la poussière et qu'il redeviendra poussière après la mort). Mais l'image de la poussière-cendre liée à la notion de témoignage est d'autant plus révélatrice qu'elle est, pour les victimes des crimes de l'Histoire, un rappel permanent de la menace réelle de l'effacement (de la disparition) et de l'oubli. Derrida juge bien que « [l]a cendre, c'est aussi le nom de ce qui annihile ou menace de détruire jusqu'à la possibilité de témoigner de l'anéantissement même. C'est la figure de l'anéantissement sans reste, sans mémoire, sans archive lisible ou déchiffrable » (2005 : 13-14). Dans *Mémoire du vent*, ce sont les objets (portes, fenêtres, bâtiments), qui témoignent, en l'absence du langage humain, de l'état chaotique dans lequel le narrateur retrouve son pays natal. Contemplant ces « choses inutiles », sans valeur parce

¹¹⁸ Nous empruntons l'idée d'une opposition entre langage littéral et langage littéraire (ou figuratif) à Michael Riffaterre, 1995, pp. 47-48.

qu'inanimées « qui parlaient un langage silencieux, celui des morts », le narrateur est convaincu, cependant, qu'elles « pourraient quand même défendre leur existence » (*MV* 37). Il s'agit d'une image sombre et sinistre de la situation des communautés marginalisées qui sont interdites d'accès à la parole, et donc condamnées à une mort symbolique. De là découle la dialectique entre la vie et la mort, la parole et le silence.

Un exemple particulièrement révélateur de la position de l'être marginalisé, dans *Mémoire du vent*, dont la parole et l'existence sont menacées de disparition jusqu'à « la possibilité de témoigner » est lié à l'épisode de la blessure du grand-père du narrateur qui reçoit une balle dans la tête. Depuis son opération, il a perdu la parole, perte à la fois physique et symbolique de l'interdiction de parole du sujet kurde. Retraçant cet événement traumatique, le narrateur explique comment un jour, en 1965, « un garde national, armé d'un fusil anglais, avait tiré une balle dans la tête du vieux, lui déchiquetant une joue et une partie de la mâchoire » (*MV* 65). Le narrateur remet en question un système politique arbitraire et liberticide fondé sur la répression des opposants, réels ou supposés, par la violence et la terreur. Pareillement, il dénonce l'Angleterre – puissance coloniale importante au Moyen-Orient, qui a longtemps soutenu les différents régimes irakiens – pour sa responsabilité et sa complicité dans l'exécution de tels crimes injustes contre les minorités culturelles et ethniques dans la région.

Le narrateur raconte aussi que son grand-père a dû faire le voyage en Iran pour y subir une petite opération qui consistait à « couper le morceau de sa langue qui était collé en bas de son palais [...] » ; suite à cette intervention, il a perdu la fonction de la parole : « De sa gorge, un ou deux sons naissaient ; sur les trente-cinq sons qui constituent la

langue kurde, il pouvait à peine prononcer la moitié [...]. » (MV 75) L'évocation récurrente des termes *couper*, *langue* et *parler*, montre, d'une part, une perte physique, celle de la langue mutilée du grand-père, d'autre part, une perte symbolique résultant de l'interdiction de parole du sujet minoritaire. Cette interdiction qui relève d'une réalité historique dans le cas des Kurdes au Moyen-Orient dont l'usage de la langue maternelle, sous toute forme, comme nous l'avons déjà montré, a été bannie de l'espace à la fois privé (de la culture, de la musique par exemple) et public (notamment de l'enseignement).

La plaie du grand-père devient un « symbole vivant » (MV 72), mais un symbole de quoi ? De la résistance possible ou nécessaire des peuples marginalisés contre l'oppression et le silence ? Ou, peut-être encore, de l'absurdité du conflit qui eut (et qui continue d'avoir aujourd'hui) plusieurs conséquences dévastatrices sur les cultures minoritaires en Irak ? Le narrateur illustre, en effet, la dimension collective de la blessure par le biais du personnage de Barzani¹¹⁹, en disant : « la plaie de Hadji Khidir devint la plaie de tout le monde. Pour lui [Barzani], c'était la blessure de notre histoire [...] » (MV 74) L'usage de l'expression « notre histoire » convoque la mémoire collective, c'est-à-dire que la blessure du grand-père qui mène à la perte de sa voix en est une qui s'inscrit au plus profond de la mémoire collective kurde. En d'autres termes, c'est dire que la blessure est vécue collectivement. Ainsi, la plaie marque aussi l'origine d'une contagion de silence ; elle commence avec le père et se répand aux autres, ceux qui ont peur.

¹¹⁹ Mullah Mustapha Barzani est une figure qui symbolise la résistance kurde. Il était le chef du mouvement nationaliste kurde en Irak. Il est d'ailleurs le père du président actuel de la région autonome du Kurdistan irakien, Massoud Barzani.

Si, comme le rappelle le narrateur, « [ces] histoires se racontent par des mots ! Alors que chaque mot devient une histoire dont la racine est enfouie dans l'obscurité du corps » (MV 71), c'est justement parce que le témoignage n'est pas toujours verbal. Il est parfois silencieux surtout lorsqu'il est le témoignage d'un individu interdit de parole. Le fait que personne ne pouvait parler de la blessure du grand-père est significatif du comportement langagier de la victime après l'événement traumatique, ce qui explique les récits contradictoires autour de ce drame. C'était la peur des représailles qui imposait le silence de tout le monde, y compris celui de la victime, sur cet épisode marquant de l'histoire, dont « la marque affective demeure » (Ricœur 2000 : 554) chez le narrateur. Le narrateur en témoigne ainsi :

Mais qui pouvait parler de ce désastre à cette époque-là ? Ce quartier parle maintenant un autre langage, un langage de l'autre côté du langage ; il ne forme ni le mot, ni le son du mot, ni la forme du mot, mais un langage qui descend d'une certaine manière à l'intérieur de l'homme [...]. Ces genres de langages naissent quand la langue naturelle perd sa force et sa vivacité. (MV 76-77)

Au fur et à mesure que se développe l'histoire, le poids du silence qui prédomine dans la quasi-totalité des passages du récit devient de plus en plus pesant, ce qui mène à un sentiment d'anxiété chez le narrateur et chez le lecteur. Si l'on peut parler d'une esthétique du silence (laquelle convoque simultanément une rhétorique du silence), cela expliquera le relatif manque de dialogue dans le texte. En fait, les principaux procédés narratifs qui sont utilisés dans *Mémoire du vent* sont ceux de la narration et de la description, procédés qui s'avèrent disproportionnés par rapport aux autres modalités de textualisation. Or, parmi les rares occasions de dialogue dans le texte, un dialogue retiendra notre attention vu le symbolisme qui l'entoure. Ce dialogue a lieu entre le

narrateur et un garçon âgé de dix à douze ans qui est, en fait, comme un double de l'auteur (qui dit parler dans un langage codé pour écrire tout ce qu'il voit). Ils se trouvent devant la porte de la maison de l'oncle du narrateur, le Qazi (figure symbolique dont l'étymologie du mot en arabe désigne le juge), où le narrateur espère retrouver sa famille. Mais quand le garçon lui annonce que sa famille a été embarquée pour Hawlêr, le narrateur fait mine de ne pas comprendre.

Face au silence toujours menaçant et à la perte de repères familiaux et sociaux, le narrateur décide de converser avec ce garçon pour cacher sa peur. Il lui demande : « Pourquoi Rahim-Awa est-il si vide ? » (MV 124) Le garçon lui dit tout simplement que « [I]es choses sont ainsi faites, les gens ne peuvent plus vivre ici, on les a forcés à partir » (MV 125). Il est choqué par ce que lui annonce ce garçon qui dit que sa famille va, elle aussi, partir un jour, « *comme si* c'était un jour ordinaire, un jour comme les autres » (MV 125 ; nous soulignons). Sur un mode ironique, l'auteur évoque l'absurdité de cette réalité ; l'usage de la locution conjonctive « *comme si* » semble suggérer que « le vrai parfois n'est pas vraisemblable » (Riffaterre 1995 : 54). Le narrateur demande encore au garçon où sa famille a « l'intention » d'aller. Sa réponse est fort révélatrice : « L'intention ! Crois-tu que ce soit par intention ? Personne n'a l'intention de quitter le quartier. L'intention est un mot qu'on insère dans les phrases pour passer ses examens ; sinon, qui emploie ce mot au quotidien ? » (MV 125) Ces propos qui font écho à ceux de l'auteur soulignent l'influence du langage sur l'histoire : le langage n'est jamais un acte séparé du contexte sociopolitique et historique d'où il émane. L'emploi du mot « intention » ne relève certainement pas, ici, d'un simple choix stylistique. Si Mala

récupère ce mot pour parler du génocide des Kurdes irakiens, c'est justement parce que le mot « intention » est un mot clé dans la définition du génocide établie dans la *Définition de la Convention sur la prévention et la répression du crime de génocide* de l'Organisation des Nations unies (ONU) : « *l'intention* de détruire, dans son intégralité ou en partie, un groupe religieux, racial, ethnique ou national en tant que tel » (nous soulignons). *Mémoire du vent* entretient une relation de « métatextualité » (Genette 1982 : 7) avec ce texte de l'ONU, et le lecteur est appelé à faire un lien entre ces textes et à voir un sens au-delà de ce qui est dit explicitement dans le récit. Il fait ainsi le procès de ce crime de génocide dans ce court passage unissant la pratique du témoignage au tribunal¹²⁰, où il met en scène tous les personnages du génocide : le narrateur (témoin indirect, le porte-parole et par extension le défenseur des droits de la personne), l'enfant (le témoin direct et la victime), l'oncle le Qazi (le juge) et *in absentia*, le bourreau. Ce processus d'« intériorisation du témoin » à l'objet de son témoignage est crucial, sans quoi, juge Riffaterre, « le récit engagé ne serait qu'un procès-verbal » (1995 : 44), soulignant par là le rôle central de l'auteur-témoin dans le témoignage.

¹²⁰ Dans un article intitulé « Le témoignage, du judiciaire au littéraire », Pierre de Gaulmyn établit un rapprochement entre le témoignage judiciaire et le témoignage littéraire. Il estime à juste titre que l'auteur-témoin et son texte-témoignage, à l'instar du témoin qui témoigne devant un tribunal, prend part à un procès et « contribue à poser un jugement de valeur » (1995 : 71) : vrai/faux, bien/mal, coupable/non coupable à l'issue d'un procès criminel. Il ajoute un peu plus loin : « Car le témoignage littéraire est aussi, comme le judiciaire, donné en public. Cela signifie que son auteur doit avoir déjà, ou créer, les conditions nécessaires pour que sa déclaration soit entendue. Il lui faut une audience publique, au sens de l'audience du tribunal. » (De Gaulmyn 1995 : 72) Le témoignage ne peut donc se passer d'un jugement (d'une interprétation), et surtout, il se doit de susciter chez son lecteur une réaction. C'est ainsi dire que le témoignage est toujours un discours tourné vers l'Autre ; il constitue une prise de parole d'abord individuelle, puis collective, prenant le plus souvent la forme d'un dialogue entre différentes instances d'énonciation (auteur, lecteur, narrateur et personnage).

Ainsi, à travers un langage qui est pourtant commun à tous, l'auteur dévoile, par la voix de l'enfant, le mensonge d'un régime sanguinaire qui tentait de manipuler le langage, de le bâillonner – tout en le faisant paraître « normal » – et, pour ainsi dire, de voiler un génocide. Le langage a ainsi une fonction morale, car il semble justifier, aux yeux du bourreau, le crime de génocide. Mais il a aussi une fonction éthique parce qu'il permet sinon à la victime, du moins à un témoin indirect de dire l'indicible du génocide. En fait, le projet d'écriture de l'auteur est explicité dans le texte (selon le « phénomène de réflexivité¹²¹ ») lorsque le narrateur dit :

Sur la route, je me suis dit que je devais écrire mes mémoires ; mais je ne savais pas sous quelle forme les mettre. Je me disais : « Tu parles de forme ! » Alors je décidai de les écrire telles quelles. Je parlerais de ce tremblement de terre qui s'est abattu sur cette ville et de l'état de ruine dans lequel elle s'est retrouvée. Je décrirais les corps décomposés. J'évoquerais la carte déformée comme les plaies d'un visage, le cri des fissures creusées dans les murs, les blessures de verre des fenêtres qui se souviennent qu'avant, elles avaient des rideaux. Je raconterais les flaques d'eau pourrie qui reviennent à elles en entendant les rires d'un enfant, et l'âge fané de la poussière pour des cieux sans voix ! (MV 108)

L'emploi de termes et d'expressions appartenant au champ lexical de la catastrophe comme par exemple *ce tremblement de terre, l'état de ruine et les corps décomposés* permet à l'auteur de nommer implicitement le génocide physique et culturel des Kurdes d'Irak en 1988, et donc d'inscrire, par le biais du langage, l'imaginaire collectif de la communauté kurde dans l'imaginaire littéraire. Le discours littéraire sur le génocide s'avère d'autant plus symbolique qu'il remet en cause les pouvoirs étatiques moyen-

¹²¹ Voir Dominique Maingueneau, 1990, notamment le Chapitre 8 « Bouclages textuels », pp. 163-182. On y reviendra au Chapitre IV.

orientaux et occidentaux qui refusent toujours de reconnaître le crime de génocide contre les Kurdes irakiens.

Le choix de transposer ses mémoires sous forme littéraire n'est pas non plus sans importance, car il reconferme la relation témoignage-fiction dont nous avons discuté plus haut. Mala assume la responsabilité de son rôle de porte-parole de l'expérience d'une communauté et de la mémoire collective d'un peuple martyrisé. Il adopte une posture énonciative de témoin indirect de l'événement dont il n'a pas été lui-même victime directe, et reconnaît, de par sa fonction de témoin second, que sa parole ne pourra jamais remplacer celle de la victime. Sa position d'énonciation n'est pas, comme le dirait Bornand, une tentative d'usurpation de la parole des témoins directs. Son expérience traumatique de témoin indirect des conséquences dévastatrices du génocide et son état d'absolu désespoir face aux « impossibles retrouvailles » poussent le narrateur à prendre la parole pour ceux qui ne le peuvent pas, qui ne veulent pas et sans doute aussi qui ne savent pas comment le faire. Si Bornand semble avoir oublié la dimension psychique de l'expérience du trauma affectant le témoin, Anne Martine Parent, en revanche, indique que le témoignage du témoin est « autant un témoignage de son expérience que de sa hantise, autant l'histoire de sa “vie” que celle de la mort des autres » (2006 : 111). Parent ajoute : « En ce sens, le témoignage se veut une médiation entre le monde de l'expérience traumatique et le monde de l'existence “normale”, quotidienne, où le témoin tente de faire pénétrer le lecteur dans sa réalité et de faire reconnaître son expérience. » (2006 : 111) Enfin, si l'auteur adopte une posture énonciative de témoin indirect, c'est précisément pour empêcher que ces crimes de l'Histoire soient ensevelis dans le labyrinthe de l'oubli.

C'est pourquoi il lui faut insister sur l'importance de la voix pour accéder au statut de sujet du discours et de l'Histoire ; rappelons que, selon Benveniste (1966), c'est le langage qui accorde à la personne son statut de sujet du discours d'énonciation. La figure de témoin indirect a ainsi une fonction essentielle dans le texte puisqu'elle permet de résister au sentiment d'impuissance et à l'angoisse de la disparition qui sont deux réalités menaçantes pour les peuples dominés ou opprimés.

Le ton est celui d'un écrivain qui s'érige contre un régime oppressif qui interdit la parole du sujet minoritaire, et qui tente d'imposer son silence jusqu'à la limite du mutisme. Pour Mala, le mutisme est comme une maladie fatale, puisque « [q]uand la mort [du grand-père du narrateur] est venue, elle a recouvert la plaie d'un voile noir pour l'effacer définitivement. Une mort qui était ouverte comme une porte vers l'impuissance » (*MV* 75). De là découle la dimension éthique de cette œuvre qui fait appel à la responsabilité de l'écrivain face à l'histoire et la mémoire collective. « La mémoire collective est notre urgence » pour reprendre cette expression de Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, dans *Éloge de la Créolité* (1993 : 36-37), qui résume bien le projet politique de l'auteur issu d'une minorité culturelle ou linguistique. Comme nous avons pu le démontrer, *Mémoire du vent* est le témoignage semi-fictionnel de l'auteur qui recourt à une position d'énonciation de témoin indirect pour rendre compte du génocide des Kurdes irakiens. *La nuit de Diyarbakir* de Gürgöz, quant à lui, est le témoignage de l'expérience vécue de l'écrivain comme ancien prisonnier politique en Turquie. Ce témoignage relève d'une position d'énonciation de témoin direct et victime de l'oppression, où l'auteur adopte une posture de résistance au pouvoir en place.

3.3 *La nuit de Diyarbakir* : une position d'énonciation directe de l'auteur-témoin

Dans *La nuit de Diyarbakir*, l'auteur se définit à travers la figure du « témoin-victime assuré par un “je” témoin » (Semujanga 2008 : 89) qui, ayant survécu à l'incarcération et à la torture dans la prison no. 5 de Diyarbakir, a voulu témoigner de son expérience. Le texte commence par un souvenir du narrateur, un souvenir qui a pour fonction de souligner la rupture : « Nous étions une famille heureuse [...] Vivre dans son pays, même colonisé, prendre le thé autour du sini, ce grand plateau rond en cuivre, écouter en cachette de la musique kurde... C'était le bonheur. C'était au Kurdistan turc. » (LNDD 1) Si l'auteur décide de commencer son récit avec un bon souvenir, c'est pour souligner la chaleur du souvenir et la nostalgie qui lui est liée. Ce fragment initial montre comment le drame kurde est mis en place dès le début du texte à travers cette impossibilité de jouir des simples plaisirs de la vie (écouter de la musique) et de vivre librement sa culture (écouter de la musique *kurde*). De même, le fait que le récit commence par le « nous » collectif révèle que l'écrivain en situation minoritaire s'exprime souvent au nom de la collectivité ; la prise de parole ou l'acte d'écriture est un geste collectif (on y reviendra plus loin dans ce chapitre). À la différence de *Mémoire du vent* dont la narration repose sur une ambivalence textuelle et temporelle, *La nuit de Diyarbakir* révèle, en revanche, une structure textuelle linéaire et suit l'ordre chronologique de la narration.

À un bas âge, Gürgöz devient témoin de la souffrance d'un peuple « opprimé dans le sang » (*LNDD* 1). La mémoire de son grand-père paternel ainsi que de « tous ces martyrs tombés pour la libération du Kurdistan » (*LNDD* 2) lui donne le courage et la force dont il a besoin dans sa propre lutte pour la libération de son peuple. Son témoignage se présente sous un mode à la fois revendicateur (puisqu'il partage les revendications et les aspirations du peuple kurde) et contestataire ; son discours s'inscrit dans une confrontation ouverte avec le discours dominant. Les gestes du narrateur, quoiqu'ils puissent parfois paraître insignifiants au lecteur occidental, révèlent une forme de résistance contre la répression et l'oppression de l'État turc. Par exemple, il décide, un jour, de chanter en kurde devant une foule, sachant que des soldats turcs étaient dans les alentours et que l'usage du kurde en public était interdit. Il dit : « Ma première chanson fut dédiée aux martyrs de Dersim » (*LNDD* 5), et il est bien conscient du danger qu'il court pour un tel geste révolutionnaire : « C'était risquer sa vie que de revêtir le costume kurde traditionnel et de chanter en kurde. Se déclarer kurde était simplement prohibé. » (*LNDD* 6) Cependant, comme le rappelle Riffaterre, « l'oppression encourage la résistance qu'elle veut réprimer » (1995 : 44). S'exprimer en kurde en public (quelle que soit la forme d'expression) et se rassembler et inciter une foule à la révolte en évoquant la mémoire d'anciens « traîtres à la patrie turque » (selon le discours officiel) constituait, pour un Kurde vivant en Turquie, une double transgression de la loi interdisant l'usage de la langue kurde et toute forme de rassemblement pouvant possiblement mener à une révolution. Jusqu'à très récemment, les Kurdes de Turquie n'avaient pas le droit de s'exprimer dans leur langue maternelle sous peine d'emprisonnement et parfois même de

mort. De même, toute personne qui était soupçonnée d'exprimer des sentiments nationalistes kurdes ou « séparatistes » était (et continue encore aujourd'hui d'être) fortement réprimée par l'État turc.

Le corps souffrant et violenté du narrateur devient la représentation visuelle du drame kurde. Lors d'une séance de torture particulièrement violente, Gürgöz est battu jusqu'au point de s'évanouir pour avoir refusé de se soumettre aux ordres des autorités de la prison. Relatant son expérience personnelle de la torture, le narrateur explique comment son corps était devenu une sorte d'exposition pour les soldats de la prison :

Souvent, les soldats venaient pour voir mes bras et mes mains. C'était pour eux comme un spectacle. Chaque fois, je leur répondais que j'étais tombé du lit, et cela les faisait rire. Pendant quinze jours, je dus conserver mes vêtements pour dormir. Mes amis m'aidaient à manger, à boire, ils me conduisaient aux toilettes, et pendant tout ce temps, je me disais que si on me relâchait et que je sortais de cette prison avec les mains et les bras enflés, j'en ferais prendre des photographies que j'enverrais à Amnesty International. Ainsi, Amnesty pourrait accorder plus d'attention à cet enfer de Diyarbakir. (LNDD 164)

L'auteur évoque, ici, l'idée de la violence comme spectacle, il souligne pour ainsi dire le rôle du spectateur de la persécution de la victime. Mais, ce qui nous intéresse, c'est plutôt le témoignage qu'il en fait. Plutôt que de s'offrir en « spectacle », l'auteur prend simultanément tout le monde à témoin, y compris le lecteur ; ainsi le narrateur dit : « Je saignais abondamment : *tout le monde le voyait.* » (LNDD 78 ; nous soulignons) En ce sens, le lecteur est presque obligé de voir l'événement traumatique et de s'en faire une image mentale.

Nancy K. Miller et Jason Tougaw expliquent, dans l'introduction de l'ouvrage *Extremities : Trauma, Testimony and Community*, que nous vivons à une époque qui se

définit par une culture du traumatisme (2002 : 1-2). Ils montrent comment le lecteur contemporain est attiré par des récits d'événements extrêmes qui relatent la souffrance des autres, et comment il cherche à s'identifier à l'expérience de la victime ou du témoin jusqu'au point d'appropriation de cette souffrance, de la faire sienne. C'est grâce justement à ce processus d'identification et d'appropriation de l'événement qu'a lieu le processus également symbolique de la transmission d'une mémoire du trauma. Plus important encore est le propos des auteurs quant à la fonction du témoignage, propos qui n'est pas sans intérêt pour notre travail : « In that process, the act of testimony also becomes a speech act and draws meaning from its effects on the listener. » (Miller et Tougaw 2002 : 11) C'est en ce sens qu'il faut comprendre que *La nuit de Diyarbakir* de Gürgöz est un texte qui demande à être lu et entendu, sans quoi son témoignage n'aurait peut-être pas d'autres raisons d'exister.

À travers la représentation du corps violenté du témoin, le texte semble devenir le lieu d'une mémoire traumatique du martyr kurde. Malgré la brutalité de ses bourreaux, la victime parvient à garder son sang-froid et fait preuve d'une résistance héroïque, ce qui permet de « transformer le corps violenté en corps symbolique [...] » (Toulet 2014 : para. 22). Il est d'autant plus significatif que, dans *La nuit de Diyarbakir*, le corps violenté est reproduit dans une œuvre d'art verbale. Toulet estime à juste titre que « [l]a valeur sémiotique que l'on accorde au corps dépend [...] bien du contexte polémique dans lequel il se trouve » (2014 : para. 25). Et si l'auteur met l'accent sur la violence et le corps violenté du narrateur, c'est pour gagner la sympathie du lecteur et pour faire appel à la résistance. Pour Allen Feldman, la représentation de la violence et de la mutilation

physique « serve[s] as the vehicles by which history, ethnicity, and power become visualized and dramatized for... political mobilization¹²² » (2006 : 62) ; ces tactiques font partie d'une rhétorique largement utilisée, dans divers conflits politiques, en Afrique, au Moyen-Orient et ailleurs. Ainsi, la représentation du corps du narrateur devient le symbole du drame kurde, et par conséquent, le texte du livre-témoignage devient le « lieu de mémoire¹²³ » des événements marquants de l'histoire des Kurdes. Le témoignage – et plus largement l'écriture – s'avère le lieu de mémoire obligé de la lutte contre le silence et l'oubli, car comme le rappellent Miller et Tougaw : « Traumatic experience [...] is silenced pain that demands a voicing – and a hearing. » (2002 : 14) En offrant son corps au regard du bourreau et du spectateur ou du lecteur, l'auteur sollicite l'attention et le jugement du lecteur de qui il attend ce jugement moral que les préfaciers ont déjà formulé pour dénoncer la répression. Autrement dit, la représentation du corps souffrant de la victime devient un moyen par lequel l'auteur cherche à provoquer chez le lecteur une réaction à la fois morale, émotionnelle, politique et même littéraire (l'écriture des préfaciers par exemple). Ému par le courage et la résistance héroïque du narrateur qui persévère dans son combat, même à deux doigts de la mort, le lecteur « affecté » (Ricœur 1985) est appelé « à répondre au texte [...] à se laisser transformer par lui » en témoin indirect, notamment « par l'épreuve que lui fait subir la narration de l'événement » (Bornand 2004 : 60-61) ; il se dote ainsi du rôle important d'intermédiaire dans la transmission de l'expérience traumatique. Dans cette même veine, Josias Semujanga

¹²² Cité par Lori Allen, 2006, p. 126.

¹²³ Dans la première partie de son travail, Pierre Nora établit une typologie des « lieux » (au sens large du terme) symboliques de mémoire, à savoir les lieux topographiques (par ex. les musées), monumentaux (par ex. les statues) et fonctionnels (par ex. les manuels). Pierre Nora, 1984, pp. xxxiv-xxxv.

souligne que « le témoin participe au rôle de passeur dans la transmission de la mémoire de l'événement. Il engage ainsi un dialogue entre d'autres passeurs comme l'historien et le romancier » (2008 : 87). Le témoin kurde est en effet un passeur (au sens propre et figuré) d'une « mémoire clandestine¹²⁴ ». Par l'autorité de sa plume, l'écrivain kurde d'expression française cherche à éveiller la conscience du lecteur en Occident, destinataire principal du texte, devenu témoin de la souffrance d'un peuple opprimé. Le lecteur devient « un témoin de témoin », selon la formule de Derrida (2005 : 64).

Tout au long du récit de Gürgöz, le lecteur devient le témoin de différents événements marquants dans la vie du narrateur, et il est ainsi appelé à traverser, avec lui, la douleur de son expérience. Par exemple, le lecteur apprend qu'à l'âge de 17 ans, Gürgöz avait été la cible d'un assassinat, « mais [que] c'est un camarade que les fascistes au lycée [ont] tué » (*LNDD* 5). L'auteur ajoute encore que ce complot « avait été monté avec la complicité du directeur du lycée » (*LNDD* 5). Il montre dès le début de son récit que sa vie est en danger et que sa parole est menacée ; on comprend, dès lors, que c'est le témoignage d'un survivant.

L'une des difficultés que représente le témoignage comme toute littérature dite « engagée », concerne l'effet de vrai. Riffaterre le rappelle bien : « Du moment que le témoignage sert ou semble servir une cause, il risque d'inspirer des réserves. On se méfie de qui veut trop prouver. » (1995 : 38) Or c'est bien là l'un des paradoxes du témoignage

¹²⁴ Dans un entretien inédit, Fawaz Hussain affirme : « J'ai écrit *Les sables de Mésopotamie* pour dire ma vérité et relater cette mémoire clandestine bannie par les autorités syriennes et surtout du [sic] parti unique. » (Hussain à Barwari, inédit 2016) Cette idée d'une mémoire clandestine traverse tous les écrits de Hussain, surtout son dernier roman, intitulé *Orages pèlerins* (2016). *Orages pèlerins* raconte l'aventure de quatre migrants clandestins qui ont choisi le chemin de l'exil. Fawaz Hussain, 2016.

d'autant plus que le témoignage (au sens large du terme) ne peut pas être présenté à titre de preuve, en dépit de tout contrat ou pacte de vérité comme le dit l'adage « témoignage ne vaut jamais preuve ». Dans *Poétique et politique du témoignage*, Derrida constate justement une distinction conceptuelle entre, d'une part, le témoignage (c'est-à-dire l'acte ou l'expérience du témoignage), et d'autre part, la preuve (ou « la certitude théorico-constative ») :

[T]émoigner n'est pas prouver. Témoigner est hétérogène à l'administration de la preuve ou à l'exhibition d'une pièce à conviction. Témoigner en appelle à l'acte de foi à l'égard d'une parole assermentée, donc produite elle-même dans l'espace de la foi jurée (“je jure de dire la vérité”) ou d'une promesse engageant une responsabilité devant la loi, d'une promesse toujours susceptible de trahison, toujours suspendue à cette possibilité du parjure, de l'infidélité ou de l'abjuration. (2005 : 30-31)

La preuve appartient à certains domaines, essentiellement les sciences qui prétendent à l'objectivité, car la science, en général, « postule la répétition de l'expérience qui fonde la loi » (Le Bris 2010 : 17). Témoigner est un acte performatif (le dire et le faire de l'énoncé testimonial), engageant le témoin dans sa responsabilité face à la vérité dont il témoigne et face au destinataire de son témoignage. Le destinataire est invité à croire à la vérité du témoin, et l'effet perlocutoire du témoignage est donc de gagner la confiance du destinataire ; en plus, il est invité à prendre le relais du témoin pour assurer la transmission de la mémoire de l'événement. S'il est vrai que le témoignage, en soi, n'équivaut pas à la « vérité », il est, néanmoins, nécessaire à la compréhension d'une vérité, ce qui explique la longue tradition du témoignage dans l'espace judiciaire, religieux, politique et plus récemment littéraire.

Pour Riffaterre, un témoignage dont l'objet apparaît « trop beau pour être vrai » risque d'entraîner un sentiment de méfiance (1995 : 38). Tout récit qui semble trop exagéré ou trop prévisible est suspect, et son discours est sujet à caution. C'est là un autre paradoxe du témoignage, parce que le témoignage, pour en être un, doit contenir quelque chose de l'ordre de l'extraordinaire, ce qui fait la singularité de l'expérience vécue (Riffaterre 1995 ; Derrida 2005). À ce problème, Riffaterre propose la solution du « détail imprévisible » ou encore du « contraste comique » :

C'est alors le détail imprévisible qui crée la vraisemblance pourvu, bien sûr, qu'il reste d'ordre mineur : un geste, un comportement, une parole, un ton de voix qui jure en contexte [...] Dans le cas du témoignage où le tragique prédomine, c'est au contraire grâce à un contraste comique que le texte évite de paraître trop calculé, et le témoin d'être suspect de manipulation. (1995 : 38)

Riffaterre s'appuie sur Roland Barthes qui nomme cette technique littéraire « l'effet de réel » ; ce petit détail d'ordre divers permet d'attester la vérité du monde raconté dans le récit. Comme c'est effectivement le tragique qui domine dans *La nuit de Diyarbakir*, l'auteur se sert du rire, à certains moments, pour rappeler au lecteur que le monde raconté est celui du monde réel. Un exemple, de « contraste authentifiant » dans *La nuit de Diyarbakir* apparaît quand un des détenus fait ses selles sur lui devant le tribunal. Rapportant cette scène d'humour noir, le narrateur dit : « Le pauvre avait eu plusieurs fois des besoins impérieux, mais personne pour le conduire aux toilettes. Il s'était alors débrouillé à enfiler le bas de son pantalon dans ses chaussettes pour que ses selles ne se répandent pas par terre. » (LNDD 130) Tout le monde ne pouvait s'empêcher de rire (à l'exception sans doute de la victime), mais pas pour longtemps, car le narrateur et les autres détenus ont vite compris que cela pourrait devenir leur sort aussi. Quoiqu'elle ne

constitue qu'un détail mineur, cette scène illustre avec cruauté l'absurdité du monde raconté, où l'on déshumanise le prisonnier, du fait de le laisser déféquer sur lui, ce qui est contraire à toute pratique éthique. À travers cette scène scatologique, l'auteur effectue un geste subversif en remettant en question les autorités turques pour leurs violations des droits de la personne et leur manque de respect pour la dignité humaine. Dire que le détenu fait ses selles dans son pantalon, devant la cour de justice, peut ainsi se lire autrement comme une attaque violente contre le discours dominant dans le lieu symbolique du tribunal, et donc de la justice turque.

La nuit de Diyarbakir montre à quel point la douleur kurde est ressentie dans toutes les couches sociales de la population. Le neveu de Gürgöz, âgé seulement de quatre ans, est conscient, lui aussi, de la souffrance de son peuple. Lors d'une visite, ce neveu vient voir son oncle Gürgöz, pour la première fois, en prison. On retrouve, ici, un autre exemple de l'antithèse, « unissant paradoxalement une pratique de l'hospitalité et un espace d'isolement » (Riffattere 1995 : 43), une éthique de l'ouverture et une politique de la fermeture. L'enfant interpelle un soldat de garde dans la cellule qui séparait les détenus de leur famille. S'exprimant avec violence et autorité, il lui dit : « *Gardien ! Hé, gardien ! fils de pute ! Pourquoi tu ne laisses pas mon oncle partir ?* » Puis plus loin, il ajoute : « *Vous les fascistes, la prochaine fois, je viendrai avec mon pistolet et je vous tuerai tous !* » (LNDD 73) Ce langage agressif est un reflet de la colère des Kurdes quant à leur situation, et une attaque directe contre les régimes tyranniques dont le seul langage est celui de la violence. Et quand le nouveau responsable intérieur de la prison, le dénommé

Bokassa¹²⁵, empêche Gürgöz d’offrir la maison en allumettes qu’il avait construite de ses propres mains à son neveu, sous prétexte que les détenus ne pouvaient plus rien envoyer à l’extérieur, son neveu crie : « *Au voleur ! On me prend ma maison ! ...* » (LNDD 74). Ces propos qui font écho à ceux de l’auteur évoquent la mémoire de la violence du déracinement forcé des Kurdes en Turquie, par exemple, dont les villages entiers ont été brûlés et rasés, et dont la culture et la langue ont été interdites par la constitution turque. L’enfant reproduit donc le discours social qui dénonce la spoliation des Kurdes de leurs biens matériels et symboliques et qui dit, par exemple, que « *[l]es Turcs ne valent pas mieux que ces salauds d’Ottomans... ils nous ont pillés, tout comme eux !* » (LNDD 79 ; italiques dans l’original)

Ce discours dénonciateur qui est transmis par la bouche d’un enfant est d’autant plus significatif qu’il remet en cause le mensonge d’État turc qui dénie l’existence d’une identité kurde. Si, « l’enfant ne ment pas¹²⁶ ! », alors on peut dire que l’emploi de la voix de l’enfant est une stratégie ou plutôt une tactique oppositionnelle (on y reviendra au Chapitre IV) permettant d’attester la véracité du témoignage de l’auteur. Mais, il y a lieu de se demander si ces propos sont vraiment ceux d’un enfant de quatre ans. N’y aurait-il pas chez l’auteur une volonté de renvoyer, ne serait-ce que momentanément, l’actualité dans un monde fictif, mais symbolique ? Aussi, la frontière entre le témoignage et sa représentation telle que définie par Riffaterre ne semble pas clairement délimitée. Si,

¹²⁵ Les prisonniers de la prison no. 5 de Diyarbakir avaient choisi de surnommer le responsable intérieur de la prison, « Bokassa », s’inspirant du nom de l’ancien dictateur Centre-africain, Jean-Bedel Bokassa.

¹²⁶ Il importe de souligner que tous les auteurs de notre corpus ont recours à cette même tactique discursive qui consiste à mettre la vérité dans la bouche de l’enfant. Fawaz Hussain confirme justement l’adage qui dit que la vérité sort de la bouche de l’enfant (et du fou) ainsi : « Dieu tout-puissant faisait éclater la sagesse et la vérité dans la bouche des enfants et des fous. » (SM 65)

comme nous l'avons déjà dit, le recours à la fiction permet à l'auteur d'inscrire son témoignage dans l'espace d'une réflexion sur l'Histoire, alors le discours social représenté par l'auteur, à travers la voix de l'enfant, est forcément en opposition avec le discours officiel qui fait taire la voix du marginal.

De surcroît, la question de la communication de l'expérience de l'oppression idéologico-politique est expressément posée au cœur de *La nuit de Diyarbakir*. En fait, Gürgöz s'adresse directement au lecteur à deux reprises dans le texte, non pas nécessairement pour solliciter sa participation active dans l'interprétation du récit, mais plutôt pour mettre en cause son silence et son indifférence à l'égard de la situation de marginalisation des Kurdes. Cette intrusion de l'auteur dans l'univers diégétique de son œuvre est un exemple typique de ce que Genette (1972) nomme la métalepse, spécifiquement « la métalepse de l'auteur ». Pour Genette, la métalepse constitue une transgression du contrat fictionnel (ou du pacte autobiographique), transgression qui est nettement perçue par le lecteur et dont l'effet créé est celui du choc face à la « violence textuelle » qui semble dirigée contre celui-ci. La première fois que l'auteur apostrophe le lecteur, d'un ton impuissant, c'est précisément pour exprimer la difficulté de communiquer ainsi que de faire connaître l'expérience de la détention et de la torture au lecteur occidental, suggérant par là qu'une faiblesse dans la capacité de réception du lecteur pourrait s'avérer un obstacle dans la transmission de la mémoire de cet événement traumatique. Le narrateur admet : « C'est difficile de *vous* faire comprendre, à *vous* les Occidentaux, ce que j'ai subi tant de la part des tortionnaires professionnels que chez les

militaires. » (LNDD 103 ; nous soulignons) La deuxième fois que le narrateur apostrophe le lecteur, d'un ton accusateur, il dit :

On rencontre souvent des Kurdes qui souffrent de paralysies inexplicables... Cela peut paraître incroyable aux Occidentaux que *vous* êtes, mais c'est la stricte vérité, telle qu'elle a déjà existé sous Hitler. Rappelez-vous que le dictateur avait interdit toute autre langue que l'allemand... (LNDD 108 ; nous soulignons)

Comme les préfaciers, Gürgöz évoque le sort des Kurdes de Turquie, dont le génocide rappelle celui des Juifs d'Europe. Il fait un commentaire sur le comportement langagier de la victime atteinte d'une paralysie qui traduit la détérioration de l'état psychique de la victime. Il accuse par la même occasion le silence des Occidentaux à l'égard de l'état déshumanisant de l'aliénation des Kurdes en Turquie. L'idée du témoignage étant, entre autres, de mettre fin à l'impunité perpétuée par l'indifférence ou l'ignorance.

Dans *La nuit de Diyarbakir*, le lecteur est ainsi interpellé par l'auteur qui semble d'abord *demander* au lecteur occidental de reconnaître son expérience personnelle de l'arbitraire d'un système militaro-idéologique, puis on dirait qu'il cherche à *obliger* (avec le *vous* accusateur¹²⁷ dans la deuxième intervention) le lecteur à reconnaître la vérité sur le sort des Kurdes en évoquant ce lien entre la Turquie et l'Allemagne sous Hitler. *La nuit de Diyarbakir* est un texte qui fait appel à la conscience, et qui cherche à provoquer une réaction chez le lecteur. C'est un texte polémique, dans lequel l'auteur s'adresse directement à l'accusé, comme le montre cet exemple : « On nous torturait dans nos dortoirs, dans les corridors, lors de la promenade d'aération ; on nous battait quand nous

¹²⁷ À propos de la situation de communication qui s'établit entre le *je* du sujet de l'instance d'énonciation discursive et le *vous* du lecteur, Bornand écrit : « Tantôt accusateur, tantôt appel à l'aide, le *vous* est fondamentalement vocatif : appeler l'autre, celui qui est sans nom, qui reste dans l'ombre, le forcer à entendre, à ne pas demeurer indifférent. » (2004 : 121 ; italiques dans l'original)

allions chez le médecin, et jusqu'au su et au vu de la justice turque. C'était ça, je le répète, la prison de Diyarbakir ! » (*LNDD* 168) L'auteur accuse directement les figures de l'autorité et de la justice turques, et, indirectement, le lecteur. Le lecteur réel est transformé, au cours de l'acte de lecture, en personnage du texte par le moyen d'un appellatif (le pronom personnel *vous*), et donc il est converti en témoin indirect de l'histoire. Si l'auteur, victime de la violence et de la terreur de l'État turc, choisit la forme du témoignage, c'est justement parce que le témoignage donne l'occasion à celui-ci de faire le procès des crimes de l'Histoire. L'on pourrait se demander en quoi consiste la parole de la victime de l'événement dont le narrateur témoigne, plus précisément, en quoi cette parole diffère de celle du témoin second qui présente une expérience dont le narrateur n'a pas été la victime.

L'écriture de *La nuit de Diyarbakir* relève de ce que Bornand nomme « une pratique affadie », c'est-à-dire d'un témoignage dans lequel

tout est dit, rien n'est mis en œuvre pour solliciter l'effort interprétatif du lecteur ; le témoignage et la confession sont des éléments thématiques, il n'y a pas de représentation narratologique de l'acte testimonial, la question de la transmission mémorielle n'est pas problématisée, la fonction du témoin indirect n'est pas envisagée. (2004 : 161)

Ce type de témoignage ne constitue pas, en effet, un témoignage littéraire, selon la définition de Riffaterre, puisqu'il ne laisse pas de place à l'invention et à l'imagination dans le jeu de décodage qu'est supposé être l'acte de lecture. Le choix d'une écriture du témoignage de l'expérience réelle (non fictionnelle) fait perdre au texte, bon gré mal gré, de sa valeur pragmatique. Ainsi en cherchant à tout dire, l'auteur n'accorde pas au lecteur l'espace pour répondre au texte. Si *Mémoire du vent* constitue un témoignage littéraire

parce que l'auteur fonde son contrat de lecture, en partie, sur la fiction – c'est plutôt une fiction de témoignage qui s'appuie sur la réalité –, *engageant* à la fois la responsabilité de l'auteur et du lecteur, il s'agit plutôt, dans *La nuit de Diyarbakir*, d'un témoignage dont le contrat de lecture repose sur la vérité de l'expérience réelle de l'auteur. Du point de vue éthique, *La nuit de Diyarbakir* est l'expression du « devoir moral » des individus. Gürköz endosse une posture énonciative de témoin direct du génocide des Kurdes de Turquie pour transmettre une mémoire du martyr kurde et pour empêcher que l'Histoire se répète. Il insiste sur la responsabilité de l'écrivain de préserver la mémoire de tous les martyrs kurdes et de dénoncer les crimes et les injustices commis à l'endroit des victimes. Mais comment l'auteur parvient-il à réconcilier la nature testimoniale (et quasi-autobiographique) d'un récit personnel avec une énonciation collective, c'est-à-dire à inscrire le *nous* du groupe dans le *je* du narrateur ?

3.4 Du témoignage personnel à l'énonciation collective

Dans *Kafka : Pour une littérature mineure*, Gilles Deleuze et Félix Guattari recensent trois caractéristiques de la littérature mineure. Rappelons-le, la littérature mineure est celle qu'une minorité fait dans une langue dominante. Nous avons eu recours à la notion de déterritorialisation – qui est l'une des caractéristiques de la littérature mineure –, dans le cadre de notre étude de la question linguistique dans le premier chapitre. Nous nous intéresserons, dans ce chapitre et le suivant, aux deux caractéristiques qui ont trait au caractère politique et à la nature collective de la littérature mineure.

Dans la littérature mineure, chaque question individuelle est inséparable de son contexte de production politique et social. Certes, on pourrait dire qu'aucune littérature ne peut se lire sans au moins tenter de comprendre son contexte de production politique et social, mais toutes les littératures ne sont pas forcément écrites au nom d'une collectivité. En revanche, l'écriture en situation de minorité n'est jamais le fait d'une parole individuelle, car l'écrivain n'est jamais une singularité. L'affaire individuelle est essentielle à la compréhension de l'histoire dans son ensemble, puisqu'« une toute autre histoire s'agite en elle » (Deleuze et Guattari 1975 : 30). Tout, disent Deleuze et Guattari « prend une valeur collective » (1975 : 31), car, pour eux, « [il] n'y a pas de sujet, *il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation* » (1975 : 33 ; italiques dans l'original). Ainsi, dans la littérature mineure, l'écrivain n'est jamais un individu dissocié d'un groupe ; s'il parle, c'est au nom des autres (le sujet est un otage, comme l'a dit Emmanuel Lévinas), ce qui situe son travail dans une double perspective, politique et éthique. Quels sont les procédés narratifs et les techniques stylistiques déployés par l'écrivain kurde pour inscrire dans son discours personnel sur son expérience de la détention ou de l'exil politique, l'expérience de la collectivité kurde ?

Sur le plan narratif, *Mémoire du vent* et *La nuit de Diyarbakir* prennent tous les deux la forme typique d'un témoignage, dans lequel une seule voix se charge de la narration. Quoique la narration provienne d'une source unique, ces auteurs utilisent différents procédés littéraires pour donner à l'œuvre un caractère polyphonique, entre autres le dialogue et les citations (notamment dans le cas de *La nuit de Diyarbakir*). Si, dans *Mémoire du vent*, la narration et la description prennent le dessus, *La nuit de*

Diyarbakir accorde au dialogue une place centrale dans son témoignage. Le dialogue est un procédé narratif fort stylisant, car, comme le dit Mikhaïl Bakhtine : « [l]e discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue » (1978 : 103). L'effet stylistique créé par le recours à cette modalité de la « dialogisation intérieure du discours » (Bakhtine 1978 : 102) repose précisément dans le fait qu'elle renforce l'aspect oral et vocal (au sens étymologique du terme ; du latin *vocalis*, de *vox*, qui désigne « la voix », en français) de l'œuvre, grâce à la mise en discours de la parole d'autrui dans le récit personnel de l'auteur. Le dialogue tire de là sa dimension à la fois esthétique et éthique.

De même, selon Bakhtine, l'abondance de citations confirme l'idée de la multiplicité des voix sociales et historiques dans le discours du narrateur, et donc de la trace de la parole d'autrui dans son langage. Ce procédé narratif est d'autant plus révélateur qu'il montre « la position socio-idéologique *différenciée* de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque » (Bakhtine 1978 : 121 ; italiques dans l'original), autrement dit, la citation permet non seulement de montrer la position idéologique de l'auteur, mais aussi de mettre en relief les différentes formes de discours et de langage dans une société – et ainsi les tensions idéologiques – à une période donnée. Dans cette optique, le plurilinguisme dans le récit est la représentation de la multiplicité des types de discours sociaux dans l'univers diégétique de la narration, dont la présence textuelle convoque, réciproquement, le discours ou plutôt les discours politico-idéologiques dans le monde extratextuel de l'auteur. Bakhtine postule bien que l'objet fondamental du roman

(et du récit narratif en général), c'est « *l'homme qui parle et sa parole* » (1978 : 152-153 ; italiques dans l'original), postulat qu'il maintient par le moyen de trois points majeurs :

1) « Dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire » ; 2) « Dans le roman, le locuteur est, essentiellement, un *individu social*, historiquement concret et défini, son discours est un langage social [...] non un "dialecte individuel" » ; et 3) « Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un *idéologue*, et ses paroles sont toujours un *idéologème*. » (1978 : 153 ; italiques dans l'original)

Sur la problématique du dialogisme discursif et du plurilinguisme, l'on retiendra, dans le cadre de notre propos sur la parole kurde en français, les hypothèses suivantes. D'abord, l'hypothèse qu'une œuvre est, en quelque sorte, un miroir de la société ; « un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », disait Stendhal. L'on reconnaît que cela n'est pas toujours vrai : les écrivains peuvent avoir d'autres projets que de refléter la société¹²⁸. Puis, l'hypothèse que l'auteur (ou le narrateur) est un être social dont la parole individuelle est indissociable des voix sociales qui peuplent son propre discours. La citation en tant que pratique « intertextuelle¹²⁹ » illustre justement une pratique littéraire permettant entre autres de mettre en valeur l'acte collectif de prise de la parole. Enfin – et la dernière hypothèse englobe les deux précédentes – le discours littéraire est inséparable du contexte socio-politique et idéologique qui est présumé par le récit. Mais la citation a une autre fonction, plus politique cette fois-ci – comme nous le verrons au Chapitre IV, dans notre étude de l'ironie dans *Les sables de Mésopotamie* – : celle de remettre en question certains propos du discours officiel sur l'identité et la langue par exemple.

¹²⁸ Voir, par exemple, les écrivains surréalistes qui donnaient une grande importance à l'expression de l'inconscient dans la création artistique.

¹²⁹ Michael Riffaterre montre que la citation, de par sa double fonction esthétique et éthique, relève d'une « variante mineure de l'intertexte » (1995 : 49).

Dans *La nuit de Diyarbakir*, Gürgöz s'appuie sur la typographie, notamment les guillemets et les italiques, pour représenter les paroles d'autrui dans son témoignage et pour représenter la portée collective d'énonciation. Sur le plan individuel, l'histoire de l'auteur devient une voie par laquelle le lecteur peut pénétrer dans le passé douloureux et dramatique d'un ex-prisonnier politique, ayant subi toutes sortes de sévices. Mais sur le plan collectif, l'auteur raconte les souffrances d'un peuple opprimé, dont l'existence, les droits et libertés sont niés. En ce sens, le témoignage personnel de l'auteur est inséparable de l'histoire de sa communauté. *La nuit de Diyarbakir* se donne pour voix, pour narration d'une réalité subie ou connue de bon nombre de lecteurs éventuels, ce qui soutient l'hypothèse selon laquelle il y a dans le texte, en plus d'un pacte autobiographique, un pacte implicite : chaque lecteur lit et comprend qu'il s'agit d'un témoignage qui – tout au moins – se donne pour véridique.

Tout au long du récit, l'auteur valorise le *nous* du groupe de détenus de la prison. Il rappelle, à maintes reprises, les gestes collectifs des actions des détenus, par exemple l'initiative d'ouvrir une caisse collective pour « acheter les articles en commun : savon, thé, sucre » (*LNDD* 65) et les nombreuses grèves collectives de la faim pour améliorer les conditions déplorables de leur détention. De même, la résistance des détenus contre les ordres de l'autorité se traduit directement par un refus collectif de soumission : « Tout le monde dit “Non !” » (*LNDD* 72), et encore « Notre réponse fut “non” encore et toujours. » (*LNDD* 76) Tous ces exemples soulignent la solidarité des détenus de la prison no. 5 de Diyarbakir dans leur lutte contre l'arbitraire et la répression. À partir de ces exemples, Gürgöz revendique la solidarité du peuple kurde dans sa lutte et pour

l'autonomie politique et culturelle. La question étant ainsi posée, on peut estimer que le « nous » des prisonniers kurdes dans *La nuit de Diyarbakir* est le héros/martyr (collectif, solidaire) plutôt qu'un héros/martyr individuel.

Par ailleurs, les auteurs kurdes utilisent diverses tactiques littéraires pour ne pas isoler l'individu du social. Une première tactique est le recours au thème de l'exil qui est, nous l'avons déjà montré à partir de *Mémoire du vent* (dans le Chapitre II), une condition inévitable de la communauté kurde. Autrement dit, le sort lie chacun à un même destin. Parce qu'il est une expérience commune, l'exil peut être une image évocatrice pour plusieurs centaines de milliers de gens, exilés (et lecteurs éventuels), pour qui l'exil est une réalité physique, permettant à ces derniers de mieux s'identifier au parcours du narrateur. L'exil est aussi une image qui suscite la curiosité du lecteur occidental, étranger au contexte référentiel de l'œuvre et curieux de connaître l'histoire du sujet exilé.

Une deuxième tactique, étroitement liée à la première, est l'emploi du thème de la mémoire. Sur le plan narratif, la mémoire individuelle du narrateur de *La nuit de Diyarbakir*, par exemple, est renforcée par la mémoire collective des détenus de la prison no. 5 de Diyarbakir et d'autres personnages secondaires. Kanaté Dahouda et Sélom Gbanou expliquent qu'« [e]n se souvenant, la mémoire rappelle une histoire » (2008 : 9), et puisque cette mémoire est déjà en opposition avec l'histoire officielle imposée par les tenants d'un discours dominant, la mémoire dévoile le désir de subversion de l'auteur du témoignage. Et si l'on suppose que « tout acte narratif est acte de mémoire », on peut conclure que l'auteur, « en écrivant la mémoire [...], [transforme] son écriture en espace mémoriel » (Nshimiyimana 2005 : 1). Car « [t]out, insiste Rosa de Diego, est mémoire

dans l'écriture » (2007 : 305). Cet espace mémoriel qui relève de l'imaginaire de l'auteur (et donc de l'imaginaire de la communauté kurde) s'avère un reflet de la mémoire collective de cette communauté.

Une troisième tactique est l'évocation des lieux, des personnages et des événements socio-historiques, qui sont plus ou moins directement explicités dans les textes du corpus. Une telle tactique est d'autant plus pertinente qu'elle offre justement l'occasion d'établir un lien entre l'imaginaire de l'auteur (en tant qu'individu) et l'imaginaire collectif de la communauté kurde. Cet imaginaire, quoiqu'il soit difficilement accessible au lecteur non kurde, a une fonction essentielle dans le texte dans la mesure où il permet à l'auteur de visualiser et de préserver la mémoire du drame kurde. De surcroît, l'imaginaire littéraire constitue, actuellement chez les Kurdes comme nombre d'autres cultures minoritaires, l'une des formes de « mémorialisation » les plus propices pour la reconnaissance de leur communauté. En témoigne le narrateur du récit *Le fusil de mon père* qui, après s'être engagé dans la cause kurde, se rend compte brutalement de l'inefficacité des méthodes anciennes de lutte armée utilisées par son peuple¹³⁰.

¹³⁰ Se remémorant le jour où il se trouvait au poste de garde, le narrateur Azad dit : « Adossé à un rocher, je surplombais une vaste étendue, devinant dans la vallée les taches noires des villages détruits. Je pointai mon arme tout autour de moi, me sentant un vrai Napoléon. J'aurais voulu voir arriver l'armée irakienne tout entière, et lui faire face seul. Et puis je me souviens du vieux Brno de mon père. Qu'avions-nous obtenu de toutes ces années de lutte ? Il fallait autre chose. Mais quoi ? Je n'avais pas de réponse. Je regardai ma kalachnikov, et j'étais de plus en plus convaincu qu'on ne pouvait pas creuser ainsi un tunnel avec une simple aiguille. Je me mis à pleurer sur notre sort. » (2004 : 141) L'auteur fait appel à d'autres formes de résistance dans la lutte pour l'indépendance comme par exemple l'écriture et le cinéma. Hiner Saleem est réalisateur, scénariste et acteur de cinéma en France. Son dernier long métrage, *My sweet pepperland* (2013), a obtenu le Grand Prix du Jury au Festival 2 Valenciennes 2014. *Le fusil de mon père* est sa première œuvre d'art littéraire. Son récit a connu un succès remarquable et a été traduit en plusieurs langues.

Toutes ces tactiques littéraires, rhétoriques et stylistiques permettent de souligner le caractère politique et la nature collective des œuvres de notre corpus. Geneviève Lemoine parle ainsi d'« une dé-subjectivation » de la voix narrative « au profit d'une instance d'énonciation collective » (2008 : 69). Le *je* du narrateur s'avère ainsi une autre tactique discursive permettant à l'auteur de faciliter l'identification du lecteur à son personnage (selon le « phénomène de l'embrayage énonciatif¹³¹ ». Mais cela ne veut pas dire que l'écrivain kurde se présente volontiers comme le porte-parole de la communauté kurde. Et « même s'il affirme parler au nom de la collectivité, chaque écrivain [...] parle d'abord pour lui et de lui » (Gatti 2006 : 145). L'écrivain kurde est en effet le plus souvent élu comme la voix d'un peuple « martyrisé¹³² », et parfois malgré lui. Fawaz Hussain en témoigne en ces termes :

J'ai horreur de la politique, mais elle me suit comme mon ombre. Quand je parle et j'écris en kurde, je fais un acte de résistance puisque ma langue est menacée de disparaître. Dès que je prends le stylo ou que je me mets devant l'écran de mon ordinateur, mes racines de Kurde m'interpellent et exigent de moi de ne pas oublier d'où je viens, de ne pas occulter les miens avec leur lot de désastres. Mon identité saute aux yeux des lecteurs sur chaque page que j'écris [...]. Ma « kurdité » coule en moi comme le sang dans les veines. (Hussain à Barwari, inédit 2016)

Écrire constitue un geste politique pour l'écrivain kurde – comme tout écrivain issu d'une société dominée ou marginalisée –, d'autant plus que son passé de Kurde s'impose à lui, même lorsqu'il se trouve à des milliers de kilomètres de son pays natal. L'avenir de la communauté kurde est, en quelque sorte, entre les mains de l'écrivain kurde, et plus

¹³¹ Voir Roman Jakobson, 1963, pp. 176-196. Voir également Émile Benveniste, 1966, pp. 258-266, et Dominique Maingueneau, 1986.

¹³² Gilberte Favre, « Préface à la deuxième édition » de *Ma vie de Kurde*, Noureddine Zaza, [1982] 1993, p. ii.

généralement de la diaspora kurde, dont le rôle est, semble-t-il, de sensibiliser la communauté internationale à la question kurde.

Notre objectif dans ce chapitre a été de nous interroger sur les tactiques littéraires et discursives qui sont privilégiées par les écrivains issus d'une culture dominée pour faire reconnaître la subjectivité de ces peuples exclus du savoir. Comment alors résister au silence que le langage de l'idéologie dominante impose à la victime si ce n'est par le biais du langage lui-même ? C'est effectivement grâce au langage dont la triple « fonction » linguistique, culturelle et éthique de véhicule, de mémoire et de témoin que l'écrivain kurde parvient à « faire connaître » à son lectorat l'histoire de sa collectivité. Le langage est l'espace symbolique d'inscription d'une mémoire du génocide, espace qui permet à l'auteur kurde de faire connaître au lecteur la situation critique de la communauté kurde dont l'existence et la parole sont aujourd'hui encore menacées. Notre réflexion sur la problématique de la parole s'est faite autour des notions de « témoignage » et de « témoignage littéraire » pour montrer comment, à travers une pratique d'écriture testimoniale, l'écrivain kurde dévoile les crimes de l'Histoire et dénonce un régime totalitaire qui nie la subjectivité de l'être marginalisé, et qui tente par tous les moyens de faire taire sa voix. La pratique du témoignage est l'une des formes de « mémorialisation » les plus propices pour l'affirmation de la subjectivité des peuples opprimés et marginalisés. Elle est une façon de redonner la voix aux morts et de les renommer pour « effacer le silence des sépultures interdites » (Vaillancourt 2001 : 460). À la question de Jean Ziegler : « Face au silence, à l'indifférence qui rendent l'horreur

possible, que peut la victime ? », un verbe s'impose : témoigner. Témoigner contre le silence et contre l'indifférence pour empêcher que d'autres crimes et atrocités soient commises contre tout autres victimes éventuelles d'injustices de ce genre. Témoigner contre l'effacement et contre l'oubli pour soulever la poussière accumulée au cours de ces années sombres dans l'histoire de l'humanité. L'écrivain kurde témoigne envers et contre tous les risques et les dangers, et en dépit de tous les paradoxes de la pratique du témoignage.

Ce chapitre se proposait de montrer, entre autres choses, les enjeux esthétiques, éthiques et politiques du témoignage, les fonctions du témoin, ainsi que les effets de sa parole sur le destinataire du livre-témoignage. La nature personnelle du témoignage a mené plusieurs écrivains kurdes à y recourir pour faire leur récit de vie, et y inscrire, en même temps, le récit de l'histoire et la mémoire du drame kurde. À travers une analyse comparative, mettant en opposition le témoignage sous forme fictionnelle et le témoignage « authentique », nous avons pu rendre compte des nombreux enjeux du témoignage. *Mémoire du vent* a permis d'évoquer la relation ambivalente entre le témoignage et la fiction, de souligner l'importance du procédé littéraire de la fictionnalisation dans une tentative de « renouvellement de la mémoire » (Bornand 2004 : 17), et donc de montrer l'importance de l'imaginaire dans le témoignage. *La nuit de Diyarbakir* a parachevé la réflexion en évoquant la relation complexe qu'entretient l'écrivain à son récit personnel, ainsi que les obstacles dans la communication de son expérience à un lecteur qui ne partage pas nécessairement sa mémoire, son imaginaire.

Malgré l'écart dans la position d'énonciation entre une énonciation indirecte et une énonciation directe, la question éthique du témoin et de sa responsabilité face à sa communauté et face à la mémoire collective est toujours au cœur des deux œuvres. Mais que ce soit à travers un langage figuratif (*Mémoire du vent*) ou un langage politique et quelque peu manichéen (*La nuit de Diyarbakir*), les deux textes rappellent que si le langage est indispensable à la réalisation de l'horreur, il doit l'être également pour dire les crimes de l'Histoire, sans quoi les « damnés de la terre » (Frantz Fanon) ne pourraient espérer une justice humaine. Il importe donc de parvenir à dire l'indicible de la catastrophe, la dimension traumatique de l'Histoire. L'un des enjeux principaux que nous avons évoqués dans ce chapitre sur le témoignage est la question de la prise de parole des marginalisés s'exprimant dans une langue dominante. L'usage d'une langue qui n'est pas la langue maternelle ou la langue nationale de son pays d'origine détermine la communication entre l'écrivain kurde et le lecteur occidental. Autrement dit, il s'agit d'une difficulté résultant de l'aptitude de réception de la communauté de lecteurs – notamment occidentaux – pour qui l'information sur la réalité sociopolitique et l'histoire des Kurdes n'est pas aisément accessible. L'écriture kurde en français, à l'instar d'autres écritures en situation de minorité, relève de ce que Ross Chambers, Michel de Certeau et François Lyotard appellent des pratiques oppositionnelles : un geste à caractère politique qui n'est pas révolutionnaire mais discrètement subversif, dont le but est de provoquer un « *shift in desire* » du lecteur. Cette idée de *shift* sera au cœur de notre prochain chapitre sur la question de l'oppositionnalité dans *Mémoire du vent* et *Les sables de Mésopotamie*.

Chapitre IV

De l'implicite : La rhétorique de l'opposition

« Au centre [du retour du refoulé] où le mélancolique a conscience d'un manque, nous lirons donc une colère inexprimée ; l'univers décentré qui est celui de la mélancolie nous apparaîtra [...] comme le lieu d'une violence refoulée. Mais c'est dire que la mélancolie n'est pas un "message" à recevoir, mais un texte à interpréter. » (Ross Chambers, *Mélancolie et opposition : Les débuts du modernisme en France*, p. 47)

« And my definition of reading will consequently be as a "space" where there is room for oppositional maneuver in that the discursive practice of irony works seductively to shift desire. » (Ross Chambers, *Room for Maneuver : Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, p. xvi)

Dans le chapitre précédent, nous avons abordé la question de la parole kurde dans les textes écrits en français. Nous avons évoqué les restrictions à l'accès à la parole et les enjeux de la prise de parole sur l'affirmation de l'identité dans un contexte de marginalisation. Nous en sommes arrivées à identifier quelques tactiques discursives et littéraires, dont le témoignage, qui sont privilégiées par les écrivains kurdes francophones à des fins d'expression de la subjectivité individuelle et collective. Mais, l'expression de la subjectivité n'est pas la seule fonction de l'écriture kurde. Le moment est maintenant venu de se demander : que font ces écrivains quand ils prennent la plume ? Car il nous semble que leur parole comporte deux versants inséparables : des dimensions esthétique et politique. Dans ce dernier chapitre, c'est la question politique qui retiendra notre

attention car, de toute évidence, l'écriture kurde en français reste riche d'un autre discours, un discours qui s'inscrit dans le discours sur soi et dont nous tenterons de rendre compte à partir du non-dit et de l'ironie, en nous basant sur l'approche de l'opposition telle que développée par Michel de Certeau, Ross Chambers et Richard Terdiman. Cette présente étude se propose d'analyser, d'une part, le non-dit du sujet mélancolique dans *Mémoire du vent*, dans une perspective psychanalytique, d'autre part, l'ironie dans *Les sables de Mésopotamie*, dans une double approche linguistico-pragmatique et politique afin de faire ressortir le caractère oppositionnel de ces textes.

L'une de nos hypothèses principales est que le discours dans la langue de l'Autre est une pratique appropriative. Au premier chapitre, nous avons vu que, dans le cas des écrivains kurdes francophones, écrire en français est une manière de trouver sa place dans l'espace de l'Autre (de l'hôte). L'opposition, comme le montre Chambers, c'est justement l'art d'habiter l'espace occupé par l'Autre dominant (1991 : 65). Autrement dit, dans l'opposition, il s'agit de chercher des moyens d'habiter les structures dominantes, de « créer des circonstances permettant d'y vivre, ou d'y survivre » (Chambers 1987 : 99). On pourrait dire à la lumière des observations de Richard Terdiman qu'écrire dans la langue de l'Autre, c'est lui imposer un discours, ou plutôt un « contre-discours » que ne saurait soutenir le discours dominant (1985 : 13, 76) ; nous reviendrons plus longuement sur cette question plus avant dans ce chapitre. L'intérêt de l'oppositionnalité pour notre présent travail est qu'elle combine la théorie et la pratique, l'abstrait et le concret. L'oppositionnalité, comme on le verra, est centrée sur une approche du changement social, du pouvoir d'agir sur la réalité. Mais que faut-il entendre par oppositionnalité ?

4.1 De l'oppositionnalité

L'oppositionnalité pourrait se définir comme un art invisible du changement. Elle est essentiellement une pratique plutôt qu'une théorie. Elle consiste en un moyen que les dominés (les individus qui se trouvent dans une position marginalisée) utilisent pour occuper « sans danger » le territoire des dominants (les personnes qui sont dans une position de pouvoir), ou, comme le dit Michel de Certeau, pour « braconner » (1980) dans le domaine du pouvoir. « Le quotidien, écrit de Certeau, s'invente avec mille manières de braconner. » ([1980] 1990 : 36) De ce fait, elle n'a pas un visage unique, homogène, qui serait identique partout. Elle s'ajuste, se raffine selon les circonstances et les contextes.

Dans *Room for Maneuver : Reading (the) Oppositionnal (in) Narrative* (1991), Ross Chambers montre que la littérature a toujours eu recours à cette pratique pour commenter – voire critiquer – la société. La Fontaine, La Bruyère, Zola et d'autres ont su, chacun à sa manière, capter l'actualité de leur temps et l'atemporalité de l'imperfection humaine par des moyens détournés qui, tout en choquant par la justesse du regard, détournent celui du censeur qui ne peut justifier la condamnation de l'œuvre. De ce point de vue, l'hypothèse de Chambers se trouve bien justifiée : la littérature cherche généralement à opérer un changement dans le désir du lecteur et c'est par cette intention que se dévoile son pouvoir. Chambers fait appel à la notion de désir pour évoquer ce qui « produces the real » (Chambers 1991 : xv-xvi). Le désir, soutient Chambers, suite à Deleuze et Guattari (1972), n'est pas tant refoulé par la réalité que par les restrictions à la liberté des individus imposées par ceux au pouvoir. Changer les « mentalités » et les

comportements des lecteurs, leur façon de penser et d’agir, voilà, avance Chambers, ce que peut faire la littérature. De cette façon, la littérature laisse une marge de manœuvre aux personnes opprimées ou dominées pour faire face aux nombreux défis et problèmes qu’ils confrontent au quotidien.

Comme le disait Lyotard, « Il y a toujours moyen de moyenner¹³³ », c’est-à-dire que l’on peut toujours trouver une alternative, ou mieux encore, suggère Chambers, qu’il y a toujours un moyen de produire un changement, un déplacement (1991 : xiii). Cette expression sous-entend que le discours ne peut pas être à l’abri de détournements potentiels dans le système. Tout discours dominant est vulnérable, ce qui offre la possibilité aux voix dominées ou marginalisées de manipuler cette faiblesse. En fait, tout discours du pouvoir exige, ou du moins admet la présence d’un discours oppositionnel. Toutefois, l’approche de l’oppositionnalité précise que tout comportement et tout discours oppositionnels qui cherchent à changer la réalité devront s’appuyer sur les structures dominantes, d’où son caractère paradoxal.

Dans ce sens, la littérature, surtout la littérature de nature oppositionnelle, devient un lieu où « il y a moyen de moyenner ». Plus précisément, la narration du texte oppositionnel comme « moyen de moyenner » est ce qui permet de produire l’opposition et de réaliser un déplacement dans le désir (Chambers 1991 : xvi). Chambers insiste que « storytelling not only derives significance from situation but also has the power to change human situations » (1984 : 7). Autrement dit, le texte ne prend sa signification que dans une situation particulière – « [I]e sens est situationnel » (Chambers 1987 : 16) –, et la

¹³³ Jean-François Lyotard, 1976, pp. 4-12. Cité par Ross Chambers, 1991, p. xiii.

narration a la capacité de transformer les relations entre les êtres humains (Chambers 1984 : 8-9), notamment à travers le processus de la lecture.

Dans la même veine, Denis K. Mumby estime bien que la narration ne doit pas nécessairement être conçue comme un phénomène communicatif fixe et stable, mais plutôt comme un élément essentiel du « complex and shifting terrain of meaning » (Mumby 1993 : 3). Il explique que la narration est un acte social symbolique dans les deux sens du terme : d'abord, elle prend une signification dans le contexte social évoqué ; ensuite, elle prend part à la construction de ce contexte social comme lieu de signification dans lequel se trouvent des êtres empiriques (Mumby 1993 : 5). Chambers parle, lui aussi, de la fonction sociale de la « textualité », confirmant ainsi le rôle qu'assume le texte dans la détermination de son contexte sociopolitique et culturel présent et à venir (1987 : 13). Dans cette logique, le texte oppositionnel entre en dialogue avec le pouvoir, et il dépend de l'acte de la narration afin de réaffirmer son identité textuelle en fonction de son contexte de production social, politique et culturel.

Dans *Mélancolie et Opposition* (1987), Ross Chambers définit le discours – qu'il faut comprendre ici dans son sens large d'« activité verbale en général¹³⁴ » (Maingueneau 2002 : 187) – comme « une pratique appropriative » (1991 : xiii). Il s'appuie sur les travaux de Michel de Certeau, Jean-François Lyotard et Gilles Deleuze et Félix Guattari, entre autres, pour développer une approche de l'oppositionnalité. Chambers précise que « [l]'opposition ne (se) théorise pas ou (se) théorise peu ; c'est un faire ou mieux un

¹³⁴ Dominique Maingueneau montre l'évolution du terme « discours », et montre comment les travaux récents en pragmatique ont largement contribué à la définition actuelle de ce terme. Dominique Maingueneau, 2002.

savoir-faire » (1987 : 99). L'oppositionnalité est en constante évolution, puisqu'au cœur même de l'oppositionnalité se trouve l'idée de déplacement. L'invisibilité, la mobilité et la duplicité sont des principes essentiels de l'oppositionnalité. Le geste oppositionnel ne peut pas être trop manifeste, il doit être discret au risque de passer inaperçu. Paradoxalement, pour que le geste oppositionnel soit réussi, il doit pourtant être perçu par le destinataire. Pour ce faire, l'auteur d'une œuvre oppositionnelle doit donc savoir profiter de l'ordre des choses présent et « changer de tactique¹³⁵ selon des exigences elles-mêmes changeantes » (Chambers 1987 : 99). Chaque geste oppositionnel est, pour ainsi dire, adapté en fonction des conditions socioculturelles de sa production. L'oppositionnalité n'est donc pas (et ne peut pas) être fixe dans le temps. Cette approche de l'oppositionnalité fait appel à une pragmatique du *faire* ; on pourrait même parler d'une pratique ou d'une pragmatique de l'opposition.

Chambers s'inspire notamment de la pensée de de Certeau, de son ouvrage *L'invention du quotidien : Arts de faire* (1980), pour élaborer le concept de l'oppositionnalité et l'appliquer à des textes littéraires. Il emprunte, en effet, à de Certeau le terme de l'oppositionnalité ainsi que les principaux critères de définition de l'opposition dont l'idée de l'oppositionnalité comme une pratique appropriative. Chambers établit une distinction claire entre « opposition » et « résistance ». La première

¹³⁵ Dans *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Michel de Certeau établit une opposition dialectique entre la stratégie et la tactique. De Certeau soutient que la stratégie s'applique au discours du dominant ; c'est l'art de maintenir l'emprise sur un territoire quelconque. La tactique, quant à elle, désigne la pratique du dominé désirant se mouvoir sur ce territoire ; c'est l'art de survivre à l'intérieur de ce territoire occupé par l'Autre dominant. Nous appliquerons cette distinction dans le cadre de notre présent travail sur la question de l'oppositionnalité. Pour une explication plus détaillée de la distinction entre stratégie et tactique, voir Michel de Certeau, 1980, 1990, rééditée par Luce Giard, pp. 59-60. Cité par Serge Proulx, 1994, p. 178.

est une « réaction aux forces aliénantes », la deuxième est « le geste d’opposer la force à la force » (Chambers 1987 : 99). Certes l’opposition, comme l’indique le nom, présuppose également l’acte d’opposer, mais au lieu d’opposer la violence d’une lutte armée à la répression d’un régime oppressif¹³⁶, elle oppose « le pouvoir contre le pouvoir » (Chambers 1987 : 99-100). Il s’agit, en fin de compte, de deux types de politique différents utilisés par les personnes marginalisées ou dominées pour faire face aux forces oppressantes.

Cependant, il faut noter que toutes les œuvres littéraires ne sont pas oppositionnelles. Seule la lecture et l’interprétation d’un texte permettront d’en déterminer la nature oppositionnelle. Ainsi un texte comme *La nuit de Diyarbakir* d’Ali Ekber Gürgöz (le témoignage d’un ancien-détenu kurde dans la prison no. 5 en Turquie) ne peut pas être dit oppositionnel, car ce texte appelle explicitement au soulèvement et à la révolution. Mais, comme on le verra, *Mémoire du vent* d’Ahmed Mala et *Les sables de Mésopotamie* de Fawaz Hussain sont des exemples de textes oppositionnels, dont les « ruses » (c’est-à-dire les déplacements et les détours) ne sont pas ouvertement exécutées ; elles sont plutôt discrètes. Comme le souligne Chambers, « to read [...] is to understand the discourse of power in the text, not as a natural phenomenon, but as a *simulated* discourse, and thus to be *distanced* from it » (1991 : 18 ; italiques dans l’original). C’est pourquoi il insiste qu’il faut se méfier de la prétendue innocence des histoires que les gens racontent (Chambers 1984 : 7). Une telle approche est d’autant plus

¹³⁶ Pour un exemple concret de la résistance kurde, voir la situation actuelle en Turquie où le groupe armé et parti politique connu sous le nom de Parti des travailleurs du Kurdistan (PKK), en kurde *Partiya Karkerên Kurdistan*, lutte contre la politique d’anéantissement et de répression des Kurdes en Turquie sous le régime d’Erdogan.

pertinente qu'elle donne la possibilité au lecteur de comprendre le texte sous une perspective autre que celles couramment utilisées (postcoloniale, postmoderniste, sociocritique, historique).

L'opposition est ainsi un processus d'appropriation ou de réappropriation d'un réseau imposé par ceux au pouvoir. La notion de « braconnage » (ou plutôt de « braconnage culturel ») telle que développée par Michel de Certeau est au cœur de l'oppositionnalité. Elle consiste en « pratiques quotidiennes » ou « pratiques culturelles » qu'exécutent les individus dominés pour (sur)vivre dans une structure sociale, imposée par la classe au pouvoir. La métaphore du « braconnage » choisie par de Certeau exprime bien, par la dimension illégale de la pratique, la nature de tout geste oppositionnel. L'art de braconner, c'est donc l'art de savoir comment vivre dans l'espace occupé par l'Autre dominant.

Dans son ouvrage *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, de Certeau applique cette notion de braconnage culturel à des activités aussi variées que marcher, cuisiner, parler et lire. Il présente une analyse fort convaincante de l'acte de lecture comme exemple de « pratique culturelle » qui relève d'un mode de fonctionnement semblable à celui de l'action de braconnage. Ce faisant, de Certeau met au point, à travers l'exemple de la lecture, un modèle de l'activité tacticienne :

[...] l'activité liseuse présente [...] tous les traits d'une production silencieuse : dérive à travers la page, métamorphose du texte par l'œil voyageur, improvisation et expectation de significations induites de quelques mots, enjambements d'espaces écrits, danse éphémère.

[Le lecteur] insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, il y est transporté, il s'y fait pluriel comme des bruits de

corps. Ruse, métaphore, combinatoire, cette production est aussi une « invention » de mémoire. [...] Le lisible se change en mémorable [...]. Un monde différent (celui de lecteur) s'introduit dans la place de l'auteur¹³⁷. (De Certeau [1980] 1990 : 49)

Si de Certeau utilise l'expression « l'art du braconnage » ou encore « l'art de braconner », c'est parce que l'oppositionnalité est une approche plutôt esthétique, créative. Pour de Certeau, la création artistique est la force des faibles (c'est-à-dire des gens ordinaires qui ne sont pas en position de pouvoir). Ces derniers « bricolent » un nombre indéfini de manières de s'inventer afin de se repositionner dans l'espace du dominant. L'emploi du verbe « bricoler » (au sens propre et figuré du terme) est particulièrement évocateur de la notion de « braconnage ». Au sens figuré, « bricoler » renvoie à l'idée de « ruse » et à celle de « manœuvre » qui sont, toutes les deux, des idées centrales de l'oppositionnalité. En quoi les titres de *Mémoire du vent* et des *Sables de Mésopotamie* annoncent-ils des univers décentrés, dont l'instabilité prête à des interprétations multiples ?

4.2 De l'instabilité du titre littéraire et de ses interprétations variables

Mémoire du vent met en place une opposition entre l'apparent et le non-apparent, entre l'avoué et le non-avoué, le dit et le non-dit, ainsi qu'entre le conscient et l'inconscient. Le titre lui-même, *Mémoire du vent*, dont l'emploi est à la fois métaphorique et thématique, est structuré par un non-dit qui demande d'être entendu, compris à partir du rapprochement inattendu qu'établit l'auteur entre les deux termes, *mémoire* et *vent*. Ce rapprochement exprime le caractère paradoxal de l'énoncé – puisque

¹³⁷ Cité par Serge Proulx, dans « Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : *L'invention du quotidien*, paradigme de l'activité des usagers », *op. cit.*, pp. 179-180.

le vent n'a pas de mémoire – et, par conséquent, de la situation dont l'énoncé émane. Étymologiquement, le mot « vent » qui vient du latin « *ventus* » désigne, entre autres choses, le vide, le dépouillement. Mais que serait alors la mémoire du vide ?

D'après Sigmund Freud, le vide serait l'expression d'un désir refoulé (1923). Chez Jacques Lacan, ce même vide acquiert une dimension nouvelle parce qu'il entre dans la formation du sujet en devenant le lieu de constitution de la relation à l'Autre (1975) :

Selon J. Lacan, le vide contient une énergie qui pousse et qui fait sortir le Sujet de l'impasse du désir de l'Autre par le biais du langage. Ce vide est un reste appelé le « manque-à-être », désignant le vide fondamental dans la structure du sujet. Fondamental car, selon J. Lacan, le désir naît de la symbolisation primordiale et de la castration. Le langage vient donc comme symbole de l'absence-présence, afin de lutter contre le vide de l'absence. Le désir viendra alors tenter de combler ce manque par une recherche de l'objet perdu. (Lalo 2008 : 19)

Le vide, c'est donc ce désir refoulé qui est inhérent à l'être humain, et qui cherche, par tous les moyens, à faire irruption dans sa réalité. Il est porteur d'une « vérité » cachée. Cette vérité cachée, non exprimée puisque refoulée, pourrait se comprendre dans ce texte comme étant la mémoire d'un désir non avoué puisque impossible à réaliser ou tout simplement frappé d'interdit, mais toujours présent dans l'inconscient puisque celui-ci est atemporel. Dans cette optique, l'une des interprétations possibles du titre « Mémoire du vent/vide » peut être la mémoire du « retour du refoulé » ou, par extension, la mémoire du retour (im)possible.

Le titre *Mémoire du vent* de Mala fait penser à un texte de Fawaz Hussain intitulé *En direction du vent*¹³⁸ (2010). À l'instar de *Mémoire du vent*, le titre *En direction du vent* relève d'une idée ou d'une pensée contraire à l'opinion commune, puisque le vent, comme le souligne le préfacier Salah Stétié, « n'en est pas à une direction près¹³⁹ ». Tout comme le vent n'a pas de mémoire, on peut dire que le vent n'a pas une seule direction (mais plusieurs directions). Dans les deux récits, le vent devient donc synonyme de l'instabilité. Ce caractère mouvant et instable du vent (en tant qu'élément naturel et symbolique à la fois) reflète non seulement l'ambiguïté textuelle et temporelle mais aussi l'ambivalence du discours du narrateur de *Mémoire du vent*.

Le titre *Les sables de Mésopotamie* a également une forte connotation symbolique. Comme le titre de *Mémoire du vent*, le titre du roman *Les sables de Mésopotamie* contient un terme qui renvoie à un élément naturel : le sable. L'on constate, en effet, que le sable a, lui aussi, la nature insaisissable, fuyante et instable que nous venons d'observer dans le motif du vent. Par analogie, le sable est aussi la poussière. Cela rappelle notre discussion dans le chapitre précédent sur la parole kurde où nous avons parlé de l'image de la poussière et de son lien avec les cendres dans notre analyse de *Mémoire du vent*. Mais, bien au-delà de son sens propre (géologique), le sable est une métonymie du désert. Le désert est une réalité physique (naturelle) pour les peuples de Mésopotamie, tout comme il est un lieu symbolique dans la Bible, le Coran et la Torah. Dans *Rituals of Memory in Contemporary Arab Women's Writing*, Brinda Mehta affirme

¹³⁸ Fawaz Hussain, *En direction du vent*, Non Lieu, coll. « à la marge », 2010.

¹³⁹ Salah Stétié dans la préface d'*En direction du vent*, Fawaz Hussain, 2010, pp. 9-13.

que le désert occupe une place prédominante dans l'imagerie culturelle en Orient, notamment dans la culture arabo-musulmane parce que c'est le lieu de naissance de l'Islam (2007 : 80). Dans *Les sables de Mésopotamie*, le désert est représenté comme un espace à la fois géographique et symbolique. Par ailleurs, le sable, c'est aussi ce qui ferme les yeux, c'est-à-dire ce qui empêche de voir (le sable brouille la réalité), et ce que l'on ne peut pas voir, on ne peut pas vraiment le dire. Quelle est donc cette chose que l'on ne peut pas voir ? On pourrait avancer que cette chose est l'inconscient. Mais comme on le verra, dans le cas du roman *Les sables de Mésopotamie*, cet aveuglement est dû particulièrement à des facteurs politiques (la duplicité du pouvoir) et sociaux (les préjugés et les stéréotypes). Dans l'imaginaire occidental, les yeux renvoient à une symbolique qui n'est pas sans intérêt pour notre propos sur le non-dit et l'implicite. Car, comme le souligne Charles Bonn, « [l]e sens, ne le savons-nous pas déjà depuis Sophocle, n'est donné à voir qu'à celui qui, comme Œdipe¹⁴⁰ ou Tirésias avant lui, est aveugle et errant » (2013 : 212).

Les deux titres *Mémoire du vent* et *Les sables de Mésopotamie* ont une fonction séductrice : éveiller l'intérêt du lecteur, susciter chez lui le désir de lire le récit. Le caractère oppositionnel du titre de *Mémoire du vent* ainsi que celui des *Sables de Mésopotamie* réside, en outre, dans le fait qu'ils convoquent une problématique du déplacement. Dès le titre donc, Mala, comme Hussain, invite le lecteur à se servir des mots du texte en lui-même pour trouver le(s) sens caché(s) de son récit. C'est ainsi que le lecteur pourra tenter de combler les trous et les incohérences causés par le non-dit dans le

¹⁴⁰ Pour une étude fort intéressante d'*Œdipe à Colone* de Sophocle et les notions d'étranger, d'errance et d'hospitalité entre autres, voir Jacques Derrida, 1997.

texte. Nous venons de voir comment ces deux titres annoncent que la réalité est instable et partielle, toujours soumise à des interprétations variables. À partir des deux analyses qui suivront, nous allons montrer comment la mise en scène de ce flou, de ce brouillard, ouvre la porte à une lecture oppositionnelle.

4.3 L'oppositionnalité chez Mala

Mémoire du vent cultive les thèmes entrelacés de l'identité, de l'exil et de la mémoire dans une perspective oppositionnelle. Il est l'expression d'un certain sentiment de l'histoire, d'une mélancolie et d'un désenchantement sociopolitique de l'ordre des choses de l'Irak de l'après-guerre du Golfe (1991). Dans *Mémoire du vent*, le vide est partout. Quand il y a un vide, c'est que quelque chose est incomplet. Mais ici, ces trous, ces « incohérences » sont paradoxalement cohérents. Ils dévoilent nos désirs, ces « choses oubliées » (MV 92), ainsi que le pose le narrateur de *Mémoire du vent*, enfouies au plus profond de notre inconscient. D'un point de vue psychanalytique, Freud montre que lorsque l'inconscient apparaît, c'est toujours en fragments déformés et déchirés ([1914] 2001). C'est le cas, dans *Mémoire du vent*, lorsque le narrateur dit : « Je ne pouvais prendre une photo qui ne soit déformée » (MV 108) pour témoigner du vide qui régnait dans la ville de son enfance. Toutes ces choses déformées, y compris le visage des personnages-fantômes qu'il croise sur son chemin, convoquent l'inconscient du narrateur. Ces scènes « étranges », où réalité et fantasme se confondent, sont des endroits privilégiés où peut se manifester l'inconscient du narrateur. Elles révèlent que la réalité n'est pas telle qu'on la perçoit : « Il y avait certainement un sens caché à tout cela, mais je ne

savais pas le déchiffrer. » (MV 99) Mala semble suggérer par là que, pour accéder à la vérité, il faut recourir au pouvoir qu'ont les mots de véhiculer plusieurs sens à la fois. Le défi lancé au lecteur est donc de décoder le « sens caché » du texte. La question du non-dit et de l'inconscient dans l'œuvre de Mala s'inscrit par ailleurs dans la mélancolie. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, permettons-nous de donner un bref aperçu de la mélancolie et de son rapport avec l'oppositionnalité.

4.3.1 La mélancolie et l'opposition

Dans « Deuil et mélancolie » (1915), Freud distingue deux types de deuil : d'une part, un « deuil normal », c'est-à-dire la perte d'une personne aimée ou la perte d'une abstraction et, d'autre part, un « deuil pathologique », autrement dit la mélancolie en tant que maladie mentale. Alors que l'un désigne un état non pathologique (un « affect normal »), l'autre est un comportement pathologique. Freud montre que la mélancolie et le deuil présentent des traits similaires tels qu'« une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer [...] » (1915, [1986] : para. 3). Mais à la différence du deuil, la mélancolie présente un trait qui lui est propre, à savoir « une diminution du sentiment d'estime de soi » (Freud 1915, [1986] : para. 3). Pour l'endeuillé, la mort de la personne aimée est ressentie comme une perte définitive. Mais cela ne vaut pas pour le mélancolique, surtout dans les situations où l'objet n'est pas « réellement mort mais [...] a été perdu en tant qu'objet d'amour » (Freud 1915, [1986] : para. 6). Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une réaction à la perte d'une personne ou d'un objet aimé. Cependant, Freud

rappelle que les événements catalyseurs de la mélancolie dépassent ceux du deuil, « le cas de la perte due à la mort » d'une personne, et « englobent toutes les situations où l'on subit un préjudice, une humiliation, une déception [...] » (1915 [1986] : para. 8). Cette discussion psychanalytique sur la mélancolie nous permettra d'enrichir notre lecture oppositionnelle de *Mémoire du vent* dans la mesure où la mélancolie, comme toute œuvre oppositionnelle, est un texte qui comporte un sens caché qui doit être décodé par celui qui reçoit le livre. En effet, nous verrons, dans le cas de *Mémoire du vent*, que le texte mélancolique est une tactique littéraire permettant à l'auteur kurde de critiquer, de façon détournée, la société.

Dans *Mélancolie et Opposition : Les débuts du modernisme en France*, Chambers explique qu'un texte « se fait *mélancolique* en cessant de pouvoir se centrer sur un moi qui, à la manière du moi bourgeois, serait maître de l'acte communicationnel, et libre de le marquer du sceau de son "originalité" » (1987 : 197 ; italiques dans l'original). La mélancolie, ainsi définie, renvoie à un « décentrement du monde » intérieur (c'est-à-dire de l'espace psychique du mélancolique) et, par conséquent, à une « instabilité de l'être » (Chambers 1987 : 39). Elle est la conscience de l'instabilité du monde et de l'être humain. Le texte mélancolique s'avère le « lieu d'une angoisse concernant l'identité » (Chambers 1987 : 197). Il est l'expression « du sentiment du centre manquant, de la dispersion de l'être, de la hantise de l'échec, de la faute, de l'occasion manquée » (Chambers 1987 : 46). Le mot « mélancolie », comme le fait remarquer Chambers, entretient une relation étymologique entre autres avec le terme « colère » qui vient du grec *Khloé*, signifiant bile (1987 : 41). C'est pourquoi, dans le texte mélancolique, le sentiment de manque ou de

perte se donne à lire comme l'*expression* d'« une colère inexprimée », c'est-à-dire « comme le lieu d'une violence refoulée », d'un non-dit qui *demande* à être lu (et donc) interprété (Chambers 1987 : 47).

4.3.2 *La mélancolie chez Mala*

Le début du récit *Mémoire du vent* annonce un texte mélancolique par l'énigme qui entoure « le premier jour » ainsi que par « le désintéret profond » pour le monde extérieur évoqués par le narrateur (*MV* 19). Le ton est celui d'un sentiment de mélancolie¹⁴¹, qui révèle avant tout un malaise profond chez le narrateur face à un manque ou à une perte qui est relié, chaque fois, à un événement dans l'enfance ou l'adolescence du narrateur au pays natal. La narration de *Mémoire du vent* est centrée sur le personnage mélancolique du narrateur et sur sa « quête de l'unité de son identité disjointe » qui transparaît le mieux dans le jeu narratif (JE narrant, narré), celle d'une quête de l'objet, d'un désir qui est depuis longtemps perdu. Cette recherche oblige le narrateur à faire un détour par le passé, et donc à revisiter certaines scènes de son enfance et de son adolescence.

L'incipit de *Mémoire du vent* est composé des trois premiers mots « le premier jour ». Le premier jour est un événement central dans la vie du narrateur, catalyseur des « jours sombres qui jettent le trouble sur ce récit » (*MV* 45). Cet événement renvoie à l'enfermement du père du narrateur par les autorités irakiennes qui est suivi,

¹⁴¹ Charles Baudelaire disait : « Le ton le plus poétique de tous est le ton mélancolique. » On sait que Mala a traduit Baudelaire, notamment son recueil *Les fleurs du Mal*, où le ton mélancolique est omniprésent surtout dans les quatre poèmes qui apparaissent sous le titre « Spleen ». Charles Baudelaire, 1857.

immédiatement, de l'exil de sa famille. Tout comme Adam et Ève sont expulsés du jardin d'Eden pour avoir désobéi à l'ordre de Dieu, la famille du narrateur est obligée de quitter Zardek (le village natal du narrateur, et par extension le paradis de l'enfance). Mais il y a une ambiguïté qui entoure cette scène d'ouverture. Par exemple, on ne sait pas pourquoi les autorités irakiennes arrêtent le père du narrateur. Tout ce que nous dit le récit, c'est que le père du narrateur est enfermé pendant une période de neuf mois dans la célèbre prison de Moussayib. À la terreur de la situation, s'ajoute celle de l'état de confusion des villageois. Le narrateur dit : « Les vieux avaient l'impression que leur prophète les avait abandonnés ; peut-être se sentaient-ils punis pour un péché, mais lequel ? » (*MV* 49) L'emploi de l'adverbe modalisateur « peut-être » permet d'identifier la présence de l'auteur dans le texte. L'auteur s'adresse directement au lecteur et lui demande de participer au décodage du texte. Relatant l'histoire de l'exil de sa famille, le narrateur dit : « Notre premier asile fut le village de Kawlaswar, puis ceux de Karéz et Bilalk et enfin de Toulki. » (*MV* 47) Historiquement, l'asile désigne un « lieu inviolable où une personne en danger trouve refuge » (TLFi). Mais c'est aussi un lieu où les fous, les mendiants et tous les « indésirables », c'est-à-dire tous les « anormaux » sont enfermés, à l'écart de la société¹⁴². Ainsi, pour la famille du narrateur, de même que pour des milliers d'autres familles kurdes en Irak qui ont été expulsées de leur maison, et dont les villages ont été brûlés, la déportation est vécue comme une véritable blessure, d'autant plus qu'elles se sentent rejetées par la société.

¹⁴² Voir Michel Foucault, 1961.

La première scène de *Mémoire du vent* est immédiatement suivie de celle racontant l'épisode du ganga, un oiseau sauvage que le narrateur voulait apprivoiser, mais qui parvient à s'échapper de sa « cage » et à reprendre sa liberté. C'est là la première perte réelle pour le narrateur, perte qui le marque profondément jusque dans sa psyché. Ainsi, aussitôt la nuit tombée, le narrateur fait un rêve étrange dans lequel il revoit son ganga aux rémiges arrachées et une colombe blanche (symbole universel de la paix, de l'amour et de la pureté). Il rêve de s'envoler avec le ganga :

Moi et le ganga volions ; mes pieds s'accrochaient aux fils des cerfs-volants, je tendais les mains, ils s'y accrochaient, je voulais me dégager de ces fils noueux, je perdais la capacité de voler ; comme une bête mise dans un sac de jute et essoufflée, j'ai essayé de toutes mes forces de sortir de mon sommeil. (*MV* 31-32)

Ce rêve est d'autant plus révélateur qu'il reflète, par effet miroir, la situation personnelle intérieure du narrateur qui a l'impression d'être prisonnier de son corps et de l'endroit. Rappelons que, selon Freud, « Le rêve est la voie royale qui mène à l'inconscient ». Dans *L'interprétation des rêves*, Freud montre que l'inconscient prend principalement la forme de « *parapraxis* » (les lapsus, les erreurs, les oublis de noms propres, etc.) et de rêves. Pour Freud, les rêves sont un endroit idéal pour l'apparition de l'inconscient, parce que le conscient est fatigué. Autrement dit, quand nous dormons, le système de défense qu'est le conscient est affaibli, ce qui permet l'apparition de l'inconscient, et donc le retour du refoulé.

Le recours à un langage symbolique (les fils « noueux » et un investissement du motif des oiseaux) est fort significatif. Dans la mythologie grecque, Ariane (la fille du roi de Crète Minos) offre une pelote de fil à Thésée (l'homme dont elle est amoureuse) qui

lui permet de retrouver la seule sortie du labyrinthe¹⁴³, d'où l'expression courante « le fil d'Ariane ». Le fil symbolise ainsi ce qui libère l'être, mais, dans *Mémoire du vent*, le motif récurrent des fils noueux semble suggérer le contraire. Ce motif évoque plutôt « les nœuds des contradictions inhérentes à son expérience migratoire » (Kanaté 2008 : 17). De plus, l'image de l'oiseau qui a la patte attachée illustre que le fil – surtout le fil noué – est ce qui nous retient. Enfin, le fil, c'est aussi ce qui met l'individu en relation avec le monde comme le montre cette citation tirée du même passage du rêve du narrateur sur le ganga : « Pieds nus à côté des moustiquaires roses, je n'avais qu'un fil pour me relier au monde. » (MV 30) Dans ce dernier cas, il s'agit d'un attachement souhaitable, tandis que pour l'oiseau attaché, c'est plutôt une entrave à la liberté.

Mémoire du vent offre un cas exemplaire du rapprochement qu'établit Freud entre deuil et mélancolie. On observe dans ce texte un fort investissement de la problématique de la perte d'objet. Les citations du texte qui suivent en fournissent de bons exemples : « Pour la première fois de ma vie, le fait de perdre a eu un sens pour moi¹⁴⁴. » (MV 25) et « [...] j'avais perdu une chose et je voulais retrouver autre chose à la place¹⁴⁵. » (MV 45), parmi d'autres instances. Dans *Mémoire du vent*, le deuil apparaît comme une expérience douloureuse liée à la perte à la fois d'une personne aimée (par exemple, la mort du fils aîné de la tante Gourджи, le cousin du narrateur) et d'une abstraction (la liberté comme dans le deuxième exemple cité ci-dessus). N'ayant trouvé aucune trace de sa famille, le

¹⁴³ *Iliade* : « Prends cette pelote et déroule-la tout au long du parcours ; lorsque l'affaire sera faite, tu pourras rejoindre la sortie en rembobinant le fil. » Voir Robert Davreu, « Ariane », *Encyclopædia Universalis*, en ligne.

¹⁴⁴ Prononcé par le narrateur après que son ganga s'est échappé de sa cage.

¹⁴⁵ Le narrateur s'exprime sur la liberté de porter son costume ethnique et sur le droit d'avoir accès à une éducation dans sa langue maternelle.

narrateur de *Mémoire du vent* est amené à faire le deuil de son pays d'origine, des personnes et des objets de son passé.

Quant à la mélancolie, elle est également causée par la perte d'un objet. Mais les circonstances qui déclenchent la mélancolie sont beaucoup plus nombreuses et dépassent, en effet, ceux du deuil « normal » (lié à la mort d'une personne ou d'une idée/abstraction). Il y a, entre autres événements, l'épisode de la blessure du grand-père du narrateur victime d'un régime tyrannique, l'enfermement de son père par les autorités irakiennes, l'exode de sa famille et son exil forcé en Europe. La mélancolie du narrateur est causée par ses angoisses, ses souffrances et ses humiliations dans la relation à l'Autre. Cette mélancolie provoque chez le narrateur un trouble de l'identité. Il affirme : « J'étais triplement angoissé [...]. » (MV 25) Et encore : « Ce silence a engendré en moi une forte anxiété. Aussi forte que celle que j'éprouvais pendant les premières nuits de mon exil. » (MV 123) Dans *Mémoire du vent*, on se retrouve parfois dans un flou entre imaginaire et réalité, les objets perdus se ravivant devant les yeux du narrateur comme s'ils étaient toujours présents. Il s'agit d'une tentative du mélancolique de reconstruire un monde qui a été anéanti par un régime tyrannique.

Ce rapprochement entre deuil et mélancolie est révélateur de la psychologie du sujet déraciné. Comme le montre Freud, « [d]ans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même » (1915 [1986] : para. 4). Dans *Mémoire du vent*, les images qui mettent en relief l'impuissance du narrateur sont nombreuses. Elles illustrent la position de désillusion et de désenchantement du narrateur avec l'état des choses dans le monde dans lequel il se trouve, d'où le détachement psychologique du

mélancolique. Comme le dit Kelly Oliver, Margot Miller soutient que le détachement psychologique de l'exilé est dû à une absence de « soutien social pour l'espace psychique¹⁴⁶ ». Jeune, le narrateur était convaincu que personne ne pouvait le comprendre ni comprendre sa passion pour les choses cachées. Le sous-sol devient l'endroit idéal pour placer une distance entre lui-même et la ville. Or c'est précisément ce détachement psychologique qui permet au narrateur de prendre une distance avec l'objet de son désir et de porter un jugement critique sur la société, de manière détournée.

Mémoire du vent se donne à lire comme un texte mélancolique à travers l'univers que représente l'œuvre, soit celui d'un monde instable où les menaces à la liberté sont omniprésentes et où l'incertitude domine. L'un des traits caractéristiques du texte mélancolique, selon Chambers, est de « naturaliser » l'espace de l'expérience mélancolique (1987). Les multiples « manifestations météorologiques », dans de tels textes, sont alors les signes « d'un univers sujet à la mélancolie » (Chambers 1987 : 42). À l'instar de la littérature symboliste « où les œuvres sont noyées dans une sorte de brume qui suspend l'interprétation littérale » (Maingueneau 1990 : 78), dans *Mémoire du vent*, les références à la poussière et au brouillard sont nombreuses. Elles sont les marqueurs d'un non-dit et rappellent au lecteur qu'il doit trouver un sens plus profond aux événements. À l'instabilité du vent que nous avons déjà soulignée, s'ajoute ainsi l'instabilité des interprétations de l'œuvre. Deux exemples permettent d'illustrer ce point de vue. Le premier est lié au rêve du narrateur sur le ganga, où le narrateur dit : « un brouillard qui ressemblait à un mirage nous couvrait le visage » (MV 30). Le deuxième

¹⁴⁶ Citée par Margot Miller, 2002, p. 101.

fait référence à l'épisode de déracinement du narrateur, qui est victime d'insultes xénophobes de la part des enfants de l'école : « Je suivais la route pour rentrer à la maison, et mes larmes brouillaient le monde devant mes yeux. » (*MV* 43) Tous deux convoquent la mémoire et la mélancolie, qui sont, selon Chambers, « les symptômes d'une identité *historique* » (1987 : 177 ; italiques dans l'original). Elles révèlent la position d'opposition qu'adopte l'auteur face au discours dominant de l'époque dont il est question, soit le régime Baath, en Irak. Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, parfois « il faut être aliéné pour voir clair car celui qui est dans le brouillard est dans le vrai » (Chambers 1987 : 224). La mémoire, toujours selon Chambers, est « à l'origine d'une expérience de mélancolie qui est lourdeur et oppression » (1987 : 177). Dans *Mémoire du vent*, la mémoire refoulée du narrateur est associée aux souvenirs de son enfance traumatisante dans son pays natal. Le mélange d'affects, à la vue de l'état de ruine des objets et des lieux de son passé, traduit ce sentiment de mélancolie qui est lourdeur et oppression qu'éprouve le narrateur. C'est ce même sentiment de mélancolie qui a été pendant longtemps une source d'inspiration pour les romantiques. Mala recourt à un langage métaphorique qui puise dans le registre lexical de la nature (le tremblement de terre, la catastrophe, le déluge) pour représenter la décomposition de l'espace à la fois physique et psychique.

Le passage dans le texte dans lequel le narrateur parle de l'exil de sa famille, après l'arrestation de son père, devient le lieu de la déception et de la mélancolie par rapport aux souvenirs de l'enfance :

Très tôt le matin, nous sommes arrivés à Garra-Chékhan. Les nuits, dans ce village, étaient enveloppées de solitude ; des pleurs résonnaient sous les étoiles. Nuits de silence et de plainte, nuits de prière et d'incantation, nuits blanches d'imploration. (MV 47)

Dans la dernière phrase de cet extrait, on remarquera l'anaphore « nuits ». L'anaphore est une figure d'insistance qui consiste à répéter le ou les mêmes termes, au début d'un vers, d'une phrase ou d'une proposition. Cette répétition crée un effet d'écho qui rappelle ce sentiment de mélancolie et des « *plaintes contre* » du mélancolique. Freud, en parlant des mélancoliques, jugeait bien que « [leurs] *plaintes* sont des *plaintes portées contre*, selon le vieux sens du mot allemand : *Anklage*¹⁴⁷ ; ils n'ont pas honte et ne se cachent pas car toutes les paroles dépréciatives qu'ils prononcent à l'encontre d'eux-mêmes sont au fond prononcées à l'encontre d'un autre » (Freud [1915] 1986 : para. 6). Le narrateur se plaint de la souffrance, de la solitude et du désarroi de sa famille et des autres membres de sa communauté kurde face à leur situation de marginalisation. Il se plaint également de l'injustice et de la violence des autorités irakiennes contre les minorités culturelles en Irak qui n'ont d'autre choix que celui de s'exiler. Cependant, les plaintes du narrateur contre le discours du pouvoir ne sont pas exprimées ici de façon explicite, mais plutôt implicite, ce qui a pour effet d'empêcher que son geste oppositionnel ne soit trop manifeste. Rappelons-le, selon Chambers, le geste oppositionnel doit être aussi discret que possible pour rendre l'attaque plus subtile et plus détournée.

S'inspirant de Freud (1915), Chambers soutient que la mélancolie est inséparable d'une certaine « expérience de la vérité » (Chambers 1987 : 223). Ainsi, le sujet

¹⁴⁷ « *Ihre Klagen sind Anklagen. Anklagen* : ancien terme juridique signifiant “mise en accusation, plainte portée contre quelqu'un” », note des traducteurs. Sigmund Freud, 1986, pp. 145-171.

mélancolique, en tant qu'être aliéné, est celui qui permet de voir la vérité d'une situation. Chambers parle de « la lucidité des mélancoliques », c'est-à-dire de « leur accès à la vérité » (1987 : 235). Michel Foucault soulignait déjà, en 1961, dans *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique* le rapport étroit entre folie, raison et déraison¹⁴⁸. C'est cette vérité que le discours dominant cherche, à tout prix, à faire taire. On retrouve également cette idée chez Georg Lukács (1965). Pour lui, l'opposition fondamentale à un discours dominant assure une vision lucide du vrai état des choses. Ceux et celles qui suivent ou acceptent l'ordre établi sont de ce fait aveugles à la trame de l'histoire dans le présent. L'aliénation sociale apparaît donc comme une condition essentielle de la lucidité du mélancolique.

On pourrait rapprocher cette lucidité mélancolique de la « *facultad* » de Gloria Anzaldúa : « the capacity to see in surface phenomena the meaning of deeper realities, to see the deep structure below the surface » (Anzaldúa 2007 : 60). En d'autres termes, la *facultad* est la faculté d'un individu de percevoir la profondeur d'une situation. Cependant, la *facultad* n'est pas donnée à tout le monde chez Anzaldúa, c'est un « don » qui vient des marges. Cette sensibilité du sujet des « marges », Anzaldúa l'attribue à un « sixth sense ». Pour elle, la peur est le principal moteur du développement de ce « sixième sens » qui permet, en outre, à l'individu de se protéger contre toute menace (physique ou psychologique) éventuelle (Anzaldúa 2007 : 60-61). C'est un mécanisme de défense du sujet marginalisé. Vue dans cette optique, la *facultad* permet aux marginalisés

¹⁴⁸ « La folie de la folie est d'être secrètement raison. Et cette non folie, comme contenu de la folie est le deuxième point essentiel à marquer à propos de la déraison. La déraison, c'est que la vérité de la folie est raison. » (Foucault 1961 : 256)

de survivre. Comme nous allons le voir, la lucidité ou *la facultad* est une tactique oppositionnelle, un outil de défense du narrateur de *Mémoire du vent* contre la violence d'un système oppressif.

Lors d'une rencontre imprévue avec les forces militaires irakiennes, l'identité du narrateur fait l'objet d'un interrogatoire. Pour mieux comprendre le ton de cette scène, il convient de citer le passage qui précède et celui qui suit l'interrogatoire :

Dans la rue adjacente se mêlaient des voix [in]compréhensibles et les vrombissements des véhicules ; puis un bruit de bottes, des phrases courtes, le cri d'une vieille dame, d'une fille. Je sentais qu'après ces gens viendrait mon tour. Toutes les portes étant fermées, j'ai accéléré le pas, en sachant que quoi qu'il arrive, je ne pouvais pas fuir ce lieu sinistre dans lequel je m'étais retrouvé. Arrivé près d'un croisement, je pris la rue de droite ; je voulais m'éloigner le plus possible de ce désordre. Je me suis mis à courir. Je n'avais parcouru que cent mètres lorsqu'une Jeep déboula en face de moi, bientôt rejointe par une autre voiture qui freina brutalement à ma hauteur. Des hommes vinrent vers moi à vive allure.

- Où vas-tu ? Ta carte d'identité ! crièrent-ils en arabe.

J'étais sûr que mon carnet de service militaire était dans ma poche et je [le] leur ai tendu. Un des hommes prit une torche accrochée à sa ceinture ; il regarda ma photo et dirigea la lumière sur mon visage.

- Où vas-tu avec cet air si perturbé ?

- Je vais à la maison, répondis-je en arabe.

- Elle est où, ta maison ?

[...]

- Franchement, je suis en visite.

Par ces simples mots, j'aurais voulu mettre un point final à ce jeu de questions-réponses. Mais il n'en fut rien, bien au contraire, car ma réponse provoqua chez eux la suspicion : « Venu en visite, alors ! »

Il répétait ma réponse, une façon de me faire comprendre que j'avais d'autres intentions. Il tenta de me saisir par le poignet mais j'étais plus rapide ; je me suis dégage et j'ai fui comme si ma vie en dépendait. [...] (MV 130-131).

Le paragraphe qui introduit l'interrogatoire est constitué de phrases de longueurs variées.

À l'intérieur des phrases longues s'accroissent les propositions courtes dont l'effet est un

rythme saccadé, effet qui est produit, en outre, par l'emploi des signes typographiques comme la virgule et le point-virgule. Par le rythme saccadé du texte, l'auteur cherche à reproduire une image sonore du rythme de l'action. Les phrases courtes correspondent à une succession d'actions rapides. Elles accélèrent le rythme du récit. Au moment d'une poussée d'adrénaline (précédant sa fuite), le narrateur cherche un refuge pour se mettre à l'abri du danger grave et réel de sa capture par les autorités. On perçoit la sueur de sa course, le rythme haché de sa circulation¹⁴⁹. Le narrateur a peur, mais c'est cette peur qui lui vient au secours. La peur est, comme nous l'avons montré plus haut, le catalyseur d'un « sixième sens », qui s'avère un trait fondamental de la *facultad* chez l'être marginalisé (Anzaldúa). C'est, en effet, la peur d'être accusé d'être rentré clandestinement au pays qui incite le narrateur à prendre la fuite pour se protéger contre cette menace imminente. Le narrateur de *Mémoire du vent* est un personnage oppositionnel. Il s'enfuit. Il s'échappe. Il s'évade. Son identité pose problème pour les autorités, justement parce qu'elle subvertit les critères d'identification traditionnels (comme les cartes d'identité). Pour que son projet soit mené à bout, le narrateur doit trouver les moyens de déjouer les nombreux contrôles d'identité établis par l'autorité. C'est pourquoi il est obligé de recourir à une fausse identité pour montrer aux officiers irakiens qu'il a fait son service militaire. Cela

¹⁴⁹ L'effet miroir du texte avec la situation dont il parle renvoie à ce que Dominique Maingueneau appelle les « bouclages textuels » qui désignent ces « phénomènes de réflexivité [...] à travers lesquels le discours réfère à sa propre activité énonciative » (1990 : 163). Le « monde de l'œuvre » est indissociable de son énonciation. La notion de « monde de l'œuvre », explique Maingueneau, désigne à la fois « le monde représenté par l'œuvre » et « le monde qu'elle [l'œuvre] construit par sa clôture » (1990 : 166). Il ajoute que : « Le monde "réel" que l'œuvre prétend représenter comme un objet extérieur à elle n'est en fait accessible qu'à travers le "monde" qu'institue l'œuvre » (Maingueneau 1990 : 166), soulignant le caractère autoréflexif des textes littéraires.

explique l'anonymat du narrateur, comme si le texte participait, lui aussi, au jeu de questions de l'identité du narrateur.

Plus loin, le passage sur les jumeaux de Tomar est symbolique du désir de l'Autre¹⁵⁰ qui est constitutif du sujet dont parle Lacan, et est particulièrement révélateur d'un contre-discours politique sous le couvert du souvenir qui s'insinue dans le texte.

Évoquant un souvenir douloureux de son enfance, le narrateur dit :

Comme au moment où on a ouvert les yeux, nous les jumeaux de Tomar. Je suis né fatigué. J'entendais les pleurs de l'autre, il respirait et son petit cœur battait, il était plus vivant que moi. On pensait qu'il aurait davantage de chances de vivre que moi, mais il n'a vécu qu'une ou deux semaines, sans but et sans réfléchir ; c'est moi qui ai pris sa part de vie. J'ai su très tardivement qu'il n'était plus là. Tout comme lui qui ne savait pas que j'étais en vie. J'ai su tardivement mais lui, il n'a jamais su.

Je suis le premier à parler de lui. Il n'a rien fait qui mérite d'être écrit, mais j'ai le sentiment que mon destin est une partie de sa vie, que sa mort est une partie de ma mort ; sauf que moi, je vis. (MV 152-153)

Cet extrait évoque, entre autres, le thème de l'identité fragmentée, fluide et plurielle.

L'auteur utilise cette figure de l'identité multiple et en devenir comme moyen de séduire le lecteur en brouillant toutes les frontières possibles et imaginables dans la détermination

¹⁵⁰ Jacques Lacan fait une nette distinction entre « l'autre » et « l'Autre ». L'autre et l'Autre désignent chacun une instance distincte à laquelle un sujet peut s'adresser en parlant. Le premier renvoie à un seul interlocuteur (par exemple un collègue), le second désigne un groupe, un concept ou une idée abstraite (comme Dieu, une science abstraite). Selon Lacan, « L'Autre est le lieu de la parole. [...] L'Autre est le lieu du signifiant. L'Autre est le lieu du manque à être ». Si l'Autre est antérieur à la communication ou au dialogue entre individus, L'Autre, pour Lacan, c'est donc le langage. Analysant la fonction du *Je* (en tant que sujet du discours d'énonciation), Lacan constate, en effet, que le *Je* ne peut pas être dissocié de l'Autre. Dans sa conception du stade du miroir, Lacan montre qu'un enfant (*infans* du latin, désignant celui ou celle qui ne parle pas) – qu'il place entre l'âge de six et dix-huit mois – qui ne comprend pas encore que l'image de son corps qu'il voit dans le miroir n'est que le reflet de son propre corps (le Moi), « essaie d'attraper, de jouer avec cet autre qu'il prend comme Autre physiquement détaché de lui-même ». Cette conception du stade du miroir confirme l'hypothèse selon laquelle l'individu, en tant qu'être social, doit nécessairement se concevoir dans un rapport à Autrui. Lacan montre, par le moyen du stade du miroir, notre obsession avec le langage. Il soutient que le sujet *Je* est un être de langage qui se pense et se conçoit dans son rapport à l'Autre. Pour Lacan, le langage est révélateur de l'inconscient, c'est-à-dire que l'inconscient se manifeste à travers le langage. Le désir est pour ainsi dire ancré dans le langage. Jacques Lacan, 1966, pp. 93-100.

de l'identité. De même, on retrouve ici l'instabilité dont nous avons parlé plus haut en lien avec le vent et le sable. On est du côté des frontières floues, aisément brouillées. Il est juste de parler d'identités brouillées ainsi que de discours brouillés dans *Mémoire du vent*, parce que c'est une figure aliénée du récit qui semble voir clairement la véritable condition sociale, politique et culturelle de l'Irak contemporaine. Le narrateur est un sujet dont l'identité est brouillée parce que double, ce qui est visible, notamment à travers l'image des jumeaux. Il reconnaît l'étranger en lui. L'Autre est à la fois biologique et symbolique chez le narrateur. Kristeva estime bien qu'« [a]vec la notion freudienne d'inconscient, l'involution de l'étrange dans le psychisme perd son aspect pathologique et intègre au sein de l'unité présumée des hommes une *altérité* à la fois biologique *et* symbolique, qui devient partie intégrante du *même* » (1988 : 268 ; italiques dans l'original). Autrement dit, l'Autre a toujours été partie intégrante du soi. La dualité est un autre thème central chez Mala. Elle est présente dans l'image des jumeaux, dualité qui est mise en relief notamment à travers la dialectique entre la vie et la mort. Au niveau textuel, la dualité est aussi visible dans l'agencement des mots dans la phrase (par exemple, *J'ai su tardivement mais lui, il n'a jamais su.*). La dualité se trouve notamment dans la juxtaposition des deux propositions ainsi que dans la répétition des mots. Dans *Mémoire du vent*, la dualité préfigure cet effort nécessaire à la connaissance d'autrui.

4.3.3 *Autres tactiques d'oppositionnalité chez Mala*

Le langage de l'implicite, dans *Mémoire du vent*, est un élément fondamental. L'implicite est une manière de dire quelque chose (un énoncé, un discours) indirectement.

Maingueneau estime bien que « dire n'est pas toujours dire explicitement » (1990 : 77). Du point de vue linguistique, l'énoncé implicite présuppose un non-dit. C'est précisément pourquoi l'énoncé implicite nécessite un plus grand effort d'interprétation par le destinataire que l'énoncé explicite. Par son caractère de duplicité, l'énoncé implicite relève d'une tactique oppositionnelle qui permet d'opposer le dit au non-dit. L'implicite se retrouve autant dans le discours de tous les jours que dans le discours littéraire. Dans le cas du discours littéraire, Maingueneau montre que « [l]a littérature rencontre l'implicite à deux niveaux : dans la représentation des paroles des personnages [...] mais aussi dans la communication qui s'établit entre l'œuvre et son destinataire » (1990 : 77). Mais « [b]ien souvent le locuteur énonce de l'explicite pour faire passer de l'implicite, inversant la hiérarchie “normale” pour parvenir à ses fins » (Maingueneau 1990 : 77). Cette tactique n'est pas moins pertinente, du point de vue oppositionnel. L'implicite du discours littéraire révèle, en outre, une « “polyphonie” déstabilisatrice » (Maingueneau 1990 : 78).

Considérons ce passage de *Mémoire du vent* où le narrateur échange quelques paroles brèves avec un personnage secondaire (Mam Djafare) du récit :

- Salam u Alaykum.
- Quand est-ce que tu es rentré, mon fils ?
- Cela fait trois semaines et cela fait deux jours que je suis à Kirkuk, je repars dans un ou deux jours, ai-je répondu.
- Et comment es-tu rentré ? murmura-t-il.
- Je me suis débrouillé. (MV 80)

Dans la première question de Mam Djafare au narrateur, l'adverbe interrogatif « quand » et le verbe « rentrer » présupposent que le narrateur est parti. La réponse du narrateur dit

explicitement qu'il est de passage à Kirkuk, et comme l'indique le verbe « repartir » son départ est imminent. L'emploi de termes d'affection « mon fils » à l'égard du narrateur présuppose que le narrateur et son interlocuteur se connaissent. Par contre, les sous-entendus dans la réplique « Je me suis débrouillé » servent à cacher une vérité, à ne pas coopérer d'après le « principe de coopération¹⁵¹ » dans la théorie pragmatique de Paul Grice. Les sous-entendus possibles sont que le narrateur a eu recours à des moyens « illicites » pour passer les contrôles de sécurité ; il ne veut pas dire à Mam Djafare comment il est rentré ; il ne lui fait pas confiance ou encore Mam Djafare est complice avec le narrateur. Dans ce dernier cas de figure, on pourrait suggérer que, dans le contexte de la narration, Mam Djafare pourrait savoir exactement *comment* le narrateur a fait pour rentrer en Irak, parce que dans ce cercle, ce serait chose admise. L'implicite peut ainsi aller dans le sens du manque de confiance, mais peut aussi être une marque de complicité (les autres ne savent pas [les autorités], mais *nous*, nous savons). Il s'agit d'un exemple d'implicite fondé sur l'énonciation : le dit X déclenche l'implication Y simplement du fait que quelqu'un dise X. Le recours à l'implicite permet de sauvegarder le principe de

¹⁵¹ La notion de « maxime de conversation » est au cœur de la théorie pragmatique de Grice. Le principe de coopération signifie : « Que votre contribution à la conversation soit, au moment où elle intervient, telle que le requiert l'objectif ou la direction acceptée de l'échange verbal. » L'hypothèse de Grice est que le locuteur coopère à la réussite de la conversation. Pour Grice, une conversation est réussie lorsque les partenaires de la communication respectent mutuellement les règles du discours. Il y a un consensus entre locuteur et destinataire. Le principe de coopération de Grice est à la base de ce qu'il appelle « les maximes conversationnelles ». Ces maximes sont au nombre de quatre : maxime de quantité, de qualité, de pertinence (ou de relation) et de manière. Au sujet de la maxime de quantité, Grice précise : « Donnez autant d'informations qu'il est requis. » À propos de la maxime de qualité, il dit : « N'affirmez pas ce que vous croyez être faux. » et « N'affirmez pas ce pour quoi vous avez manqué de preuves. » Concernant la maxime de pertinence, Grice rappelle : « Parlez à propos. » Enfin, pour la maxime de manière, il insiste : « Soyez clairs. » Il faut noter que ces maximes ne sont pas toujours respectées. Dans le discours oppositionnel, la transgression de l'une de ces maximes de conversation est ce qui permet de produire un déplacement à des fins de ruses. Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Paul Grice », 1979, pp. 80-94. Voir aussi Dominique Maingueneau, 1990, en particulier le chapitre 5 « Les lois du discours », pp. 101-120.

duplicité inhérent au discours oppositionnel. Mais le paradoxe de l'emploi du langage de l'implicite (comme tout discours indirect) est évidemment de ne pas être (entièrement) compris par le lecteur.

L'oppositionnalité, dans *Mémoire du vent*, fonctionne également dans la façon dont le texte est présenté, notamment du fait de sa nature subversive, c'est-à-dire de son caractère double. Un texte double suppose une lecture double. La duplicité est à comprendre ici dans son usage étymologique comme « supposant une lecture double du texte, selon la “fonction narrative” et selon la “fonction textuelle” » (Chambers 1987 : 22). Dans son acception courante, la duplicité « [implique] déguisement, faux semblant, tromperie » (Chambers 1987 : 22). La duplicité embrasse les différentes dimensions (textuelle, narrative, rhétorique, discursive) de *Mémoire du vent*. Du paratexte (voir le titre) au jeu narratif (Je narrant, narré) et jusqu'aux renvois intertextuels, les exemples de la manière dont fonctionne la duplicité dans *Mémoire du vent* abondent. Sur le plan discursif, par exemple, le narrateur dénonce la duplicité de l'espèce humaine dans ces termes :

J'étais impuissant par rapport à la société, et celle-ci défendait âprement ses coutumes et ses règles [...]. La société, qu'on le veuille ou non, protège sa prison ; elle a peur de la liberté individuelle car même un individu isolé peut lever les voiles, regarder sous les masques voire se moquer du sien ; comme le dit Pascal « L'homme avance masqué. » (*MV* 64)

Ces paroles font écho aux positions politiques de l'auteur qui accuse les faiblesses et la fausseté de l'être humain, comme le rappelle le renvoi intertextuel à Blaise Pascal¹⁵².

¹⁵² « L'homme avance masqué » de Pascal fait penser à la devise cartésienne « *Larvatus prode* ». À cet effet, Ross Chambers constate : « *Larvatus prode*. La devise cartésienne peut se comprendre de deux

Mais en disant « l’homme avance masqué », Chambers dirait que Mala « s’avoue » lui-même masqué. Et s’il s’avoue masqué, c’est justement, comme le dit le narrateur, pour « lever les voiles, regarder sous les masques voire se moquer du sien ». Dévoiler, démasquer, c’est ici dénoncer les mensonges d’une société oppressive, ce qui est accentué par la métaphore de la prison.

Par ailleurs, *Mémoire du vent* accorde une place privilégiée à la voix de l’enfant. Cette voix de l’enfant est un instrument efficace d’opposition qui est repérable dans toutes les œuvres du corpus. Elle permet à l’auteur de remettre en question les interdits sociaux et politiques qui touchent les communautés minoritaires en Irak victimes d’exactions. Dans le chapitre intitulé « Passwan Zada », Mala met en opposition l’expérience de l’enfant du fait religieux et celle des adultes. Passwan Zada est le nom de la mosquée où travaille le père du narrateur (son père est l’imam), et où le conflit social entre les communautés de Kirkuk est le plus patent. En témoigne ainsi le narrateur : « La mosquée était un vaste nid dans lequel couvait le conflit social ; celui-ci prenait sa forme la plus vile, celle de l’appartenance ethnique. Cette forme se dévoilait progressivement, discrètement, devenant un champ de bataille dans lequel s’affrontaient les adultes. » (*MV* 101) Passwan Zada agit ainsi comme un microcosme de la société irakienne. C’est là, dans cette mosquée, où se déroulent les conflits ethniques qui divisent les communautés musulmanes de Kirkuk (turkmène, kurde, arabe).

manières : “j’avance masqué (sous le masque)” ou bien “je m’avance (pour me montrer) masqué”. Mais *dire* : “larvatus prodeco” ne peut évidemment qu’inviter la seconde interprétation. » (1991 : 143)

On perçoit une contradiction entre la mosquée comme espace de recueillement et de méditation spirituels (le privé) et comme espace de conflit et de tension idéologiques (le public). Le public (la politique) a une prise sur le privé (la foi), l'appartenance ethnique (et non pas nécessairement l'appartenance religieuse) étant un critère décisif de la position de l'individu dans la société – comme si Dieu prenait d'abord en compte l'identité ethnique avant de considérer l'identité religieuse dont il est pourtant le centre. C'est ainsi que, par le biais de la voix de l'enfant, Mala dénonce l'hypocrisie et l'intolérance des hommes de religion envers leurs propres coreligionnaires. S'il est vrai que « la religion de Mahomet était à tout le monde » (*MV* 95), tout le monde n'était pas sur un même pied d'égalité quant à l'élection d'un Kurde – et de surcroît un villageois – en tant qu'imam de la mosquée.

Dans le monde des adultes, la mosquée est un espace nettement politisé. Mais pour l'enfant, ce n'est pas quelque chose qu'il perçoit. Par exemple, il lit pendant que son père guide la prière du vendredi. Pour lui, la mosquée était « le terrain de [s]es activités d'enfant » (*MV* 101). Contrairement au monde des adultes, la mosquée n'est donc pas un espace perçu comme politique par l'enfant qu'il était. C'est par le biais du regard de l'enfant que Mala révèle les abus et les vices d'une société en détérioration, consumée par les conflits intercommunautaires et les rivalités entre ses classes sociales (pauvres/riches, villageois/citadins, ouvriers/bourgeois).

À la violence de l'univers représenté par les adultes, Mala oppose celui de l'espace de la création artistique représenté par l'enfant. L'enfant-artiste fait figure d'un esprit créatif, rempli d'imagination : « J'avais une passion : celle de plonger dans les

choses cachées. » (MV 36) Il se réfugie alors dans le monde de l’imaginaire¹⁵³. Il fait des rêves, des dessins et des films, pour contourner les interdictions que lui impose la société.

L’univers de l’enfant se situe entre réel et imaginaire. La frontière entre la réalité et le rêve est poreuse ; c’est le triomphe de l’imaginaire et de l’illusion sur le réel. Le narrateur a le regard d’un enfant curieux et observateur, ce qui le pousse à trouver des réponses aux absurdités du monde réel dans cet autre monde qu’est celui de l’imagination. Le sous-sol est le lieu privilégié de la création artistique, où le narrateur *bricole* « un instrument pour faire du cinéma » (MV 38). Le sous-sol est aussi un endroit favorable à la réflexion : « Le sous-sol était un endroit dont l’immensité créait en moi des questionnements. » (MV 38) Pour la psychologie analytique, le sous-sol évoque l’inconscient¹⁵⁴, qui consiste de désirs refoulés, qu’une autre partie de nous (le Moi refoulé) refuse de voir ou ne peut pas voir. Ainsi lorsque le narrateur dit « J’avais l’impression d’avoir plongé dans les profondeurs de Kirkuk. » (MV 37), il faudrait peut-être lire les profondeurs de son inconscient personnel. Cette passion pour le sous-sol et les choses cachées s’explique, en effet, par le désir du narrateur de comprendre le monde et de donner un sens à la vie ; c’est sa façon à lui de « s’adapter » face à ses angoisses

¹⁵³ Il importe de distinguer entre imagination et imaginaire. L’imagination renvoie à la « faculté que possède l’esprit de se représenter ou de former des images » (TLFi). L’imaginaire désigne, quant à lui, le monde de l’imagination ; il est le produit de notre imagination. Du point de vue psychanalytique, le terme « imaginaire » signifie tout ce qui se manifeste par des images : fantasme, songes, rêves, mythes. L’imagination nourrit notre identité. Autrement dit, notre identité est le produit de notre imagination.

¹⁵⁴ Dans un célèbre article intitulé « Le moi et le ça » (1923), Freud constate que « le *Moi* est avant tout une entité corporelle » (18), tournée vers le monde extérieur. Le *Moi* s’oppose au *Sur-Moi* (ou l’idéal du *Moi*), entité psychique, « chargé[e] des pouvoirs du monde intérieur du *Ça* » (Freud 1923 : 27). Il (le *Moi*) se divise en deux composantes majeures : le *Moi* cohérent et le *Moi* refoulé ; l’un relève d’un psychique conscient, l’autre relève d’un psychique inconscient. Dans son rapport au soi et à l’Autre, le *Moi* se représente donc d’une manière à la fois consciente et inconsciente. Cependant, le *Moi* conscient « ne représente que notre corps », note Freud (1923 : 19).

existentielles. Le sous-sol s'avère donc la métaphore de l'inconscient du narrateur ; il est le lieu privilégié de son moi, de ses désirs refoulés. Le sous-sol est, par ailleurs, le lieu de mémoire, où le narrateur lit son histoire qui se trouve entre passé douloureux et avenir incertain.

Le narrateur passe de longues heures à observer tous les objets qu'il y découvre et à essayer de mettre un peu d'ordre dans tout ce désordre. En se remémorant sa première visite dans le sous-sol de la nouvelle maison dans laquelle sa famille venait d'emménager, le narrateur dit :

Un amoncellement d'objets tout aussi inutiles suscitèrent ma curiosité : outre l'ampoule grillée, je vis un bout de lit cassé, un tuyau, deux ou trois boîtes métalliques de lait Nestlé, des livres déchirés et poussiéreux, la pédale d'un vélo, des cartons, un peu de charbon de bois, des morceaux de tissu effilochés servant à nettoyer le sol ; à ce bric-à-brac s'ajoutaient, sous une couche de poussière et des toiles d'araignées, bien d'autres choses qui recouvraient le plancher et dont je ne me souviens plus. (*MV* 36-37)

La liste des objets que le narrateur identifie donne l'impression d'une conscience claire, c'est-à-dire celle d'« une conscience de la marge » pour reprendre les termes de François Ouellet (1997 : 47). Ces objets sont très présents à la mémoire du narrateur : « Cette "inutilité", ce manque de sens m'attiraient. C'est comme si j'étais entré dans le ventre de ma maison ; je sentais que dans ce genre d'endroit pouvaient se cacher de grandes énigmes. » (*MV* 37) Le narrateur tente de remplir le vide qui domine par l'imaginaire¹⁵⁵,

¹⁵⁵ Bien avant Freud, Blaise Pascal justifiait son vide interne par une perte du moi (comme dans le cas de la mélancolie) : « Qu'est-ce donc que nous crie cette avidité et cette impuissance, sinon qu'il y a eu autrefois dans l'homme un véritable bonheur, dont il ne lui reste maintenant que la marque et la trace toute vide, et qu'il essaye inutilement de remplir de tout ce qui l'environne, recherchant des choses absentes le secours qu'il n'obtient pas des présentes, mais qui en sont toutes incapables, parce que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et immuable. » Blaise Pascal, [1670], 2004. Cité par Vanessa Lalo, 2008, p. 32.

ce qui explique son attachement aux objets externes. Il cherche un sens à ces objets « inutiles » au-delà des apparences superficielles en pénétrant dans les profondeurs des choses. À la manière d'un braconnier, le narrateur trie des fragments d'objets qui lui permettent de donner un nouvel usage à ces choses. L'emploi des guillemets autour d'« inutilité » (en relation avec les objets) indique clairement que l'auteur prend ses distances avec le terme mis en exergue. Mala invite son lecteur à lire un sens au-delà de ce qui lui est immédiatement accessible dans le tissu du texte. Pour ce faire, le lecteur doit actualiser le texte en le lisant pour trouver les nœuds de signification. Le lecteur a pour ainsi dire un rôle actif à jouer dans le processus d'invocation d'un contre-discours dans le texte.

En outre, le narrateur de *Mémoire du vent* fait preuve d'une sensibilité particulière pour les objets, de même que pour les idées abstraites. Son regard est très attentif à tout ce qui se passe autour de lui ; il perçoit avec acuité les choses qui l'entourent. Les réflexions métaphysiques dans le texte témoignent d'une observation fine et réfléchie de certains concepts comme le temps. Pour ne citer qu'un seul exemple :

Le temps est comme le torrent qui se brise sur les rochers, qui se propage, s'étend et s'évapore pour conquérir l'horizon. [...] le temps ne se mesure pas à l'aune des jours et des années ; la vraie mesure du temps est une seconde qui ouvre les bras à l'éternité. (MV 70)

Cet exemple montre à quel point l'expérience personnelle du narrateur lui a permis de voir les choses différemment, sous un angle nouveau, dans une perspective plus large. Il révèle, en fait, une double culture, qui est, rappelons-le, selon Edward Said, un autre don de l'exilé. Mala lègue ainsi la parole du savoir et de l'autorité discursive au narrateur, de sorte à maintenir l'intérêt du lecteur tout au long de son récit. Mais ces réflexions qui

apparaissent de façon inattendue au cours du récit interrompent la narration¹⁵⁶. En quoi *Mémoire du vent* serait-il oppositionnel ?

Si on se réfère à la pensée de Chambers, on voit très bien que la situation et la tactique narratives combinent respectivement autorité et séduction qui sont des principes incontournables de l'oppositionnalité. L'autorité se définit comme l'occasion idéale pour celui ou celle qui, ayant le droit de parler, décide de le faire en se servant du pouvoir des mots dans l'espoir de changer une certaine réalité (Chambers 1991 : 1). Chambers rappelle que « [t]o tell a story is to exercise power (it is even called the power of narration) and "authorship" is cognate with "authority" » (1984 : 50). La notion d'autorité est en effet une composante essentielle de tout texte, quelle que soit sa nature, puisqu'elle permet d'influencer le public mentalement ainsi qu'émotionnellement (*shift in desire*) : « it is the "art" of seduction » (Chambers 1984 : 51). C'est par l'autorité de sa plume qu'un auteur peut se permettre de suggérer des moyens de changer telle ou telle situation, sans renverser l'ordre établi (Chambers 1991 : 12). Mais l'autorité n'est pas donnée à tout le monde : c'est quelque chose que l'on acquiert avec le temps, et une fois acquise, il faut savoir comment la maintenir, sinon on la perd (Chambers 1991 : 3). Elle se construit à partir de quelques mécanismes de persuasion, comme la séduction.

¹⁵⁶ Il s'agit ici de deux exemples de digression. Une digression (du latin *digressio* qui signifie « action de s'éloigner », TLFi) est un procédé stylistique qui a pour effet d'établir un écart avec le propos initial. Selon Dominique Maingueneau, la digression relève, dans certains cas, d'une transgression des lois du discours : « Digresser, dévier de son chemin, c'est tromper le lecteur, l'empêcher d'aller là où il s'attend à aller ; c'est préférer son désir égoïste d'auteur à la satisfaction d'autrui. » (1990 : 127) Ainsi compris, on pourrait suggérer que la digression, chez Mala, est au service d'une tactique discursive qui cherche à provoquer une réaction chez le destinataire.

La séduction, quant à elle, désigne « the mediated production of shifts in desire » (Chambers 1991 : 18). En ce sens, la séduction est un moyen par lequel l'auteur d'une œuvre cherche à provoquer une réaction chez le destinataire. Pour Chambers, « [...] the claim to seductive power is a claim of perlocutionary force¹⁵⁷, another *kind* of power. It is not self-directed but other-directed [...] » (1984 : 211-212 ; italiques dans l'original). Autrement dit, la séduction est une tactique oppositionnelle qui vise à agir sur autrui. Cependant, Chambers rappelle que « [...] the real sign of the narrative's success is that something has been changed by the seduction » (1991 : 24). La séduction comme outil de discours capable d'instaurer un changement dans la situation de communication est inséparable de l'idée de la performativité du langage.

Chambers soutient que la littérature relève d'une pratique de la séduction compte tenu du fait que toutes les narrations usent de cet instrument de persuasion qu'est la séduction afin de maintenir leur autorité narrative (1984 : 218). Il montre que la séduction est l'outil de défense discursif du dominé devant l'oppression politique du dominant dans une situation quelconque (212). La séduction, toujours selon Chambers, permet de transformer une faiblesse historique (du groupe dominé à une époque donnée) en pouvoir discursif (212). Si « [s]euls des textes aliénés par rapport au contexte qu'ils se

¹⁵⁷ Ross Chambers emprunte le terme « *perlocutionary force* » (force perlocutoire) à la théorie des actes de langage mise en place par John L. Austin dans *How to Do Things with Words* (1962). Le constat selon lequel la production d'un énoncé permet d'accomplir un certain acte – celui même que l'énonciateur énonce – est au cœur de la théorie de la performativité. Comme l'indique le titre, la notion de l'« énonciation performative » renvoie justement à un acte qui résulte de l'énoncé ; l'énonciation performative se dit lorsqu'on fait ce qu'on dit dans l'acte même de le dire. Dans les termes d'Austin : « Quelque chose, *au moment de l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce.* » (1970 : 84) Citons l'exemple suivant de *perlocutionary act* que donne Austin : lorsqu'un maire ou un juge de paix dit « Je vous déclare mari et femme » au couple qui est devant lui. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard UP, [1962], 1975. Pour la version française, voir John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, 1970, p. 84.

présupposent sont dans la nécessité de séduire leur lecteur » (Chambers 1987 : 13), il est aussi vrai que tout texte littéraire cherche habituellement à séduire les lecteurs. Mais les « textes aliénés » ont un besoin différent et plus spécifique dans la mesure où ils cherchent à provoquer un changement politique, aussi petit soit-il, dans la vie réelle. Autrement dit, ce qui distingue leur « besoin de séduction » de celui des œuvres littéraires en général est certainement la situation d'exclusion (à la marge, la périphérie) et de marginalisation de ces textes aliénés au sein même de l'institution littéraire. Nous avons montré au premier chapitre, en nous inspirant notamment de la pensée de Pascale Casanova sur la politique du champ littéraire, comment les écrivains issus des espaces littéraires dominés trouvent des postures ou des positionnements de résistance symbolique pour faire valoir leur culture. Ces textes aliénés doivent faire un plus grand effort pour faire entendre leur voix par la communauté des lecteurs, des critiques littéraires et les instances de consécration. Ainsi, la séduction dans un texte oppositionnel est l'art de recruter l'Autre, d'engager son désir et ses intérêts afin de provoquer le changement voulu.

On voit très bien que le narrateur de *Mémoire du vent* maintient son autorité narrative tout au long du récit, tandis qu'il n'arrête pas de recruter le lecteur en le sollicitant à « jouer le jeu » et en lui demandant de trouver une réponse à l'énigme qui s'insère dans le texte. Grâce au pouvoir des mots, arme qu'il a choisie pour atteindre son but, le narrateur cherche à provoquer des réactions de manière détournée et profonde, notamment en faisant appel aux émotions du lecteur.

Comme nous l'avons montré, *Mémoire du vent* de Mala relève d'une pratique oppositionnelle qui consiste à donner à l'œuvre son sens par le non-dit. Nous avons démontré que le non-dit se reflète notamment à travers la problématique de la mélancolie. En plus de la mélancolie chez Mala, d'autres tactiques d'oppositionnalité ont été soulevées, dont le langage de l'implicite, la duplicité et la mise en scène du discours de l'enfant. Nous avons pu constater l'importance de ses tactiques d'oppositionnalité pour l'émergence d'un contre-discours. L'auteur du roman *Les sables de Mésopotamie* utilise un code reposant sur l'ironie pour critiquer les autorités, les institutions et ses contemporains syriens. Nous verrons que l'ironie, comme la mélancolie, relève d'un discours de l'implicite. L'ironie est, après tout, « the mode of the unsaid, the unheard, the unseen », comme le rappelle Linda Hutcheon ([1994] 1995 : 9).

4.4 L'oppositionnalité chez Hussain

Dans *Les sables de Mésopotamie*, le discours oppositionnel repose sur un détour assuré par l'usage de l'ironie. Chez Hussain, l'ironie ressort de différentes situations et elle a comme cibles principales les figures de l'autorité, les institutions (comme l'école et la religion) et les croyances et les valeurs de la société syrienne. L'ironie, dans *Les sables de Mésopotamie*, se donne ainsi à lire comme contribuant à la satire d'une société et de ses sujets. Cependant, il ne faut pas confondre ironie et satire.

Dans son étymologie grecque, l'ironie (*eirōneia*) connote « en même temps la dissimulation et l'interrogation, donc un décalage entre significations mais aussi un jugement » (Hutcheon 1981 : 142). L'ironie a toujours été un outil de critique, de

décomposition et de dénonciation à travers les époques. La satire, quant à elle, est un genre littéraire qui, parmi d'autres, privilégie l'ironie. Comme le résume Anne-Céline Michel, « [l]'ironie est, pour la satire, un outil de rhétorique utile, elle permet au lecteur de rire, ou plutôt de sourire des cibles visées de manière complice avec l'auteur » (2009 : 147). Le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi) définit la satire comme un « [é]crit dans lequel l'auteur fait ouvertement la critique d'une époque, d'une politique, d'une morale ou attaque certains personnages en s'en moquant ». Autrement dit, la satire est une critique moqueuse d'un défaut, d'un vice ou d'un ridicule d'une société à une époque donnée. Par exemple, un auteur peut faire la satire d'un pouvoir tyrannique en exagérant ses incohérences. Il existe plusieurs formes d'ironie, et donc différents moyens par lesquels un auteur qui use d'ironie peut atteindre le changement ou l'effet recherché.

Dans *Les sables de Mésopotamie*, le registre satirique admet un déplacement dans le désir, et permet de bousculer (quoique provisoirement) l'ordre des affaires. Le narrateur s'approprie la subjectivité non pas seulement du fait qu'il prend la parole et se désigne lui-même comme sujet en disant « Je » (Benveniste 1966 : 259-60), mais aussi par le moyen du discours implicite (le discours indirect libre par exemple) en dissimulant son statut linguistique derrière les paroles d'autrui. L'ironie, comme on le verra, relève d'une subjectivité évaluative¹⁵⁸ ou plutôt de ce que l'on pourrait appeler une subjectivité *dissimulée*.

¹⁵⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni constate qu'il y a différentes formes d'énonciation de la subjectivité dans le langage. Elle distingue, d'une part, entre la subjectivité déictique et la subjectivité affective ou évaluative et, d'autre part, entre la subjectivité explicite et la subjectivité implicite. Kerbrat-Orecchioni montre que contrairement aux déictiques qui reposent sur un « consensus incontestable », les évaluatifs prêtent à contestation. Vu que les évaluatifs constituent « les modalités du discours qui impliquent une vision et une

4.4.1 *L'ironie et l'oppositionnalité*

S'il est vrai que les études sur l'ironie ne s'accordent pas toujours sur le statut linguistique de l'ironie, elles s'accordent plus ou moins toutes sur le fait que, dans l'énoncé ironique, il y a une signification implicite. De façon générale, la rhétorique classique considère que l'ironie « fai[t] entendre le contraire de ce qui est dit » (Quintilien), impliquant une substitution du sens propre par un autre. Or, l'ironie n'est pas forcément l'inverse de ce qui est dit ou pensé.

Du point de vue pragmatique, l'ironie révèle une transgression de la maxime de qualité (Grice 1969)¹⁵⁹, maxime qui dicte : « N'affirmez pas ce que vous croyez être faux. » et « N'affirmez pas ce pour quoi vous avez manqué de preuves. ». Étant donné que le locuteur de l'ironie veut « faire entendre¹⁶⁰ » une chose à son destinataire, on

interprétation toute personnelle du référent » (1980 : 149), ils peuvent être réfutés par l'interlocuteur. Un locuteur peut ainsi s'énoncer ouvertement dans une instance d'énonciation (affichant son statut linguistique) ou choisir de prendre la parole autrement, par le moyen d'un « je » collectif, d'un « nous » pluriel, ou encore d'un « on » indéfini (dissimulant son statut linguistique). La subjectivité langagière ne relève donc pas uniquement d'un « je » linguistique verbalisé par l'énonciateur : « une description “impersonnelle” peut être également “subjective” et un récit endossé par le “je” adopter un point de vue universaliste » (Kerbrat-Orechionni 1980 : 151-52).

¹⁵⁹ Voir Paul Grice, 1969, pp. 147-177. Pour la traduction française, voir Dan Sperber et Deirdre Wilson, 1979, pp. 80-94.

¹⁶⁰ Dans son article « Insinuation et sous-entendu », François Récanati distingue entre « laisser entendre », « donner à entendre » et « faire entendre ». Le premier constitue un message involontaire. Par exemple, « Pourquoi tu ne m'as pas dit que les banques sont fermées le dimanche ? » Cet énoncé laisse entendre que le locuteur est allé à la banque un dimanche sans savoir que les banques sont fermées cette journée-là. Le second consiste en un message intentionnel, sans enfreindre le principe de coopération, comme c'est le cas dans cet exemple : « Même si j'avais 80,000 dollars, je n'achèterais pas une Mercedes. » Dans cet énoncé, le locuteur donne à entendre exactement ce qu'il a l'intention de dire, à savoir qu'il n'achèterait pas de Mercedes même si ses moyens pouvaient lui permettre d'acheter une telle voiture. Le troisième implique une transgression de l'une des règles du discours. Considérons l'exemple suivant : « X dit : J'ai dîné avec Justin Trudeau, hier soir. Y répond : Et moi, je suis la petite-fille de la reine Élisabeth II. » La réplique de Y à l'énoncé de X, fait entendre l'attitude moqueuse de Y vis-à-vis du contenu de l'énoncé de X. On peut, en effet, percevoir la nature ironique de l'énoncé de Y. Voir François Récanati, 1979, pp. 95-106.

pourrait également dire qu'il y a une violation du « principe de coopération » (voir plus haut dans ce chapitre sur l'implicite dans *Mémoire du vent*). Paul Grice a établi une analyse de l'ironie centrée sur les « implicatures » (ou les « implications »). Dans la terminologie gricéenne, le terme « implicature » signifie une transgression de l'une des maximes de conversation. Autrement dit, chaque fois qu'il y a une violation de l'une de ces maximes, il y a, selon Grice, une « implicature » qui est le produit d'un sous-entendu. L'hypothèse de Grice est que les énoncés ironiques produisent une « implicature » par antiphrase (c'est-à-dire dire le contraire de ce que l'on veut faire comprendre) (Reboul 2008 : 25). En ce sens, Grice adopte l'approche rhétorique classique de l'ironie selon laquelle l'ironie implique un processus de substitution du sens propre par un autre. Dans l'ironie antiphrastique, un énoncé ironique comporte « deux signifiés et un signifiant » (Hutcheon 1981 : 154). Néanmoins, la définition sémantique de l'ironie s'avère réductrice et simpliste, d'autant plus qu'elle n'explique pas pourquoi le locuteur produit un énoncé quand il veut dire le contraire et ne montre pas non plus comment l'auditeur doit déchiffrer le sens par antiphrase. L'approche de Deirdre Wilson et Dan Sperber (1981) explique, en revanche, pourquoi le locuteur choisit d'ironiser et montre comment l'ironie peut impliquer « le contraire de ce qui est dit ». Leur approche remet en cause la définition traditionnelle de l'ironie en suggérant que l'ironie ne requiert aucune substitution du sens propre par le sens figuré. En outre, elle propose un double caractère pour l'ironie centré, d'une part, sur les propositions et, d'autre part, sur les attitudes et images des sujets parlants.

Sperber et Wilson évoquent l'ironie en termes de mention-écho. L'hypothèse de Sperber et Wilson est que l'ironie est un cas de mention¹⁶¹, dans lequel le locuteur adopte une position dissociative par rapport à un énoncé attribué à quelqu'un d'autre. Ils soulèvent quatre types de mentions qu'ils regroupent en couples dichotomiques : mention explicite/mention implicite et mention d'une expression/mention d'une proposition. Maingueneau résume bien ce qu'implique le fait de dire que l'ironie est un cas de mention.

Dire que l'ironie est une « mention », c'est considérer qu'elle n'est pas, comme pour la Rhétorique, une « figure », une antiphrase par laquelle on dirait le « contraire » du sens littéral, mais une sorte de citation, *la mention du propos d'un locuteur qui dirait quelque chose de déplacé*. (Maingueneau 1986 : 84 ; nous soulignons)

L'ironie comme mention-écho consiste à reprendre une idée à railler qui ne représente pas le point de vue du locuteur. Autrement dit, celui qui ironise fait écho à une pensée ou à des propos antérieurement prononcés par quelqu'un d'autre (et parfois par lui-même), pour en suggérer le caractère non pertinent et montrer sa désapprobation. L'auditeur de l'ironie a une double tâche : reconnaître le statut de mention plutôt que d'emploi, percevoir l'attitude moqueuse du locuteur envers le point de vue ironisé.

Ce qui nous amène à un point important de notre propos lié à la fonction « dialogique » de l'ironie. Bakhtine a montré que tout discours est tourné vers autrui :

¹⁶¹ Comme l'explique Linda Hutcheon (1981), Sperber et Wilson se réfèrent ici à l'opposition logico-philosophique entre *emploi* et *mention* : « Lorsque l'on emploie une expression on désigne ce que cette expression désigne ; lorsque l'on mentionne une expression on désigne cette expression. » (Sperber et Wilson 1978 : 404) Notons un exemple de chacun : une mention : *Liberté* est un substantif ; un emploi : Je me bats pour la liberté. Nous empruntons ces deux exemples à Dominique Maingueneau, 1986, p. 84. Reprenant ces exemples, on pourrait en suggérer bien d'autres : « liberté » a sept lettres (mention) ; Il n'y a pas de liberté dans ce pays (emploi).

même un soliloque suppose un auditeur. L'ironie dépend de l'Autre, de sa réaction et, surtout, de sa participation dans l'actualisation de l'énoncé ironique. Vladimir Jankélévitch estime bien que « [l']ironie est un appel qu'il faut entendre ; un appel qui nous dit : complétez vous-même, rectifiez vous-même, jugez par vous-même » (1979 : 64).

L'approche de l'ironie comme mention-écho implique un désaccord entre le point de vue de l'instance citante (le locuteur ou le narrateur) et celui de l'instance citée (les propos de l'adversaire à railler) (Jenny 2003 : 11). Quelques marqueurs de désaccord dans le texte littéraire sont les mots stéréotypés (par exemple, le discours romantique dans *Madame Bovary* de Flaubert), les italiques, les expressions n'appartenant pas au registre du narrateur. La mention ironique est polyphonique dans la mesure où elle expose toujours un point de vue qui s'oppose à celui du locuteur. Elle peut se produire avec ou sans l'emploi de marqueurs typographiques (guillemets, italiques, point d'exclamation, etc.) et d'indices lexicaux qui signalent plus ou moins explicitement la présence d'une autre voix ou d'une multiplicité de voix dans le discours du locuteur.

En raison des problèmes soulevés par la polyphonie et le dialogisme discursif, Oswald Ducrot (1980) remet en question l'unité du sujet parlant. Ducrot établit une distinction conceptuelle entre le sujet parlant et le locuteur. L'un correspond à l'instance qui produit l'énoncé, l'autre renvoie à « l'instance qui prend la responsabilité de l'acte de langage » (Maingueneau 1986 : 76). Ducrot suggère une deuxième distinction entre le locuteur et l'énonciateur, distinction d'autant plus pertinente pour son étude de l'ironie que « [l]e locuteur de l'énonciation peut être distinct de l'énonciateur de l'assertion »

(1980 : 49). Le locuteur et l'énonciateur sont tous les deux des êtres du discours, mais ils ont des rôles différents. L'un est responsable de l'énonciation, l'autre est responsable d'un certain point de vue qui n'est pas nécessairement celui du locuteur (Ducrot 1984 : 211). Il peut donc y avoir un locuteur et plusieurs énonciateurs dans un seul et même énoncé, révélant par là le caractère polyphonique de l'énoncé ironique. Dans son ouvrage *Le Dire et le dit*, Ducrot constate, en effet, que

parler ironiquement, cela revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation [...]. (1984 : 211)

En d'autres termes, l'ironie polyphonique consiste en un locuteur qui s'approprie les paroles d'autrui, dont il se distancie, pour les tourner en ridicule. Cela explique le caractère paradoxalement autodestructeur de l'énonciation ironique, dans laquelle « celui qui parle invalide cela même qu'il est en train de dire » (Maingueneau 1986 : 87).

Chambers, pour sa part, élargit le concept d'ironie de sorte à regrouper les diverses pratiques discursives du discours oppositionnel :

I will describe the discursive strategies – more precisely the tactics – of oppositionality under the general head of « irony, » that is, as the production through reading of a meaning that is not said, a (mis)-reading that thereby appropriates the discourse of power [...] And my definition of reading will consequently be as a « space » where there is room for oppositional maneuver in that the discursive practice of irony works seductively to shift desire. (Chambers 1991 : xvi)

L'ironie est un moyen efficace de détournement dans le texte oppositionnel. Selon Chambers la mélancolie et l'ironie sont « two responses to the conditions of modernity » (1991 : 110). Puis il ajoute : « For what irony and melancholy have in common is

precisely their erosion of the ideology of the autonomous subject, their recognition and enactment of the fact – with all its oppositional potential – that I am the other. » (Chambers 1991 : 110) Cette affirmation vaut également pour les œuvres de notre corpus, d'autant plus que ces auteurs kurdes contemporains puisent souvent leur inspiration des mouvements et des traditions littéraires européennes qui ont vu le jour au cours de ce processus historique connu sous le nom de modernité. La modernité en tant que phénomène révolutionnaire, que l'on situe généralement vers la fin du Moyen-Âge et au début de la Renaissance en Europe, se caractérise par une rupture avec l'ordre établi et par un renversement symbolique de la domination culturelle de l'État (la monarchie en France) et de l'Église. « La modernité, écrit Gatti, a donc remis en cause un équilibre social préétabli, fondé sur des habitudes et des systèmes de valeurs auxquels les individus étaient profondément attachés. » (2006 : 37) En outre, il faut noter qu'en contexte littéraire, le terme « moderne » renvoie à des postures et des mouvements spécifiques, surtout localisés dans la première moitié du XX^e siècle. Compte tenu du retard esthétique des écrivains issus des espaces littéraires émergents, ce qui était considéré moderne au XX^e siècle, en Europe, peut tout de même devenir moderne aujourd'hui. L'ironie oppositionnelle est à la fois négative et appropriative par rapport au discours du pouvoir. Par exemple, un narrateur se sert des mots du discours dominant (appropriative) pour ensuite s'en moquer, voire le tourner en ridicule (négative).

Dans son étude sur les pratiques discursives au XIX^e siècle en France, Richard Terdiman montre comment les intellectuels et les artistes avaient recours à diverses techniques et pratiques afin de critiquer le discours dominant de l'époque, c'est-à-dire

celui de la bourgeoisie (1985 : 12). Ces intellectuels et ces artistes cherchaient des « systèmes alternatifs » pour produire un autre discours sans nécessairement revendiquer un statut de révolutionnaire. Le résultat final était ce que Terdiman nomme les « contre-discours » (1985 : 13). Ceux-ci sont arrivés à produire ces « contre-discours » à partir du langage qui est pourtant commun à tous. Le langage, comme outil d’opposition, permet de remettre en question le discours dominant sans pour autant le contester. C’est surtout sous le voile de la fiction et de l’ironie que les intellectuels et artistes du XIX^e siècle ont su renvoyer l’actualité dans un monde fictif, mais symbolique. L’ironie, comme le dit Terdiman, est d’autant plus pertinente qu’elle produit un autre discours, une vérité autre que celle du discours dominant (1985 :76). Si les bourgeois étaient les maîtres de l’univers réel, les intellectuels et les artistes, eux, étaient les maîtres de l’univers symbolique. *Les sables de Mésopotamie* met à profit les ressources de cette ironie productrice de contre-discours. Celle-ci s’y déploie comme l’arme du démuné en face de l’autorité discursive qui ne peut admettre le dialogue ou la divergence discursive.

4.4.2 *L’ironie chez Hussain*

L’ironie apparaît ainsi dans *Les sables de Mésopotamie* dans le cadre d’une satire de la société syrienne. L’auteur use de cet outil de rhétorique pour dénoncer les faits, les personnages et les idées auxquels il s’en prend, mais de manière plus ou moins discrète, sous le couvert de l’ironie et parfois même de l’humour. Il réussit à effectuer un déplacement (*shift*) dans le désir, sans renverser complètement l’ordre établi. Dans un entretien inédit, l’auteur confirme avoir recours à l’ironie dans son œuvre en général. Il

justifie ce choix en ces termes : « J'en ai besoin pour descendre au plus profond de l'âme humaine. » (Hussain à Barwari, inédit 2016) Quant à l'humour, il dit qu'elle « déshabille la fausse vertu, dévoile les petites gens chez les grands et démasque la supercherie » (Hussain à Barwari, inédit 2016).

À l'instar du personnage du narrateur de *Mémoire du vent*, le narrateur des *Sables de Mésopotamie* est oppositionnel, mais la parole qui lui est attribuée est plus discrète, car les clefs qui servent à décoder le récit ne sont pas toujours facilement accessibles au lecteur. C'est par le biais de la duplicité du discours que le narrateur parvient à réaliser un geste oppositionnel. L'ironie entraîne toujours une duplicité du discours, duplicité qui, selon Chambers, révèle la duplicité du discours du pouvoir (1991 : 55). Pour comprendre l'ironie, il faut ainsi comprendre la duplicité du discours. Le statut ambigu ou incertain de l'ironie fait d'elle un instrument fortement oppositionnel, capable de produire un changement dans la façon de penser et d'agir du lecteur.

Dans sa critique du pouvoir syrien, Hussain s'attaque tout particulièrement aux figures de l'autorité politique et religieuse sans en avoir l'air, par voie détournée, en donnant pour normal, acceptable ce qui ne l'est pas :

Mollah Ahmadé Harbi, que nous connaissions très bien, habitait le même quartier que nous et à Amoudé, *il avait la réputation d'être le plus sévère, ce qui était un gage de réussite*. La langue arabe était difficile, insondable et on ne prenait pas à la légère la parole de Dieu. Pour franchir les montagnes de difficultés que constituaient la grammaire et l'orthographe des versets, *le bâton en bambou et les sabots du maître étaient les meilleurs garants d'efficacité*. (SM 27 ; nous soulignons)

Cet exemple où il est question de l'autorité religieuse confirme l'hypothèse de Sperber et Wilson selon laquelle l'ironie est un cas de mention. Il s'agit, plus précisément, d'un cas

de mention implicite d'une proposition. Le narrateur fait écho à une proposition implicite (« il avait la réputation d'être le plus sévère, ce qui était un gage de réussite ») en exprimant sa propre réaction par une attitude dissociative. Autrement dit, le narrateur adopte une attitude railleuse envers cette proposition dont il se dissocie. Pour ce qui est du deuxième énoncé « La langue arabe était difficile [...] », il est à prendre au pied de la lettre, sans ironie. Il sert de réfutation au point de vue ironisé. Enfin, on retrouve dans le dernier énoncé un cas d'ironie qui est similaire au premier, du point de vue sémantique. Il reflète l'attitude dissociative du narrateur envers la proposition implicite à laquelle l'énoncé fait écho, « le bâton en bambou [...] ». Dans les deux cas de mention ironique soulignés ci-dessus, l'attribution des propos et l'attitude sont implicites. La source de l'écho pourrait être le maître de l'école coranique, les parents du narrateur (sa mère, surtout) et tous ceux qui sont pour une discipline stricte. L'emploi du superlatif de supériorité de l'adjectif « sévère » (le plus sévère) et du nom « efficacité » (les meilleurs garants d'efficacité) sont des exemples d'exagération, l'une des figures de style qui est au service de l'ironie. Il faut souligner, par ailleurs, la mise en parallèle des valeurs des parents adultes et celles des élèves terrorisés par le bambou et les sabots qui servent à les punir. Ainsi, toutes les valeurs d'efficacité sont à lire ironiquement. Pour les élèves, la seule valeur positive est celle qui aboutit sur une pratique du moindre effort et obtient le minimum de punition corporelle. La position du narrateur adulte est partagée, peut-être, entre le respect de la valeur du savoir et le bonheur nostalgique de l'(ex)enfant qui échappe à la punition.

On pourrait reprendre ce même exemple, mais en appliquant cette fois-ci la théorie de la polyphonie de l'énonciation développée par Ducrot pour faire ressortir le caractère polyphonique de l'énonciation ironique. On perçoit la présence de deux points de vue distincts, le premier correspondant au point de vue du narrateur et qui peut être qu'une éducation stricte et trop autoritaire ne produit pas forcément des enfants plus éduqués, et le second se rapportant au point de vue de l'énonciateur E qui est que la discipline est un élément indispensable à l'éducation des enfants. Puisque les circonstances appuient le point de vue du narrateur, le point de vue E est à ridiculiser.

Dans l'exemple qui suit, où il est encore question du maître mollah de l'école coranique, le narrateur fait le portrait de son maître dans les termes suivants :

Notre maître nous aimait autant que ses sept enfants, probablement plus. À deux ou trois reprises, il fendit mon crâne avec son sabot. [...] Devant les yeux de ma grand-mère et de ma mère, il me serrait dans ses bras, m'expliquait qu'il m'aimait bien et bien sûr « qui aime bien châtie bien ». (*SM* 137)

Hussain crée ici un effet d'opposition qui provoque le sourire du lecteur. La phrase « À deux ou trois reprises... », qui semble démentir tout ce qui précède, s'oppose à la première phrase. L'amour du maître est démenti par le comportement violent de ce dernier envers ses disciples. Il y a donc une contradiction apparente entre ce qui est exprimé et ce qui est réellement le point de vue du narrateur à propos de la « philosophie » du maître. L'auteur met en relief, avec sarcasme, un jeu d'oppositions soulignant la violence du maître et sa justification par le moyen du proverbe « qui aime bien châtie bien ». Cet exemple oppose les deux termes *amour* et *violence* afin d'exprimer le caractère paradoxal de la situation décrite. Hussain fait un commentaire sur l'usage du

langage par l'emploi du proverbe. C'est ainsi que, sur un ton ironique, le narrateur recourt au proverbe « qui aime bien châtie bien ». L'adverbe « bien » possède ici un double sens. Alors que le premier sens de « bien » est synonyme de « beaucoup », le deuxième sens est l'équivalent de « juste », c'est-à-dire une discipline juste et positive, sans excès. « Il faut donc comprendre le proverbe comme “Qui aime beaucoup châtie juste”, et non “Qui aime beaucoup châtie beaucoup” » (*Dictionnaire de l'Académie française*). Mais le discours trace mal les frontières entre l'instance citante (le narrateur) et l'instance citée. On ne sait pas à qui il faut attribuer l'énoncé « qui aime bien... ». Est-ce le narrateur qui parle ? Ou encore est-ce une citation ? Il semble qu'il s'agit là plutôt d'un cas de connotation autonymique.

Maingueneau définit la connotation autonymique comme une « autre stratégie de l'ironie », à l'aide de laquelle « le locuteur emploie une expression tout en montrant qu'elle n'est pas pertinente » (1986 : 87). La connotation autonymique remet en question l'hypothèse de Sperber et Wilson selon laquelle l'ironie est un cas de mention parce qu'elle (la connotation autonymique) « subvertit le fonctionnement habituel de l'opposition entre *usage* et *mention* » (Maingueneau 1986 : 87 ; italiques dans l'original). C'est pourquoi dans l'exemple ci-dessus, le proverbe « qui aime bien châtie bien » doit être compris « à la fois en usage et en mention, cité et assumé » (Maingueneau 1986 : 87-88). L'ironie s'avère indissociable d'une certaine ambiguïté de l'énonciation. Comment peut-on alors distinguer entre « réflexion moqueuse ou cinglante » et « réflexion sérieuse » (Jankélévitch), entre « sérieux » et « ironie polyphonique » (Maingueneau) ?

On pourrait répondre que c'est justement cette ambiguïté, cette ambivalence du discours ironique qui permet à celui ou celle qui recourt à cette tactique discursive de réaliser un geste oppositionnel. Dans l'exemple qui suit, tiré des *Sables de Mésopotamie*, il s'agit d'ironie moqueuse, dont le but est de railler son objet. Quelques mois après le départ de la famille du narrateur de son village natal à Kurdo pour aller vivre en ville à Amoudé, le narrateur se fait taquiner par les enfants du village qui l'appellent désormais du nom kurde de « *bajari* » (qui veut dire « le citadin » en français). Quoique cet exemple puisse paraître banal, il permet à l'auteur de renverser la distribution des rôles et par conséquent de remettre en cause l'attitude dévalorisante des citadins envers les villageois.

Dans l'autre cas de figure, celui d'une « réflexion sérieuse », le changement de ton illustre le sérieux de la situation. Par exemple, lorsque le narrateur des *Sables de Mésopotamie* fait un commentaire sur le sort de la communauté kurde en Syrie (les yézidis en particulier) :

Quand plus tard l'hémorragie commença à vider la région de sa population kurde partie frapper aux portes de l'exil, les yézidis désertèrent leurs villages et s'installèrent par familles entières en Allemagne, qui accorda facilement l'asile politique à « ces adorateurs de diables » persécutés sur la terre de l'islam triomphant et de plus en plus fanatique.

Dans ce passage, sérieux et ironie polyphonique se côtoient. Il y a, d'une part, le sérieux de la situation des yézidis qui sont obligés de s'exiler pour fuir la persécution. D'autre part, il y a l'ironie polyphonique par la présence des propos d'autrui dans la parole du narrateur qui prend une distance en adoptant une attitude dissociative. Un marqueur de désaccord est visible dans l'expression « ces adorateurs de diables », qui est séparée du texte par l'emploi des guillemets, et qui n'est pas imputable au narrateur, mais plutôt à

l'énonciateur adversaire. Pour Sperber et Wilson, c'est un exemple typique d'ironie comme mention, dans lequel le locuteur reprend les paroles d'autrui telle qu'elles sont énoncées. Lorsqu'un personnage fait semblant d'admirer ce qui est inacceptable et absurde, cela crée un effet de décalage. Mais l'auteur court un danger réel quand il use d'une telle pratique discursive qui est celui d'être mal interprété, et dans le cas précédent, il risque de passer pour un xénophobe. Hussain prend ce risque, malgré tous les enjeux que peut avoir le recours à l'ironie.

Dans *Les sables de Mésopotamie*, la critique contre l'autorité politique est aussi dure que celle contre l'autorité religieuse. Ainsi, dans l'extrait qui suit, on voit que l'auteur s'attaque au discours du pouvoir moyen-oriental pour promouvoir la haine et la violence à l'endroit des Juifs et des Kurdes : « La nation arabe avait deux ennemis, les sionistes, qui avaient pris la Palestine et qu'il fallait jeter au plus vite à la mer, et les Kurdes, qui s'opposaient au pouvoir arabe de Bagdad. » (SM 175) Le narrateur s'approprie les paroles d'autrui pour les tourner en ridicule. On pourrait multiplier les exemples dans *Les sables de Mésopotamie* qui montrent comment l'ironie est une pratique négative-évaluative (porter un jugement critique sur quelqu'un ou quelque chose) et appropriative par rapport au discours dominant.

De même, le narrateur évoque un événement important dans l'histoire des Kurdes de Syrie, à savoir le recensement d'août 1962, suite auquel plusieurs centaines de milliers de Kurdes syriens ont été spoliés de leurs terres et de leur citoyenneté syrienne. Sur un ton sarcastique, voire moqueur, le narrateur explique que les autorités syriennes lancèrent

un recensement particulier de la population kurde de peur que l'impérialisme et le sionisme poussent

les Kurdes de la Turquie et d'ailleurs à franchir illégalement la frontière et à s'appropriier une terre dont le caractère *purement* arabe sautait aux yeux comme le nez au milieu de la figure. Elles se dirent prêtes à arroser le *sol* de la chère *patrie* de leur *sang pur* et à faire reculer les *ennemis de la nation* qui complotaient le pillage de ses richesses s'étendant du golfe Arabique à l'océan Pacifique. (*SM* 50 ; nous soulignons)

L'auteur s'en prend avec ironie aux forces de l'autorité syrienne, se moquant des politiques draconiennes de contrôle de la frontière. L'expression « comme le nez au milieu de la figure » est censée souligner une évidence, ici le fait que la terre appartienne aux Arabes. Vu cependant le contexte de son apparition, on peut dire qu'elle sert de réfutation au point de vue ironisé. La fausse logique sur laquelle le raisonnement repose est donc remise en question. Cette fausse logique est mise en relief par l'utilisation d'arguments logiques soulignant un raisonnement qui se veut cohérent sans l'être. L'auteur invite le lecteur à se demander : comment une terre peut-elle avoir un caractère ethnique ? ou comment peut-on s'appropriier une terre ? Le lecteur comprend que l'auteur tourne en dérision le raisonnement et les adeptes d'une telle pensée. Ainsi, Hussain rappelle, avec un détachement ironique, que l'on ne peut pas attacher un caractère ethnique à une terre. Cela évoque la pensée de Derrida qui, dans un autre contexte, a avancé qu'on ne pouvait posséder *naturellement* une langue. Nous ajouterons qu'on ne peut posséder *naturellement* une terre non plus. Pour Derrida, il s'agit dans un cas comme dans l'autre d'une appropriation « au cours d'un procès non naturel de constructions

politico-phantasmatiques » (1996, 45), et il rappelle que toute tentative d'appropriation ou de réappropriation ne peut que demeurer inaboutie.

Outre la critique contre les autorités syriennes, Hussain remet également en cause les croyances et les valeurs de la société syrienne. Pour ne citer que les exemples principaux, considérons d'abord cet extrait des *Sables de Mésopotamie*, dans lequel le narrateur parle de la question de l'héritage. Il dit : « Le domaine allait être partagé en quatre parts égales entre les quatre fils car les filles n'héritaient pas. » (SM 80-81) Le lecteur est incité à s'interroger : pourquoi les filles ne reçoivent pas une part de l'héritage ? Cela doit être lu comme une critique subtile de l'inégalité entre hommes et femmes dans cette société patriarcale. Peu importe qu'elle soit moqueuse ou sérieuse, l'ironie joue pour ainsi dire un rôle moral dans le texte, à savoir de corriger les abus et les vices de la société. L'ironie donne mauvaise conscience aux êtres humains ou – comme le dirait Jankélévitch – « [l']ironie est la mauvaise conscience de l'hypocrisie » (1979 : 132).

Un autre exemple similaire d'ironie, dans *Les sables de Mésopotamie*, qui vise la société syrienne se présente lorsque le narrateur évoque l'attitude et la mentalité des gens (ses proches et leurs voisins mais aussi la société syrienne en général) à l'égard de la naissance d'un enfant :

Ma tante Zbéda venait de donner naissance à son premier bébé, une fille. C'était la volonté de Dieu tout-puissant car lui seul savait ce qui se trouvait dans les matrices, mais il ne tarderait pas à lui donner un garçon respirant la santé et l'intelligence ! (SM 77)

Il s'agit ici d'un exemple de l'ironie la plus discrète, qui risque de ne pas être compris, ou pis, de passer inaperçu ; l'attaque est ainsi plus subtile et détournée. Le lecteur pourrait lire l'énoncé comme un autre énoncé, sans interpréter un sens au-delà de ce qui est explicitement posé. Cependant, on pourrait dire qu'il y a dans le discours du narrateur une signification implicite, un non-dit. Ce que le narrateur ne dit pas (ou suggère indirectement), c'est que, dans la société de cette époque, donner naissance à une fille n'a pas la même valeur que donner naissance à un garçon.

L'expression *un garçon respirant la santé et l'intelligence* est une mention implicite de proposition. L'emploi du discours indirect libre renforce l'idée de Sperber et Wilson de l'ironie comme cas de mention implicite d'une proposition. Dans le discours indirect libre, le discours cité est amalgamé au discours citant, ce qui permet au narrateur de prendre une distance avec le discours rapporté. Le discours se fait écho d'une autre voix, mais sans citation distincte. Cette ambiguïté de l'énonciation rend l'interprétation de l'énoncé ironique plus difficile pour le lecteur. Elle permet la mise à distance du narrateur avec le discours qu'il rapporte. L'exclamation finale du narrateur doit être perçue par le lecteur comme étant ironique ; elle met en relief une divergence entre l'énonciateur (la source de l'écho, la société patriarcale par exemple) et le locuteur (le narrateur). D'après l'analyse rhétorique classique de l'ironie, l'énoncé ironique ci-dessus ne serait pas considéré comme un cas d'ironie, car le narrateur ne dit pas le contraire de ce qu'il veut faire entendre. Par conséquent, l'ironie n'implique pas toujours une « implicature » par antiphrase.

L'ironie, chez Hussain, est au service d'un jugement critique de la société syrienne (la mentalité misogynne), celle d'une société patriarcale et discriminatoire à l'égard des femmes. Le narrateur rappelle, avec un détachement ironique, l'inégalité entre les genres sexuels dans une telle société. Le ton ironique reflète l'attitude railleuse, dissociative du narrateur à l'égard de l'énoncé. Dans ce cas, l'ironie vise la société et oblige une réflexion sur la fausseté de l'idée que conteste l'auteur, à savoir le mythe de la supériorité masculine. Pour comprendre l'attitude moqueuse et dissociative du narrateur par rapport à la proposition, il faudrait rattacher l'énoncé ironique au contexte socio-culturel et sans doute aussi historique du texte.

La notion de « discursive communities » telle que conçue par Linda Hutcheon (1995) nous paraît particulièrement pertinente dans ce cas de figure d'ironie. Hutcheon définit la notion de « discursive communities » comme : « the complex configuration of shared knowledge, beliefs, values, and communicative strategies » (1995 : 91). Cette notion de « discursive communities » n'est ni exclusive ni exhaustive, mais plutôt inclusive et relationnelle. En effet, Hutcheon explique qu'un individu peut faire partie de plusieurs « communautés discursives » en même temps, d'où la diversité des appartenances discursives. Certaines « communautés discursives » se chevauchent et interagissent, permettant le partage de certaines formes d'ironie. L'intérêt de la thèse de Hutcheon est de mettre en évidence l'aspect culturel de l'ironie. L'ironie, selon Hutcheon, a moins à faire avec les compétences du lecteur à décrypter un énoncé ironique qu'avec le fait de partager des références communes sur le plan social, culturel et historique. Elle insiste, en effet, sur l'idée que l'ironie dépend des « [...] culturally agreed upon

markers in the utterance and/or in the enunciative context to signal both that irony is in play and how it is to be interpreted » (1995 : 96). C'est pourquoi la compréhension de l'ironie nécessite des « communautés discursives » partagées. Autrement dit, l'ironie fonctionne le mieux quand les *agents* de l'ironie (« l'ironiste-encodeur » et le « lecteur-décodeur ») partagent les mêmes codes culturels. Hutcheon rappelle que cette idée de « communautés discursives » s'applique aussi à d'autres pratiques discursives, comme l'humour¹⁶².

Par là, Hutcheon suggère que la compréhension de l'ironie ne dépend pas uniquement du partage du code linguistique. Roman Jakobson disait, à propos de la situation de communication qui s'établit entre destinataire et destinataire, qu'« [u]n message émis par le destinataire doit être perçu adéquatement par le receveur. Tout message est codé par son émetteur et demande à être décodé par son destinataire. Plus le destinataire est proche du code utilisé par le destinataire, plus la quantité d'information obtenue est grande » (1963 : 178). Aujourd'hui, on pourrait dire, à la lumière des travaux de Hutcheon, que plus le destinataire est proche du contexte socio-culturel et historique du texte, plus les chances que l'ironiste parvienne à faire passer son message sont grandes. Néanmoins, cela ne veut pas dire que l'ironie est propre à une seule « communauté discursive » ou à un lectorat spécifique. L'auteur d'une œuvre ironique peut chercher des moyens de déplacer les barrières culturelles en créant un espace

¹⁶² Dans l'humour, comme dans l'ironie, le contexte est indissociable de la situation de communication qui s'établit entre émetteur et récepteur. Ce qui est ironique dans un contexte social et historique spécifique ne le sera pas forcément dans un autre. Ainsi, pour comprendre l'ironie, il est important que le lecteur prenne en compte le contexte social, culturel et historique dans lequel l'énoncé ironique est produit. De même, une blague qui est énoncée hors-contexte pourrait ne pas être comprise par le récepteur, mettant l'émetteur dans une situation fort embarrassante.

favorable à l'interaction des connaissances partagées. Cependant, l'ironie n'est pas la seule technique de critique du pouvoir dans *Les sables de Mésopotamie*.

4.4.3 *Autres tactiques d'oppositionnalité chez Hussain*

L'argumentation, comme la séduction, est un mécanisme essentiel d'opposition, surtout lorsqu'elle se joint à l'ironie. Pour Ducrot et Anscombe (1983), l'argumentation, c'est l'art de la persuasion langagière. Dans leurs propres termes, argumenter c'est « présenter un énoncé E¹ (ou ensemble d'énoncés) comme destiné à en faire *admettre* un autre (ou ensemble d'autres) E² à un co-énonciateur¹⁶³ ». Quelle que soit l'information à transmettre, l'argumentation tient essentiellement au code linguistique. Maingueneau accorde une attention particulière aux connecteurs argumentatifs « certes », « mais », « car » et « puisque », qui sont des éléments essentiels de persuasion langagière (1990 : 54). Les connecteurs argumentatifs ont une double fonction : lier deux énoncés sémantiques et attribuer un statut argumentatif aux énoncés qu'ils mettent en relation. Le connecteur « mais » peut prendre deux formes : le « mais » de réfutation et le « mais » d'argumentation.

Pour bien illustrer la différence entre ces deux « mais », il suffit de les comparer à l'aide d'exemples. Voyons d'abord un exemple simple du « mais » de réfutation : « Ce n'est pas un berger allemand, mais (plutôt) un berger belge. » Notons que la présence du « mais » de réfutation n'apporte aucune argumentation ; c'est un « mais » qui propose une substitution. L'emploi facultatif de l'adverbe « plutôt » suivi du « mais » de réfutation en

¹⁶³ Cité par Dominique Maingueneau, 1990, p. 53.

est un indice qui permet de dire qu'il n'est pas question d'argumentation. À la différence du « mais » de réfutation, le « mais » argumentatif relève de l'argumentation. Ducrot explique ainsi la signification de ce « mais » : « [...] en énonçant “P mais Q” un locuteur dit à peu près ceci : “oui, P est vrai ; tu aurais tendance à en conclure r ; il ne le faut pas, car Q (Q étant présenté comme un argument plus fort pour non-r que n'est P pour r¹⁶⁴” » (Ducrot 1980).

Considérons cet exemple du « mais » d'argumentation tiré du roman *Les sables de Mésopotamie* où le narrateur réfléchit à la question de la frontière : « *Certes*, la moitié de notre tribu se trouvait de l'autre côté [de la frontière turco-syrienne] *mais*, comme le disait le proverbe, loin des yeux, loin du cœur. » (SM 173 ; nous soulignons) Si l'on applique la formule de Ducrot, il apparaît que ce « mais » que nous soulignons relève, en effet, de l'argumentation. Le connecteur argumentatif « certes » qui précède P confirme que « P est vrai » (la famille du narrateur se trouve à proximité de la frontière turco-syrienne, elle a été divisée entre les deux pays), mais l'argument Q (le proverbe) a le dessus sur l'argument $P \rightarrow r$. Ainsi le proverbe « loin des yeux, loin du cœur » (l'éloignement affaiblit les liens affectifs) illustre la position du narrateur sur la question de la frontière et des enjeux sociaux et politiques de la frontière pour les populations vivant dans une telle situation. L'attitude dissociative du narrateur est fondée sur un écart entre la manière dont le monde est représenté dans son discours et la façon dont les choses sont en réalité. Cela révèle, en outre, l'opposition du narrateur à la question de la frontière.

¹⁶⁴ Cité par Dominique Maingueneau, 1990, pp. 57-58.

Pour Maingueneau, ce genre de connecteur, dans lequel « *mais* se trouve associé à certes », est révélateur de la théorie de la polyphonie de l'énonciation de Ducrot. Il explique

[...] quand un locuteur déclare « certes P, mais Q » il attribue P à un objecteur qu'il met en scène dans son discours et dont il rejette le point de vue au profit de Q. On assiste donc à l'affrontement entre deux points de vue successifs argumentant dans des directions opposées. Le locuteur se dit d'accord avec celui qui soutient P mais s'en distancie. Dans ce mouvement il assimile son allocutaire à cet « énonciateur » de P, à qui il fait une concession. (1990 : 59)

Dans l'exemple que nous venons de citer des *Sables de Mésopotamie*, on peut dire que la séquence qui suit le mot « certes » est attribuée à un ON de vérité historique (c'est un fait que les Kurdes sont dispersés sur différents territoires) auquel l'allocutaire *in absentia* est assimilé. Ainsi, cet allocutaire *in absentia* est présent dans la personne du narrateur qui participe du ON qui soutient la séquence P. Comme le montre Maingueneau, « [c]et allocutaire immédiat renvoie [aussi] à un autre, le lecteur lui-même [...] » (1990 : 59), pris à témoin de l'argumentation du narrateur. Le narrateur présente son argument comme une évidence, une vérité irréfutable, et le lecteur est amené à reconnaître la justesse de ce fait historique. L'utilisation de « l'imparfait de narration » a une fonction similaire au présent de l'indicatif, celle de traduire une certaine vérité générale qui est soutenue par le proverbe « loin des yeux, loin du cœur ». Par l'emploi du proverbe, le narrateur fait appel à l'imaginaire du lecteur, imaginaire que l'auteur kurde partage momentanément avec le lecteur occidental.

Au Chapitre VI, le narrateur évoque le rapport de la communauté kurde avec les autres communautés ethniques et culturelles de Syrie, selon un mode ironique-

humoristique, voire caricatural. Les communautés de Syrie sont présentées dans un ordre hiérarchique décroissant, comme si l'auteur cherchait à reconstituer la hiérarchie des rapports intercommunautaires dans la structure interne du texte. Ainsi les chrétiens qui avaient le dessus sur les autres communautés religieuses à Amoudé sont présentés en premier lieu. Illustrant le rapport entre les chrétiens et les Kurdes musulmans, le narrateur dit :

Dans ma ville, les chrétiens possédaient des boutiques d'alimentation, des cordonneries, des bijouteries, des débits de tabac et de boisson et ils avaient en plus une bonne réputation [...] Nous, nous n'étions que des paysans analphabètes, nous ne possédions que notre ignorance. Puisque Dieu dans son Coran nous demandait d'œuvrer pour notre vie comme si nous étions éternels et pour l'au-delà comme si nous allions mourir le lendemain, nous avons beaucoup à apprendre d'eux pour ce qui concernait la vie d'ici-bas. Nous n'avions qu'à copier sur eux pour tout ce qui était de l'ordre de l'éphémère, mais, pour l'éternité, on avait une sacrée avance sur les autres croyances, on avait des garanties en béton. (SM 105)

Ce rapport se traduit par une série d'oppositions binaires extrêmes : l'au-delà / l'ici-bas ; l'éternel / éphémère ; nous / les chrétiens. Le narrateur reproduit ces oppositions dans le but de les détruire. En établissant un lien direct entre la position supérieure des chrétiens d'Amoudé et leur sens des affaires, le narrateur dissimule sa position sur le fait religieux. Le connecteur argumentatif « *puisque* » marque « deux actes d'énonciation différents » (Maingueneau 1990 : 72), révélant ainsi son caractère polyphonique. Maingueneau résume bien la fonction de « *puisque* Q, P » : « En utilisant *puisque* on fait aller le destinataire de la vérité de Q à celle de P » (1990 : 73). Les deux occurrences de la conjonction de subordination « comme si » dans la même phrase impliquent un double présupposé ironique qui oppose deux réalités contraires : l'éternité et la mort. Tout comme dans l'exemple « Notre maître nous aimait... » commenté plus haut, l'exemple

précédent concernant le rapport entre chrétiens et musulmans est également construit sur une antithèse. Dans les deux cas, on peut déceler un fonctionnement de l'ironie par regroupement de termes qui s'opposent.

De même, le changement de sujet (d'un sujet « nous » à un autre « on ») signale un glissement dans le point de vue ou l'instance d'énonciation. On perçoit la présence d'une voix qui est distincte de celle du narrateur. Le narrateur exprime le point de vue de cette autre voix, sans pourtant en assumer la responsabilité. Ce point de vue qui apparaît déplacé est celui des extrémistes. L'ironie est particulièrement efficace ici dans la mesure où les propos des extrémistes « se détruisent dans le mouvement même où ils s'énoncent » (Maingueneau 1986 : 85). L'ironie déconcerte puisqu'elle semble s'opposer à la logique et à la cohérence. Elle bouleverse les idées admises et amène le lecteur à réfléchir sur les questions que pose de façon subtile l'auteur. On perçoit une ambiguïté quant à l'identité du « nous » collectif. Le nom « musulman » n'est, en effet, jamais nommé dans ce passage, mais le contexte indique que ce « nous » se réfère aux Kurdes musulmans, et plus généralement aux villageois musulmans. Hussain s'attaque à la question de la religion et de l'extrémisme religieux, dénonçant l'hypocrisie des uns et l'intolérance des autres.

Pareillement, dans un autre passage des *Sables de Mésopotamie*, le narrateur évoque le rapport à la fois familier et distant entre Arméniens et Kurdes :

Pour nous, les Arméniens étaient des Kurdes, mais pour des raisons qui nous échappaient, Dieu tout-puissant n'avait pas jugé utile de les convertir à la droite religion musulmane. [...] J'avais de la peine à imaginer ces braves gens mijoter pour l'éternité dans les flammes de l'enfer tout simplement parce qu'ils n'étaient pas musulmans comme nous. Les pauvres, ils n'avaient pas la moindre chance de

se retrouver un jour dans le paradis d'Allah exclusivement réservé aux fidèles de notre doctrine, celle de Mahomet, le dernier prophète. (*SM* 105-106)

Ce court extrait est chargé de propositions implicites qui demandent du recul. L'intérêt d'un tel emploi de l'implicite est qu'il est une tactique discursive qui consiste à dire sans toujours avoir à dire (directement). Un énoncé ironique peut donc être explicite (direct) ou implicite (indirect). Quand l'ironie joue sur l'implicite, elle demande du recul. Il revient donc au lecteur de déterminer le sens exact de l'énoncé ironique en lisant entre les lignes. L'énoncé ironique risque – comme nous l'avons dit à propos de l'énoncé implicite dans *Mémoire du vent* – de passer inaperçu du lecteur. De ce discours tenu par le narrateur on peut, par exemple, tirer le présupposé que les Arméniens ne sont pas musulmans ; il s'agit d'une inférence centrée sur l'énoncé. On peut aussi inférer de ce discours le sous-entendu¹⁶⁵ « tous les Kurdes sont musulmans ». À la différence du présupposé qui se déduit de l'énoncé, le sous-entendu se déduit de la situation d'énonciation. Étant donné que les sous-entendus convoquent les compétences communicatives du lecteur, les possibilités de contenus implicites sont variables : « C'est en s'appuyant sur elles [les lois du discours¹⁶⁶] et sur la situation d'énonciation que les co-énonciateurs peuvent capter une bonne part des contenus implicites. » (Maingueneau 1990 : 79) Les sous-entendus encouragent le lecteur à travailler à l'interprétation du message. Ils peuvent aussi servir de réfutation à l'énoncé implicite. Dans l'extrait cité ci-

¹⁶⁵ Dominique Maingueneau distingue entre deux types d'implicites : le présupposé et le sous-entendu. Alors que le sous-entendu est « inféré d'un contexte singulier et son existence est toujours incertaine » (1990 : 79), le présupposé est « une inférence inscrite dans l'énoncé indépendamment de la variété de ses éventuels contextes énonciatifs » (1990 : 82).

¹⁶⁶ Voir Dominique Maingueneau, 1990, en particulier le chapitre 5 sur « Les lois du discours », pp. 101-120.

dessus, il y a deux messages : l'un explicite, mais faux, qui est celui que « les Arméniens vont aller en enfer parce qu'ils ne sont pas musulmans ; que seuls les musulmans vont au paradis », l'autre implicite, mais vrai « les Arméniens et les Kurdes se ressemblent, malgré leurs différences ». Il faut alors comprendre que les Arméniens ne sont pas si différents des Kurdes, que le paradis n'est pas réservé exclusivement aux musulmans. La première phrase est construite sur un faux présupposé. Hussain démonte avec humour les fausses idées des extrémistes. C'est là un autre exemple d'ironie comme mention-écho qui consiste, rappelons-le, à reprendre une idée afin de la railler.

Par ailleurs, dans *Les sables de Mésopotamie*, Hussain joue sur les sentiments du lecteur. Ainsi pour persuader le lecteur, l'auteur utilise des techniques pour l'émouvoir, le séduire par le biais d'images troublantes et obsédantes comme dans les exemples qui suivent, où le narrateur parle de la frontière turco-syrienne et des retrouvailles des membres de famille séparés par la frontière. Évoquant la question de la frontière, le narrateur dit : « La frontière signifiait des soldats à la gâchette nerveuse, des champs de mines et des fonctionnaires corrompus des deux côtés. » (SM 171) ; « De notre côté, des gendarmes arabes munis de fouets et de ceintures et de l'autre côté des militaires turcs armés jusqu'aux dents rappelaient les gens à l'ordre. » (SM 172), et enfin :

Parfois, des hommes labourés par un désir ardent échappaient à la surveillance des organisateurs et couraient à toutes jambes vers l'autre côté. Ils atterrissaient inévitablement sur les barbelés et essuyaient une pluie drue de coups de ceinture. Ensanglantés, ces rescapés se jetaient dans les bras des parents. Dans l'immensité de la joie que procuraient les retrouvailles, ils se riaient de leurs blessures, de la réalité et de l'étendue de la frontière et de la séparation. (SM 172)

Cette dernière image montre la violence et la terreur à la frontière. La force de cette image est qu'elle sensibilise le lecteur à une réalité qu'il ignorait sans doute jusqu'alors. Le lecteur est ému par la situation : c'est le contraste entre la cruauté, l'inhumanité des gens de l'ordre et l'innocence de ces hommes et femmes prêts à souffrir et à tout entreprendre pour revoir leurs proches qui suscite chez le lecteur une émotion vive, voire douloureuse. Cette émotion a une fonction argumentative : amener le lecteur à réfléchir à l'injustice d'une telle situation.

L'utilisation du registre pathétique a pour effet de provoquer la compassion du lecteur. L'argumentation participe de la séduction, d'autant plus qu'elle relève elle aussi d'un mécanisme de persuasion langagière. Convaincre et persuader sont, en effet, des fonctions principales de l'argumentation. Par l'emploi de l'argumentation et d'images troublantes, Hussain tente de recruter l'Autre, d'engager son désir et ses intérêts. Le succès du projet de l'auteur est que quelque chose est changé par la situation. À la suite de Jankélévitch, il est possible de se demander : « L'ironie [...] est-elle plutôt comique ou plutôt tragique ? » (1979 : 131) Dans le cas des *Sables de Mésopotamie*, on est tenté de répondre de façon affirmative et négative. Dans *Les sables de Mésopotamie*, l'ironie est comique et tragique, l'une et l'autre à la fois. Bref, on dira qu'elle est tragi-comique. Ainsi, comme l'affirme Charles Bonn, dans son étude de *Nedjam* de Kateb Yacine, « [e]n plus du tragique, mais non loin de l'ironie constitutive de ce dernier, la dérision est un détour qui brouille toute affirmation monologique » (2013 : 208). Cela confirme notre hypothèse initiale selon laquelle l'ironie est un moyen efficace de détournement,

permettant de produire une multiplicité de sens par l'emploi notamment d'une écriture polyphonique.

L'ironie en tant que tactique discursive est toujours critique. Par son apparente incohérence, l'ironie fait réfléchir, prendre conscience, s'interroger, bref l'ironie demande à celui qui interprète le message ironique d'adopter une pensée et une attitude critiques face aux informations qui lui sont délivrées. Dans *Les sables de Mésopotamie*, le lecteur est conduit à réfléchir, entre autres, aux injustices et inégalités du pouvoir syrien affectant les nombreuses communautés minoritaires qui composent le tissu social de la société syrienne contemporaine. Pour résumer notre propos sur la manière dont fonctionne l'oppositionnalité dans les textes du corpus, nous aurons recours aux paroles de l'auteur huron-wendat Louis-Karl Picard-Siouï, dont le message résonne profondément avec nous :

L'écriture a le pouvoir de changer le monde. Chaque mot est chargé de sens. Chaque phrase est porteuse de sensibilités. Chaque texte est une œuvre, parfois inachevée, qui incarne une vision du monde. Chaque lecture provoque en nous un changement. Les mots s'imposent, exigent que l'on porte un regard nouveau sur l'Univers. Qu'on les accepte ou qu'on les refuse, les mots nous transforment, nous transfigurent¹⁶⁷. » (2005 : 3 ; italiques dans l'original)

Notre objectif dans ce chapitre a été de montrer comment le non-dit et l'ironie sont des outils d'une écriture oppositionnelle composée pour favoriser l'émergence d'un contre-discours. Le non-dit et l'ironie sont l'expression d'un vide qui reste à remplir, d'un désir qui veut se manifester. Mais ce vide, seul le lecteur – cet autre qui est convoqué par

¹⁶⁷ Cité par Maurizio Gatti, 2006, p. 93.

le texte – peut le remplir par le biais de l’acte de lecture. Le non-dit et l’ironie accordent tous les deux un rôle important au lecteur dans le processus de construction du ou des sens du texte. Le non-dit et l’ironie partagent aussi le fait qu’ils peuvent servir de tactiques discursives d’opposition dans des œuvres littéraires qui sont aliénées par rapport au contexte qu’elles présupposent. Ces textes sont inséparables de leur contexte sociopolitique. C’est pourquoi, par exemple, dans l’ironie, le contexte social, culturel et historique est essentiel pour le décodage de l’énoncé ironique.

Ce chapitre se proposait de démontrer, entre autres choses, comment le non-dit et l’ironie sont deux formes de discours de l’implicite au service d’une écriture oppositionnelle. C’est ainsi que nous sommes arrivées à la conclusion que le non-dit et l’ironie sont deux tactiques discursives nettement oppositionnelles qui permettent à l’auteur kurde d’établir, d’une part, une certaine distance avec l’objet de l’étude, et de créer, d’autre part, un contre-discours qui déstabilise le discours du pouvoir. La première analyse portait sur le non-dit du sujet mélancolique dans *Mémoire du vent*, dans une perspective psychanalytique. La seconde analyse se voulait une étude de l’ironie dans *Les sables de Mésopotamie*, dans une double approche linguistico-pragmatique et politique. L’une des idées principales qui ressortent de ces deux analyses est l’hypothèse selon laquelle la littérature – plus généralement le langage – est un outil indispensable pour l’opposition et dont l’usage peut amener un changement dans une situation de marginalisation.

CONCLUSION

« – Ta solitude sera égale à la nôtre.
Je te fais don, ce soir, de mon livre.

– Un livre ne s’offre pas. On le choisit.

– Ainsi en est-il de la langue. » (Edmond Jabès, extrait du poème « L’hospitalité de la langue », dans *Le Livre de l’Hospitalité*, p. 53)

L’objectif de ce travail était de chercher à comprendre les diverses modalités d’une insertion de l’expression kurde en langue française et de souligner les enjeux politiques, éthiques et esthétiques de l’usage d’une langue dominante impliqués par l’affirmation d’une identité marginalisée. Notre réflexion interdisciplinaire aura voyagé entre linguistique, histoire, psychanalyse, éthique et politique pour arriver à cette observation que les écrivains kurdes francophones portent la lourde responsabilité morale de traduire les aspirations et les revendications de leur communauté. Cela explique, par ailleurs, pourquoi ces auteurs écrivent dans une langue qui n’est ni leur langue maternelle ni la langue nationale du Kurdistan.

Dans l’écriture kurde en français, la question identitaire est indissociable de la question linguistique, d’autant plus que la langue est une caractéristique cruciale de la définition de l’identité chez les Kurdes. De façon générale, l’écriture kurde en français se caractérise par la volonté de faire connaître au lecteur la situation critique de la communauté kurde ainsi que par le besoin d’affirmer la langue et la culture kurdes dans les textes écrits en français. En conséquence, les écrivains kurdes francophones trouvent des postures et des positionnements de résistance symbolique pour faire valoir leur

culture. On retrouve, en outre, dans l'écriture kurde une écriture mémorielle qui rencontre une écriture factuelle de l'histoire. Chez les écrivains kurdes francophones, l'écriture relève généralement d'un geste politique. L'écriture kurde en langue française a, par ailleurs, une dimension sociologique, voire ethnographique. Dans l'écriture kurde en français, l'écrivain n'est jamais un individu dissocié d'un groupe ; s'il parle, c'est au nom du groupe, d'où la portée collective de l'énonciation. Écrire en français est une manière pour l'auteur kurde exilé en Occident de s'inventer afin de se repositionner dans un nouvel espace, selon un nouvel usage. C'est donc dire que l'affirmation d'une identité kurde passe par l'investissement de l'espace symbolique de l'Autre.

Pour en arriver là, nous nous sommes appuyée sur quatre œuvres bien différentes, mais qui, ensemble, permettent de dresser un portrait juste du paysage littéraire kurde francophone. *La nuit de Diyarbakir* d'Ali Ekber Gürgöz, qui est le témoignage de l'expérience personnelle de l'auteur, raconte l'histoire de l'arrestation et de l'incarcération d'un ancien détenu politique kurde dans une prison en Turquie dans les années 1980. Cette œuvre s'inscrit ainsi sous l'enseigne du témoignage, et plus généralement des récits de vie. En effet, c'est là l'une des caractéristiques majeures de l'écriture kurde en français. *La nuit de Diyarbakir* nous a donné les outils nécessaires pour mener notre réflexion sur le témoignage, notamment en soulignant la relation complexe qu'entretient l'écrivain à son récit personnel. C'est la lecture de *La nuit de Diyarbakir* qui a fait ressortir l'importance de la figure du martyr, qui occupe une place centrale dans notre discussion des figures de l'identité kurde. Notre étude de la représentation du martyr dans *La nuit de Diyarbakir* nous a permis de rendre compte de la

condition d'aliénation et de marginalisation des Kurdes en Turquie. Le récit de Gürgöz montre à quel point le discours – au moyen d'un détour par la langue de l'Autre – est indispensable pour dénoncer les crimes de l'Histoire.

À l'instar de *La nuit de Diyarbakir*, *Mémoire du vent* d'Ahmed Mala s'insère dans le genre du témoignage et des récits de vie. Mais à la différence de *La nuit de Diyarbakir*, *Mémoire du vent* est une fiction de témoignage qui s'appuie sur une expérience personnelle. L'étude de l'exil et des errances dans *Mémoire du vent* a alimenté notre réflexion sur la question identitaire en rendant compte des rapports angoissants que le sujet exilé entretient avec l'espace et le temps de l'enfance et de l'adolescence au moment du retour au pays natal. Cette étude a également permis de mettre la lumière sur l'autre réalité de l'exil et des errances des personnes qui sont déplacées contre leur gré. En outre, *Mémoire du vent* montre que la figure du fugitif est une métaphore de la fragilité de la liberté du sujet marginalisé qui est obligé de fuir la persécution dans son pays. À travers notre analyse du témoignage dans *Mémoire du vent* nous avons évoqué la relation ambivalente entre le témoignage et la fiction, et souligné l'importance du procédé littéraire de la fictionnalisation. Enfin, *Mémoire du vent* montre l'importance du langage – qui est un instrument efficace d'opposition – dans l'invocation d'un discours alternatif pour faire passer une autre vérité.

Parfums d'enfance à Sanate d'Ephrem-Isa Yousif se situe pareillement dans la tradition des récits de vie. L'œuvre de Yousif vient enrichir notre corpus d'une autre voix, qui est celle de la communauté assyro-chaldéenne. Notre étude de *Parfums d'enfance à Sanate* a mis la lumière sur la dimension mémorielle de l'écriture, qui est un autre trait

central de l'écriture kurde. De même, l'écriture de Yousif a permis de souligner la dimension ethnographique de l'écriture kurde. Dans le cadre de notre étude des procédés textuels (dont la note), nous avons pu montrer, grâce notamment à l'œuvre de Yousif, comment l'écrivain kurde adresse son texte à un double destinataire. Par ailleurs, *Parfums d'enfance à Sanate* nous a fourni les informations essentielles pour approfondir notre connaissance des us et coutumes et des valeurs assyro-chaldéennes. Les représentations littéraires des rapports interculturels et des rapports entre les genres sexuels tels qu'ils sont dépeints dans *Parfums d'enfance à Sanate* ont illustré la dynamique des interactions entre les différentes populations habitant au Kurdistan irakien. Nous avons pu ainsi faire ressortir les rapports de force qui existent non seulement entre les différents groupes ethniques, culturels et religieux, mais aussi au sein de la communauté, particulièrement entre hommes et femmes. Par exemple, la représentation des rapports de force entre les communautés chrétiennes et les communautés kurdes dans *Parfums d'enfance à Sanate* a permis de confirmer l'hypothèse selon laquelle l'on peut être simultanément dans une position minoritaire et majoritaire. Le recours à la figure de l'otage montre à quel point les cultures minoritaires sont dans une position impossible : en effet, elles sont coincées dans un système où elles ne sont pas libres de prendre des décisions élémentaires en ce qui a trait à leur culture – ne serait-ce que par rapport à l'éducation.

Les sables de Mésopotamie de Fawaz Hussain a, lui aussi, sa place dans le genre des récits de vie, même si l'imaginaire joue un rôle important dans l'écriture de l'auteur. Les représentations des rapports des communautés marginalisées à la frontière (physique, linguistique, ethnique) tels qu'illustrés dans *Les sables de Mésopotamie* ont révélé

quelques enjeux de la frontière sur les constructions identitaires en contextes pluriels. Suite à notre étude de la notion de frontière dans le livre de Hussain, nous avons pu démontrer que la question de la frontière est indissociable de la question identitaire dans la mesure où elle renvoie à l'idée de déplacement à la fois physique (d'un espace à un autre) et symbolique (d'une langue à une autre). Dans son roman, Hussain montre que la frontière constitue une zone de contact ethnoculturelle qui dépasse toute limite réelle ou artificielle. L'analyse des *Sables de Mésopotamie* a permis, par ailleurs, de souligner la question politique de l'identité kurde que les pouvoirs (turcs et syriens), de chaque côté de la frontière, tentent d'anéantir. L'intérêt de l'œuvre de Hussain réside, entre autres, dans le portrait que l'auteur peint d'une société syrienne plurielle, où cohabitent différentes communautés ethniques et religieuses, malgré les divers conflits qui les opposent les unes aux autres. Comme les autres œuvres du corpus, *Les sables de Mésopotamie* représente la fragilité des cultures marginalisées prises dans un entre-deux linguistique et culturel. Dans le cadre de notre réflexion sur la question de l'oppositionnalité, nous avons montré comment le discours oppositionnel repose, dans *Les sables de Mésopotamie*, sur un détour assuré par l'usage de l'ironie. L'ironie, chez Hussain, est au service d'un jugement critique des autorités religieuses et politiques ainsi que des croyances et des valeurs de la société syrienne.

L'une des idées principales qui ressortent des quatre œuvres du corpus est que l'espace de la langue de l'Autre devient l'un des lieux principaux d'insertion de la langue et de la culture des écrivains kurdes francophones. C'est ainsi que le premier chapitre nous a amenée à constater dans l'écriture une forme de reterritorialisation dans

l'écriture du déraciné kurde, une reterritorialisation qui se fait cependant revendicatrice de l'histoire, de la mémoire et de l'identité kurdes. L'ouvrage de Pascale Casanova a illustré les rapports de force symbolique entre différentes langues et littératures au sein de l'espace littéraire mondial, et, par conséquent, nous a permis d'évoquer les relations entre littérature et politique. La pensée de Casanova sur la question politique du champ littéraire nous a également servi à soulever les nombreuses stratégies de détournement symbolique auxquelles ont recours les écrivains des espaces littéraires émergents pour faire face à la domination culturelle des puissances littéraires. À travers notre étude de la question linguistique, nous avons montré quelques enjeux de l'emploi d'une langue dominante pour l'affirmation de l'identité des cultures minoritaires. Nous avons pu constater, dans le cas de l'écriture kurde en français, que l'usage du français répond à un accès hiérarchique au capital symbolique.

Le deuxième chapitre sur la question identitaire est venu compléter la réflexion sur la question linguistique. Nous avons montré que la minorisation, qui se caractérise par un état d'esprit profondément douloureux chez le sujet minorisé et, paradoxalement, favorable à la création artistique, est inhérente à l'expression de l'identité kurde. Par suite de notre analyse des rapports de force internes et externes dans trois œuvres du corpus, nous avons pu vérifier l'hypothèse selon laquelle un individu ou un groupe peut être dans une position à la fois minoritaire et majoritaire. De la même façon, nous avons conclu qu'être majoritaire « numériquement », ne veut pas nécessairement dire être dans une position de pouvoir. C'est à travers quelques figures, notamment celles du martyr, de l'otage et du fugitif, que ces auteurs pensent la question de l'identité kurde, dans un

contexte de domination. Présenté comme un personnage à la fois passif et actif, le martyr, par exemple, apparaît comme une forme iconique de la résistance kurde dans sa lutte et pour l'indépendance politique et pour l'autonomie culturelle.

Le témoignage, comme cela ressort du troisième chapitre, quel que soit son mode (fictionnel ou non fictionnel), est l'une des techniques littéraires et énonciatives les plus utilisées par les auteurs kurdes de langue française. À partir de cette technique, l'auteur kurde révèle les crimes de l'Histoire et dénonce les régimes dictatoriaux et totalitaires au Moyen-Orient qui nient la subjectivité des cultures minoritaires. Le recours à des éléments paratextuels, comme par exemple, la préface facilite la légitimation de l'œuvre, d'où le pouvoir rhétorique de ces éléments à agir sur le lecteur. Nous avons évoqué le caractère politique et la portée collective de l'écriture kurde en français, dont la valeur symbolique est à mettre en rapport avec la situation sociopolitique et historique des Kurdes au Moyen-Orient. L'auteur kurde assume le rôle de porte-parole et, parfois, de souffre-douleur de la communauté ; il est porteur de l'histoire et de la mémoire du drame kurde. Outre la fonction référentielle du langage dans l'énonciation kurde en français, le langage a une fonction éthique qui est de permettre au témoin direct ou indirect de dire l'indicible de la blessure.

La lecture oppositionnelle qui boucle cette réflexion arrive pour faire le point sur la dimension politique subtile de l'écriture kurde en français. Elle montre comment cette écriture est bien structurée par un implicite qui se dévoile en se cachant dans *Mémoire du vent* (par le non-dit) et *Les sables de Mésopotamie* (par l'ironie). Le recours au personnage mélancolique, a révélé, à la lumière des approches psychanalytiques, que

l'opposition dit/non-dit prend son sens dans l'opposition du conscient et de l'inconscient. L'ironie, quant à elle, s'est révélée comme une pratique appropriative, dont le geste politique (parfois le plus subtil) s'inscrit dans une volonté de détournement symbolique des paroles de l'Autre, au pouvoir. Les écrivains kurdes de langue française ont recours à diverses techniques pour remettre en question le discours dominant qui dénie l'existence des Kurdes. À travers un dialogue entre la mémoire et l'histoire, ils réussissent à produire un discours alternatif, c'est-à-dire une vérité autre que celle du discours dominant. L'analyse de ce dialogue a permis de rendre compte des composantes esthétique, éthique et politique des œuvres du corpus. La récupération de l'histoire à travers la mémoire du narrateur se manifeste par une tentative de reterritorialisation dans l'espace de l'Autre (Michel de Certeau). Comme nous avons pu le voir, cette mémoire est forcément en opposition avec l'histoire officielle telle qu'établie par le discours dominant, qu'il soit irakien, syrien, turc, iranien ou occidental.

Privé d'un chez-soi et d'un domicile fixe, l'écrivain kurde fait de la langue sa demeure. La langue devient son « chez-soi chez l'autre » (Derrida 1997 : 86). « – Ton pays est celui de ma langue » ainsi répondait l'étranger à la question que lui posait son interlocuteur français (Jabès 1991 : 51). Dire que l'écrivain kurde fait de la langue son chez-soi, n'est-ce pas supposer que l'Autre (français par exemple) est chez lui dans la langue ? Dans *Le monolinguisme de l'autre*, Derrida s'attaque au problème d'« une appartenance ou non-appartenance *de* la langue » (1996 : 35 ; italiques dans l'original). Peut-on parler d'un droit naturel de propriété sur une langue ? Son hypothèse est qu'il n'y

a pas de « propriété naturelle de la langue » (1996 : 46), ce qui veut dire, selon lui, que personne n'est en droit de dire que la langue qu'elle ou il parle est la sienne. Cela vaut également pour la langue maternelle, d'où l'expression le « phantasme » de la langue maternelle (Derrida 1997 : 83). Autrement dit, la langue n'est pas « innée » ; elle est « acquise », ou plutôt elle nous est imposée par l'Autre et les autres (la famille, le maître d'école ou le colon). « La langue dite “maternelle” est déjà “langue de l'autre”. » (Derrida 1997 : 83) Comme le dit Deleuze d'un autre point de vue : « un grand écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale » (1983 : 138). La relation qu'entretient un écrivain avec sa langue d'expression est donc d'abord et avant tout une relation d'étrangeté.

Mais pour revenir à la question qui consiste à savoir si l'on peut parler de soi dans la langue de l'Autre, on doit s'interroger sur notre rapport à la langue et à l'Autre et penser autrement les notions d'identité et d'altérité. Qu'est-ce que cela veut dire *parler la langue de l'Autre* ? Mais, *qui est l'Autre* ? Cet autre, nous expliquent des poètes et des théoriciens au moins depuis Rimbaud, Lévinas et Ricœur, est intime au soi. « Un autre, écrit Michel Le Bris, qui est déjà celui de la langue. Car toute langue [...] est étrangère, langue de l'Autre, à commencer par notre langue maternelle : nous ne naissons pas parlant français, ou anglais. » (2007 : 14)

La quête de soi se fait dans le rapport à l'Autre. Il faut donc reconnaître l'Autre comme partie intégrante du soi afin de mieux se connaître soi-même et, pour reprendre Ricœur (1990), s'identifier « soi-même comme un autre ». Kebir Ammi ajoute : « L'autre n'est que l'autre visage de moi-même. » (2010 : 193) Vu sous cet angle, la célèbre devise

« Connais-toi toi-même » (Socrate) prend une signification fort intéressante. Si on interprète le plus souvent cet énoncé comme étant une injonction épistémologique adressée à l'individu, on voudrait suggérer ici une interprétation d'ordre éthique. Le « Connais-toi toi-même », qui a une place essentielle dans la pensée philosophique occidentale, peut s'interpréter comme une invitation à faire connaissance avec l'Autre en soi pour comprendre l'Autre extérieur au soi. C'est en cherchant en lui-même la présence d'un Autre, que le sujet peut commencer à résoudre, pour soi-même mais en passant par l'Autre, l'énigme de l'altérité. L'identité du sujet passe donc, avant tout, par l'Autre. S'opère ainsi un mouvement dans la pensée philosophique partant d'un « souci de soi » vers un « souci de l'autre », mouvement qui est comme un héritage que l'on doit, en partie, à Lévinas.

L'écriture est un « passeport » qui permet de voyager à travers le temps et l'espace ; elle est une ouverture sur le monde. L'écriture est un lieu de rencontre et de croisement des imaginaires. L'acquisition d'une autre langue permet d'accéder à une perspective et une vision différentes du monde. Et si, comme nous le répète Derrida, la langue n'est la « propriété naturelle » (Derrida 1996 : 46) d'aucune personne et d'aucun groupe (État, nation ou autre), elle est « notre héritage commun » (Ammi 2010 : 193), elle est partageable. La langue est, pour ainsi dire, susceptible d'une appropriation ou réappropriation illimitée (mais jamais absolue) par ses usagers, bien que cela puisse impliquer jalousie et folie. Toute langue, à notre sens, est capable d'offrir l'hospitalité, justement parce que la langue n'appartient *naturellement* et exclusivement à personne.

Chacun de nous est l'hôte¹⁶⁸ de la langue, l'hôte et l'invité à la fois. Mais nous nous demandons, avec Derrida, « devons-nous demander à l'étranger de nous comprendre, de parler notre langue » ? Non. Même si, depuis toujours, ce sont les dominés et les marginalisés qui sont contraints d'apprendre la langue du dominant. Toutefois, cela ne pourra sans doute pas toujours rester la règle, la norme. Prendre ce « *pas de trop* » et ce « *pas de côté* » (Derrida 1997 : 71). Franchir les seuils. Ne plus attendre. Exiger, à son tour, de se faire lire et entendre dans un autre idiome. Répondre à l'invitation de l'Autre qui demande de le rencontrer, au moins, à mi-chemin (Anzaldúa 2007 : 20). Le désir de se connaître devrait être mutuel, et la volonté d'ouverture, réciproque.

Si donc la langue est lieu d'hospitalité, on doit reconnaître au français ce rôle où la domination coloniale s'évanouit devant l'accueil et l'ouverture. En lui viennent habiter une histoire, une mémoire, une identité, un désir, un sujet « Autre ». Par cet accommodement, la langue permet un nouvel avenir à un imaginaire en passe de s'oublier. Elle autorise un nouveau rêve, ce rêve que portent les écrivains kurdes pour les Kurdes et autres marginalisés, ce rêve d'un possible chez-soi un jour.

¹⁶⁸ L'hôte est à comprendre ici « au double sens du mot, à la fois comme personne qui reçoit et personne qui est reçue ». Lise Gauvin, 2004, p. 86.

BIBLIOGRAPHIE

I. Les écrivains kurdes d'expression française

a. Corpus primaire

Gürgöz, Ali Ekber. *La nuit de Diyarbakir : Être Kurde en Turquie*. L'Harmattan, coll.

« Lettres kurdes », 1997.

Hussain, Fawaz. *Les sables de Mésopotamie*. Seuil, coll. « Points », 2016.

Mala, Ahmed. *Mémoire du vent*. L'Harmattan, coll. « Lettres kurdes », 2013.

Yousif, Ephrem-Isa. *Parfums d'enfance à Sanate : Un village chrétien au Kurdistan irakien*. L'Harmattan, coll. « Lettres kurdes », 1993.

b. Corpus secondaire¹⁶⁹

Alexie, Sandrine. *Kawa le Kurde*. L'Harmattan, coll. « Lettres kurdes », 2005.

Gürgöz, Ali Ekber. *Kurde, torturé, quelles séquelles ?* L'Harmattan, 2005.

Hussain, Fawaz. *En direction du vent*. Non Lieu, coll. « à la marge », 2010.

---. *Orages pèlerins*. Le Serpent à Plumes, 2016.

---. *La prophétie d'Abouna*. Ginkgo, 2013.

Khanî, Ahmedê. *Mem et Zîn*. Traduit par Sandrine Alexie et Akif Hasan, L'Harmattan,

coll. « Lettres kurdes », 2001.

Saleem, Hiner. *Le fusil de mon père*. Seuil, 2004.

¹⁶⁹ Étant donné que les ressources disponibles sur la littérature kurde en français sont pour l'instant très limitées, nous avons préparé une bibliographie (non exhaustive) d'autres œuvres littéraires kurdes que nous n'avons pas eu l'occasion d'étudier ici ; voir l'annexe B.

II. Autres œuvres littéraires consultées

Barnabé, Jean, *et al.* *Éloge de la Créolité*. Gallimard, 1993.

Baudelaire, Charles. *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, 1857.

Camus, Albert. « Justice et haine. » Dans *Actuelles II : Chroniques 1948-1953*,
Gallimard, 1953.

Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Gallimard, 1990.

---. *Traité du Tout-Monde*. Gallimard, 1997.

Yacine, Kateb. *Le polygone étoilé*. Seuil, 1966.

III. Ouvrages critiques

a. Théorie générale

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Gallimard, 1984.

---. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil, 1964.

---. *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil, 1953.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale, t. 1*. Gallimard, 1966.

---. *Problèmes de linguistique générale, t. 2*. Gallimard, 1974.

Booth, Wayne C. *Rhetoric of Fiction*. Univ. of Chicago P, 1961.

Bourdieu, Pierre. « Le marché des biens symboliques. » *L'Année sociologique*, vol. 22,
1971, pp. 49-126.

---. *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*. Seuil, 1994.

---. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, coll. « Libre

Examen », 1992.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Réédité par Luce Giard, Gallimard, 1990.

Chambers, Ross. *Mélancolie et opposition : Les débuts du modernisme en France*. J. Corti, 1987.

---. *Room for Maneuver : Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. U of Chicago P, 1991.

---. *Story and Situation : Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minnesota UP, 1984.

Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie, t. 1 : L'anti-Œdipe*. Minuit, coll. « Critique », 1972.

---. *Kafka : Pour une littérature mineure*. Minuit, coll. « Critique », 1975.

---. *Capitalisme et schizophrénie, t. 2 : Mille plateaux*. Minuit, coll. « Critique », 1980.

Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre, ou La prothèse d'origine*. Galilée, 1996.

Derrida, Jacques. Dans Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. *De l'hospitalité*. Calmann-Lévy, 1997.

Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature : Introduction à une sociologie*. Labor, coll. « Dossiers média », 1978.

Foucault, Michel. *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique*. Librairie Plon, coll. « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui », 1961.

- . *Histoire de la sexualité, t. 1 : La volonté de savoir*. Gallimard, 1976.
- . *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Gallimard, 1975.
- Freud, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. 1914. Traduit par Yves Le Lay, Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- . *Métapsychologie*. 1915. Traduit par Jean Laplanche et J.B. Pontalis, Gallimard, 1986.
- . « Le moi et le ça. » *Essais de psychanalyse*. Traduit par Samuel Jankélévitch, 1923.
- . *Œuvres complètes : Psychanalyse, t. 2, 1893-1895 : Études sur l'hystérie et textes annexes*. Traduit par Janine Altounian et al., PUF, 2009.
- Gauvin, Lise. *Écrire, pour qui ? : L'écrivain francophone et ses publics*. Karthala, 2007.
- Gauvin, Lise, et al. *Le dire de l'hospitalité*. Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- . *Métalepse : De la figure à la fiction*. Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- . *Nouveau discours du récit*. Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- . *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- . *Seuils*. Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. Mardaga, 1976.
- Jakobson, Roman. *La nouvelle poésie russe*. 1921. Dans *Questions de poétique*.
Traduit par Tzvetan Todorov, Seuil, coll. « Poétique », 1974.
- . *Essais de linguistique générale*. Traduit par Nicolas Ruwet, Minuit, 1963.
- Jung, Carl Gustav. *L'énergétique psychique*. Georg, 1973.
- Kristeva, Julia. *Sèméiôtikè : Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Seuil, 1966.

- . *Les écrits techniques de Freud : Le séminaire 1*. Seuil, coll. « Points Essais », 1975.
- Lalo, Vanessa. *Aux Limites du vide*, Master 2 Recherche « Sexualité et Traumatisme », Université Paris VII, 2008.
- Le Fustec, Claude. « Le réalisme magique : Vers un nouvel imaginaire de l'autre ? » *Amerika*, vol. 2, 2010, www.amerika.revues.org/1164. Consulté le 28 janv. 2017.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975.
- Lévinas, Emmanuel. *Entre-nous : Essais sur le penser-à-l'autre*. Grasset et Fasquelle, 1991.
- Lukács, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Maspéro, 1965.
- Lyotard, Jean-François. « Sur la force des faibles. » *L'Arc*, vol. 64, 1976, pp. 4-12.
- Marques, Isabelle S. « Écrivains et plurilinguisme : Le cas du français comme langue d'écriture. » Université de Coimbra, Centre de linguistique de l'Université Nouvelle de Lisbonne, Équipe d'Accueil du Laboratoire d'Études romanes de l'Université Paris 8, pp. 220-234.
- Mumby, Dennis K. *Narrative and Social Control : Critical perspectives*. Sage Publications, 1993.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire, t. 1*. Gallimard, 1984.
- Proulx, Serge. « Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : *L'invention du quotidien*, paradigme de l'activité des usagers. » *Communication*, vol. 15, no. 2, St-Martin, 1994, pp. 171-197.
- Ricœur, Paul. *Mémoire, histoire, oubli*. Seuil, 2000.

---. *Soi-même comme un autre*. Seuil, 1990.

---. *Temps et récit, t. 3 : Le temps raconté*. Seuil, 1985.

Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*. Johns Hopkins UP, 1990.

Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-Discourse : The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Cornell UP, 1985.

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*. Suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*. Seuil, 1981.

b. Identité, exil et mémoire

Agier, Michel. *Le couloir des exilés : Être étranger dans un monde commun*. Croquant, 2011.

Augé, Marc. *Les non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, 1992.

Ammi, Kebir. « Mon identité, celle de l'autre. » *Je est un autre : Pour une identité-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud. Gallimard, 2010, pp. 187-193.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera : The New Mestiza*. 1987. Aunt Lute Books, 2007.

Benrekassa, Georges. *Fables de la personne : Pour une histoire de la subjectivité*. PUF, coll. « Écriture », 1985.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Bonn, Charles. « L'écriture diasporique de Kateb Yacine. » *Diasporique : Mémoire*,

diasporas et formes du roman francophone contemporain, sous la direction de Tara Collington et François Paré. David, 2013, pp. 199-213.

Bouloumié, Arlette. « Avant-Propos ». *Figures du marginal dans la littérature française et francophone : Cahier XXIX*, Arlette Bouloumié, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 11-13, [www. books.openedition.org/pur/28108](http://www.books.openedition.org/pur/28108). Consulté le 12 mai 2017.

Dahouda, Kanaté. « Émile Ollivier, les tensions de la mémoire et l'expérience de gravité existentielle. » *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, sous la direction de Kanaté Dahouda et Sélom Komlan Gbanou, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2008, pp. 15-31.

Dahouda, Kanaté, et Sélom Komlan Gbanou. « Introduction ». *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Kanaté Dahouda et Sélom Gbanou, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2008, pp. 9-11.

Daniélou, Catherine. « Nancy Huston ou “le théâtre de l'exil”. » *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, sous la direction d'Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, pp. 319-341.

Devi, Ananda. « Flou identitaire. » *Je est un autre : Pour une identité-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Gallimard, 2010, pp. 179-186.

De Diego, Rosa. « Ying Chen : À la recherche d'une mémoire. » *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, sous la direction d'Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007,

pp. 275-297.

Dumont, Fernand. *Le lieu de l'homme : La culture comme distance et mémoire*. HMH, 1969.

Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. François Maspéro, 1961.

Gin, Pascal. « Écritures du lieu contemporain : Quelles mémoires pour quels territoires ? » Présentation donnée à l'occasion de la conférence internationale *Territoires et/ou Mémoires francophones contemporains*, à l'Université Radboud, Nimègue (Pays-Bas), le 12-13 mars 2015.

Gyssels, Kathleen. « La persistance de la mémoire : L'exil chez Léon Damas. » *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, sous la direction d'Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, pp. 173-191.

Havercroft, Barbara. « Quand écrire, c'est agir : Stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret. » *Dalhousie French Studies*, vol. 47, pp. 93-113.

Huston, Nancy. *Nord perdu*. Actes sud, 1999.

Jacques, Francis. *Différence et subjectivité*. Aubier Montaigne, 1982.

Joinau, Benjamin. *Lecture anthropologique de l'imaginaire du visage*. Traduit par Benjamin Joinau, 21Books, 2011.

Kaufmann, Jean-Claude. *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*, Armand Colin, coll. « Individu et société », 2004.

Kavwahirehi, Kasereka. « L'écriture, l'identité et la mémoire : Henri Lopès et le métier à métisser. » *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, sous la direction de Kanaté Dahouda et Sélom Komlan Gbanou, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2008, pp. 45-59.

Khatibi, Abdelkébir. *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Denoël, 1987.

King, Nicola. « Memory, Narrative, Identity : Remembering the Self. » *Tendencias : Identities, Texts, Cultures*, sous la direction de Peter Brooker, Edinburgh UP, 2000.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard, 1988.

Le Bris, Michel. « Lisez Rimbaud ! » *Je est un autre : Pour une identité-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud. Gallimard, 2010, pp. 11-27.

Lemoine, Geneviève. « L'écriture comme reconfiguration identitaire : La mémoire polyphonique dans *Monnès outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma. » *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, sous la direction de Kanaté Dahouda et Sélom Komlan Gbanou, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2008, pp. 61-71.

Lipiansky, Marc E. *Psychologie de l'identité : Soi et le groupe*. Dunod, 2005.

Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Grasset, 1998.

Mbembe, Achille. « Pièce d'identité et désirs d'apartheid. » *Je est un autre : Pour une identité-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Gallimard, 2010, pp. 115-121.

Mehta, Brinda. *Rituals of Memory in Contemporary Arab Women's Writing*. Syracuse

UP, 2007.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*.

Buchet/Chastel, 1957.

Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*,

Indiana UP, 1987.

Miller, Margot. « Traversée de l'angoisse et poétique de l'espoir chez Malika

Mokeddem. » *Présence Francophone*, no. 58, 2002, pp. 101-120.

Munro, Martin. « L'exil et l'innocence dans le discours politique et littéraire d'Haïti. »

Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures

francophones, sous la direction d'Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de

l'Université d'Ottawa, 2007, pp. 131-150.

Nshimiyimana, Eugène. « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : Figuration et

“mnémotopie”. » *Études françaises*, vol. 41, no. 2, 2005, pp. 87-97,

www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n2-etudfr963/011380ar/. Consulté le 27

nov. 2013.

Rochmann, Marie-Christine. *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*. Karthala,

2000.

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard UP, 2002.

Selao, Ching. « Deuils et migrations identitaires dans les romans de Kim Lefèvre et Linda

Lê. » *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures*

francophones, sous la direction d'Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de

l'Université d'Ottawa, 2007, pp. 275-297.

---. « Ma langue, mes langues, mélanges », dans *Tessera*, vol. 37-38, « Langues / Languages », 2005, pp. 25-35.

Simard, Jean-Jacques. *Séminaire sur l'identité contemporaine*, Université Laval, Département de sociologie, syllabus, 2005.

Spivak, Gayatri. « Can the Subaltern Speak ? » *The Postcolonial Studies Reader*, sous la direction de Bill Ashcroft, *et al.* Routledge, 1995, pp. 24-28.

Talahite-Moodley, Anissa. « Préface : Exil, quel exil ? » *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Charles Bonn, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, pp. i-v.

Talahite-Moodley, Anissa. « Introduction ». *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, sous la direction d'Anissa Talahite-Moodley. Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, pp. 1-11.

Wolf, Nelly. « Figures de la fuite chez Patrick Modiano. » *Patrick Modiano*, sous la direction de John Flower. Actes du colloque international « Patrick Modiano », Rodopi, 2007, pp. 211-222.

Zenatti, Valérie. « Entre-deux. » *Je est un autre : Pour une identité-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Gallimard, 2010, pp. 109-114.

c. Langue et littérature kurdes

Ahmadzadeh, Hashem. « In Search of a Kurdish Novel That Tells Us Who the Kurds Are. » *Iranian Studies : Journal of the International Society for Iranian Studies*, vol. 40, no. 5, 2007, pp. 579-592.

---. *Nation and Novel : A Study of Persian and Kurdish Narrative Discourse*, Uppsala Universitet, Acta Universitatis Uppsaliensis, 2003.

---. « Le réalisme magique dans les romans de l'écrivain kurde Bextiyar Elî. » *Études kurdes*, no. 11, L'Harmattan, 2012, pp. 81-100.

Ahmed, Taher A., « La poésie de Goran, d'Est en Ouest », *Études kurdes*, no. 11, L'Harmattan, 2012, pp. 65-80.

---. « La poésie kurde et la modernité, d'un modèle à un autre. » *Vazn-e fârsi az diruz tâ emruz*, sous la direction d'Omid Tabibzâdeh, vol. 2, Enteshârât-e Hermes, pp. 275-296.

Akin, Salih. « L'alphabet kurde adapté aux caractères latins. » *L'orthographe en questions*, sous la direction de Renée Honvault-Ducrocq, Publications des universités de Rouen et du Havre, coll. « Dyalang », 2006, pp. 321-333.

Alexie, Sandrine. « Ehmedê Xanî ou "Pourquoi j'écris en kurde". » *Études kurdes*, no. 11, L'Harmattan, 2012, pp. 39-56.

Blau, Joyce. « La langue et la littérature kurdes. » *Fondation-Institut kurde de Paris*, www.institutkurde.org/langue/. Consulté le 13 avr. 2016.

---. « La littérature kurde. » *Études kurdes*, no. 11, L'Harmattan, 2012, pp. 5-36.

---. *Mémoire du Kurdistan : Recueil de la tradition littéraire orale et écrite*. Findakly, 1984.

Cecilia, Juan Herrero. Préface de *Mémoire du vent*, Ahmed Mala, L'Harmattan, coll. « Lettres kurdes », 2013, pp. 7-15.

Chaliand, Gérard. *Anthologie de la poésie populaire kurde*. L'Aube, 1997.

- Hilmi, Rafiq. *La poésie et la littérature kurdes, t. 1, 1941 et t. 2, à compte d'auteur, 1956.*
- Lescot, Roger. « Contes, proverbes et énigmes. » *Textes kurdes*, Première partie, Institut français de Damas, dans *Collection de textes orientaux, t. 1*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1940.
- Meho, Lokman I., et Kelly Maglaughlin L. *Kurdish Culture and Society : An Annotated Bibliography*. Greenwood P, 2001.
- Pirbal, Ferhad. « Quelques considérations sur le développement de la littérature kurde au Kurdistan d'Irak entre 1991-1999. » *Études kurdes : Revue bi-annuelle de recherches*, vol. 2, 2000, pp. 35-42.
- Shakely, Ferhad. *Kurdish Nationalism in Mem û Zîn of Ehmed-î Xanî*. Uppsala, 1983.
- Ziegler, Jean. « Comme les Nazis, le pouvoir turc. » Préface de *La nuit de Diyarbakir : Être Kurde en Turquie*, Ali Ekber Gürgöz, L'Harmattan, coll. « Lettres kurdes », 1997, pp. xi-xiii.

d. Littératures francophones, littératures minoritaires, littérature-monde

- Bourdieu, Pierre. « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques. » *Études de lettres*, vol. 3, 1985, pp. 3-6.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Seuil, 1999.
- Dubois, Jacques. « Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine. » *Trajectoires : Littérature et institutions au Québec et en Belgique*, sous la direction de Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg. Labor, coll. « Dossiers média », 1985, pp. 13-20.

Gatti, Maurizio. *Être écrivain amérindien au Québec : Indianité et création littéraire*.

Hurtubise (HMH), coll. « Littérature », 2006.

Hotte, Lucie, et Guy Poirier, éditeurs. *Habiter la distance : Études en marge de La distance habitée*. Prise de parole, 2009.

Le Bris, Michel, et Jean Rouaud, éditeurs. *Pour une littérature-monde*. Gallimard, 2007.

Noiray, Jacques. *Littératures francophones, t. 1, Le Maghreb*. Belin, 1996.

Ouellet, François. « L'héroïsme de la marge : Les essais de François Paré. » *Tangence*,

no. 56, 1997, pp. 40-65,

www.erudit.org/en/journals/tce/1997-n56-tce674/025957ar/. Consulté le 15 avril 2017.

Paré, François. *La distance habitée*. Le Nordir, 2003.

---. *Les littératures de l'exigüité*. Le Nordir, 1992.

---. *Théories de la fragilité*. Le Nordir, 1994.

Pradeau, Christophe, et Tiphaine Samoyault, éditeurs. *Où est la littérature mondiale ?*

Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2005.

Sanson, Hervé. « La littérature algérienne de langue française : “Peut-on se tuer à aimer

dans cette langue ?”.

Littératures post-coloniales, rapports de genres et interactions linguistiques », *Annuaire de l'EHESS*, 2011, mis en ligne le 15 juin

2015, www.annuaire-ehess.revues.org/20840. Consulté le 25 juil. 2016.

---. « La littérature maghrébine de langue française : “Peut-on se tuer à aimer dans cette

langue ?”. Littératures post-coloniales, rapports de genres et interactions linguistiques, 2 », *Annuaire de l'EHESS*, 2012, mis en ligne le 1^{er} juillet 2015, www.annuaire-ehess.revues.org/21435. Consulté le 26 juil. 2016.

Sioui, Georges. *Pour une autohistoire amérindienne : Essais sur les fondements d'une morale sociale*. Les Presses de l'Université Laval, 1989.

e. Témoignage

Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : L'archive et le témoin*. Payot et Rivages, 1999.

Bornand, Marie. *Témoignage et fiction : Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, 2004.

Chambers, Ross. « Orphaned Memories, Foster-Writing, Phantom Pain : The *Fragments* Affair. » *Extremities : Trauma, Testimony and Community*, sous la direction de Nancy K. Miller et Jason Tougaw, Univ. of Illinois P, 2002, pp. 92-111.

Derrida, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. L'Herne, 2005.

De Gaulmyn, Pierre. « Le témoignage, du judiciaire au littéraire. » *Les Cahiers de la Villa Gillet*, no. 3, 1995, pp. 69-77.

Geffré, Claude. « Le témoignage comme expérience et comme langage. » *Le témoignage : Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome (5-11 janvier 1972)*, sous la direction d'Enrico Castelli, Aubier-Montaigne, 1972, pp. 291-307.

Gelas, Bruno. « Le témoignage et la fiction. » *Les Cahiers de la Villa Gillet*, no. 3, 1995,

pp. 61-69.

Hirsch, Marianne. « Marked by Memory : Feminist Reflections on Trauma and Transmission. » *Extremities : Trauma, Testimony, and Community*, sous la direction de Nancy K. Miller et Jason Tougaw, Univ. of Illinois P, 2002, pp. 71-91.

Miller, Nancy K., et Jason Tougaw. « Introduction : Extremities ». *Extremities : Trauma, Testimony, and Community*, Nancy K. Miller et Jason Tougaw, Univ. of Illinois P, 2002, pp. 1-21.

Semujanga, Josias. « *Murambi*. La métaphore de l'horreur ou le témoignage impossible. » *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, sous la direction de Kanaté Dahouda et Sélom Komlan Gbanou, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2008, pp. 85-101.

Pachet, Pierre. « En faveur du témoignage. » *Les Cahiers de la Villa Gillet*, no. 3, 1995, pp. 91-99.

Parent, Anne Martine. « D'un nécessaire passage du témoin / Bornand, Marie, Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000), Genève, Librairie Droz, 2004. » *Études littéraires*, vol. 38, no. 1, 2006, pp. 109-111, www.erudit.org/en/journals/etudlitt/2006-v38-n1-etudlitt1627/014829ar/abstract/. Consulté le 18 janv. 2016.

Riffaterre, Michael. « Le témoignage littéraire. » *Les Cahiers de la Villa Gillet*, no. 3, 1995, pp. 33-55.

f. Le martyr

Allen, Lori. « The Polyvalent Politics of Martyr Commemorations in the Palestinian *Intifada*. » *History and Memory*, vol. 18, no. 2, 2006, pp. 107-138.

Feldman, Allen. « Political Terror and the Technologies of Memory : Excuse, Sacrifice, Commodification, and Actuarial Moralities. » *Radical History Review*, no. 85, 2003, pp. 58-73.

Fornoville, Théodore. « Le suicide dans l'éthique sartrienne. » *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 57, no. 53, 1959, pp. 80-95, www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1959_num_57_53_4988. Consulté le 3 fév. 2017.

Klausner, Samuel Z. « Martyrdom. » Dans *The Encyclopedia of Religion*, vol. 9, sous la direction de James Hastings Macmillan, 1987, pp. 230-238.

Laird, Lance. *Martyrs, Heroes, and Saints : Shared Symbols of Muslims and Christians in Contemporary Palestine*. Thèse de doctorat, Harvard University, 1998.

Lubinda M., John. « L'Honnête homme comme martyr dans la littérature africaine. » *The Changing Face of African Literature / Les nouveaux visages de la littérature africaine. Cross/Cultures : Readings in the Post/Colonial Literatures in English 104*, sous la direction de Bernard de Meyer et Neil ten Kortenaar, Rodopi, 2009, pp. 107-115.

Pannewick, Friederike. *Martyrdom in Literature : Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity*. Reichert, 2004.

Toublet, Cécile. « Le corps comme signe. » *Acta Fabula* vol. 15, no. 5, « *Corpora*

corporis », 2014, <http://www.fabula.org/acta/document5916.php>. Consulté le 12 mai 2017.

Vaillancourt, Daniel. « Les têtes à Patriote : une figure retorse au XIX^e siècle. » *Voix et Images*, vol. 26, no. 3, 2001, pp. 456-473, www.erudit.org/fr/revues/vi/2001-v26-n3-vi1329/. Consulté le 3 déc. 2013.

Vaillancourt, Daniel, et Marilyn Randall. « Présentation : Généalogie de la figure du Patriote 1837-1838. » *Voix et Images*, vol. 26, no. 3, 2001, pp. 451-455, www.erudit.org/fr/revues/vi/2001-v26-n3-vi1329/. Consulté le 3 déc. 2013.

Wright, Nancy E. « The Figure of the Martyr in John Donne's Sermons. » *A Journal of English Literary History*, vol. 56, no. 2, 1989, pp. 293-309.

g. La question kurde

Akin, Salih. « Les Kurdes et le Kurdistan dans le discours scientifique turc. » *The Journal of Kurdish Studies*, t. 3, Peeters, 2000, pp. 51-60.

Bordenet, Camille. « Les Kurdes, un peuple éclaté entre quatre pays. » *Le Monde.fr*, 17 juillet 2015, www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/09/09/qui-sont-les-kurdes_4484311_4355770.html. Consulté le 20 juil. 2015.

Bozarslan, Hamit. *La question kurde : États et minorités au Moyen-Orient*. Presses de Sciences Po, 1997.

Chaliand, Gérard, et al. *Les Kurdes et le Kurdistan : La question nationale kurde au Proche-Orient*, Maspero, 1978.

---. *Le malheur kurde*. Seuil, 1992.

Chaliand, Gérard, avec la collaboration de Sophie Mousset. *La question kurde à l'heure de Daech*. Seuil, 2015.

Eagleton Jr., William. *The Kurdish Republic of 1946*. Oxford UP, 1963.

Ghassemlou, Abdul Rahman, et Gérard Chaliand. *A People Without a Country : The Kurds and Kurdistan*. Olive Branch Press, 1993.

Joly, Michel. « Danielle Mitterrand et les Kurdes : Le rêve d'une Première dame. » *Hommes et migrations*, no. 1307, 2014, pp. 134-135.

h. Histoire et politique

Althusser, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'État. » Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, Sociales, 1976, pp. 67-125.

Ancel, Jacques. *Géographie des frontières*. Gallimard, 1938.

Anonyme. « Le fantôme du génocide arménien hante les Kurdes. » *Le Temps*, 12 avril 2015, www.letemps.ch/monde/2015/04/12/fantome-genocide-armenien-hante-kurdes?utm_source=mail&utm_medium=share&utm_campaign=article. Consulté le 29 avr. 2017.

Fishwick, Marshall W. *The Hero, American Style*. D. McKay Co., 1969.

Hilberg, Raul. *The Destruction of the European Jews*. Holmes et Meir, 1985.

Mantran, Robert. *L'expansion musulmane (VII^e-XI^e s.)*. 1969. PUF, coll. « Nouvelle Clio », 1991.

---. éditeur, *Histoire de l'Empire ottoman*. Fayard, 1989.

---. « Islam (Histoire) – De Mahomet à la fin de l'Empire ottoman. » *Encyclopædia*

Universalis, www.universalis.fr/encyclopedie/islam-histoire-de-mahomet-a-la-fin-de-l-empire-ottoman/. Consulté le 2 mars 2017.

Maury, Jean-Pierre. « Turquie : Constitution du 7 novembre 1982 », *Digithèque MJP*, mjp.univ-perp.fr/constit/tr1982.htm. Consulté le 15 août 2016.

Wecter, Dixon. *The Hero in America : A Chronicle of Hero-Worship*. Scribner, 1941.

i. Langue et discours

Angenot, Marc. *1889 : Un état du discours social*. Le Préambule, 1989.

---. « Rhétorique du discours social. » *Langue française*, vol. 79, no. 1, 1988, pp. 24-36, www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1988_num_79_1_4750. Consulté le 13 oct. 2016.

Anscombre, Jean-Claude, et Oswald Ducrot. *L'argumentation dans la langue*. Mardaga, 1983.

Austin, John L. *How to Do Things With Words*. 1962. Harvard UP, 1975.

Ducrot, Oswald. *Le dire et le dit*. Minuit, 1984.

---. *Les mots du discours*. Minuit, 1980.

---. « Opérateurs argumentatifs et visée argumentative. » *Cahiers de linguistique française*, vol. 4, 1983, pp. 143-164.

Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. 1830. Flammarion, 1968.

Gauvin, Lise. *La fabrique de la langue : De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Seuil, 2004.

Grice, Paul. « Utterer's Meaning and Intentions ». *Philosophical Review*, vol. 78, 1969,

pp. 147-177.

Jenny, Laurent. *Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*. Département de français moderne, Université de Genève, 2003,

www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/. Consulté le 10 janv. 2017.

Kerbrat-Orechionni, Catherine. *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*.

Armand Colin, 1980.

Maingueneau, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Bordas, 1986.

---. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Bordas, 1990.

Morris, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago UP, 1938.

Récanati, François. « Insinuation et sous-entendu. » *Communications* vol. 30, no. 1, 1979,

« La conversation », pp. 95-106,

www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1449. Consulté le 7 janv.

2017.

Searle, John R. et Joëlle Proust. *Sens et expression : Études de théorie des actes de langage*. Minuit, 1982.

Sperber, Dan, et Deirdre Wilson. « Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Paul

Grice. » *Communications*, vol. 30, no. 1, 1979, « La Conversation », pp. 80-94,

www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1448. Consulté le 5 janv.

2017.

j. Ironie

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*. Routledge, 1995.

---. « Irony, Nostalgia and the Postmodern : A Dialogue. » *Methods for the*

Study of Literature as Cultural Memory, sous la direction de Raymond Vervliet et Annemarie Estor, vol. 6, Rodopi, 2000, pp. 189-207.

---. « Ironie, parodie, satire. » *Poétique*, vol. 46, 1981, pp. 140-155.

Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Flammarion, 1979.

Michel, Anne-Céline. « La satire mussetienne comme préfiguration de la désespérance. »

Acta Iassyensia Comparationis : (Su)râsul / Smile and Laughter/ Le (sou)rire, 2009, pp. 147-154,

www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta7/7_michel.pdf. Consulté le 20 déc. 2016.

Quintilien. *Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin, vol. 5, Livres 3, 8 et 9, Les Belles Lettres, 1975-1980.

Reboul, Anne. « L'ironie auctoriale : Une approche gricéenne est-elle possible ? »

Philosophiques, vol. 35, no. 1, 2008, pp. 25-55,

www.erudit.org/fr/revues/philoso/2008-v35-n1-philoso2273/018234ar/. Consulté le 10 janv. 2017.

Sperber, Dan, et Deirdre Wilson. « Les ironies comme mentions. » *Poétique*, vol. 36, Seuil, 1978, pp. 399-412.

---. « Irony and the use-mention distinction. » *Radical Pragmatics*, sous la direction de Peter Cole, Academic P, 1981, pp. 295-318.

IV. Divers (Dictionnaires, encyclopédies, documents gouvernementaux)

Davreu, Robert. « Ariane. », *Encyclopædia Universalis*,

www.universalis.fr/encyclopedie/ariane/. Consulté le 2 novembre 2016.

« Discours. » *Dictionnaire d'analyse du discours*, sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Seuil, 2002.

Dupriez, Bernard. *Gradus : Les procédés littéraires*. Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 2003.

« Effet visé / effet produit. » *Dictionnaire d'analyse du discours*, sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Seuil, 2002.

« Frontière. » *Centre national de ressources textuelles et lexicales*,
www.cnrtl.fr/etymologie/frontiere. Consulté le 2 fév. 2016.

Hegerfeldt, Anne. « Magic Realism, Magical Realism. » *The Literary Encyclopedia*, 2004, www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=682. Consulté le 20 mars 2017.

Mbog, Raoul. « L'Harmattan, la maison d'édition qui ne paie pas ses auteurs. » *Le Monde.fr*, 30 janv. 2015, www.lemonde.fr/afrique/article/2015/01/30/l-harmattan-la-maison-d-edition-qui-ne-paie-pas-les-africains_4566732_3212.html. Consulté le 28 fév. 2017.

« Nostalgie. » *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, sous la direction de Barbara Cassin, Seuil, 2004.

« Pragmatique. » *Dictionnaire d'analyse du discours*, sous la direction de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Seuil, 2002.

- « Les accords de Schengen. » *Vie publique*, www.vie-publique.fr/. Consulté le 2 jan. 2017.
- « Données et statistiques sur la langue française. » *Organisation internationale de la Francophonie*, 20 avr. 2015, www.francophonie.org/-donnees-et-statistiques-langue-francaise-.html. Consulté le 10 oct. 2016.
- « Enquête préliminaire sur les crimes dits “d’honneur” au Canada » *Ministère de la Justice du Canada*, <http://www.justice.gc.ca/fra/pr-rp/jp-cj/vf-fv/ch-hk/p3.html>. Consulté le 10 oct. 2015.
- « Le français, langue officielle dans 32 États membres », *Organisation internationale de la Francophonie*, <http://www.francophonie.org/Le-francais-langue-officielle-dans.html>. Consulté le 18 nov. 2016.
- « Qu’est-ce que l’espace Schengen ? » *Vie publique*, www.vie-publique.fr/. Consulté le 2 janv. 2017.

ANNEXE A

Entretien avec Fawaz Hussain par correspondance électronique

Préparé par Dersim Barwari

Département de français, Université McMaster, le 3 septembre 2016

LANGUE

DB Quel est votre rapport à la langue française ?

FH Le français est ma langue d'écrivain, une manne tombée du ciel. Je l'ai appris en même temps que l'arabe à l'école élémentaire à Amouda, au Kurdistan syrien. J'ai fréquenté une école catholique et privée et le français faisait partie du programme. C'est un choix que j'ai fait après avoir fini mes études [à la] Sorbonne en 1988. Il me fallait miser sur une langue pour écrire et puisque je ne maîtrisais pas le kurde, je n'ai pas hésité à opter pour le français. Bien que le kurde soit ma langue maternelle, il n'a pas sculpté mon esprit sur les bancs de l'école. Je n'ai jamais eu de livres en kurde dans mon cartable et il m'a fallu m'éloigner de plusieurs milliers de kilomètres de mon Kurdistan natal pour me l'approprier vraiment, surtout en Suède.

DB Pourquoi écrire en français ? Écrivez-vous dans une langue autre que le français ?

FH L'écrivain kurde est un écrivain handicapé. J'écris en français, car nous les Kurdes, nous apprenons toujours à lire et à écrire dans une autre langue imposée. En Syrie, il était interdit de parler le kurde dans l'enceinte de l'école et dans l'administration. Les rares livres kurdes qu'on pouvait avoir étaient strictement interdits et les gens avaient

très peur de l'état policier de l'époque. Oui, j'écris également en kurde et c'est beaucoup plus par devoir que par passion. Mon kurde était dans un piteux état à mon arrivée en France en 1978. Je l'ai beaucoup travaillé, surtout lors de mon séjour de huit ans en Suède de 1993 à l'an 2000. Je suis de plus en plus à l'aise en kurde, mais il me reste toujours beaucoup de lacunes. J'attends impatiemment la parution du grand dictionnaire de l'institut pour avoir plus de facilité à traduire les classiques français en kurde.

DB À votre avis, quel effet est créé lorsqu'une écriture puise dans différentes langues ?

FH Je préfère le kurde quand je parle de mon enfance au village Kurdo et à Amouda, la ville où nous nous sommes installés pour que je puisse aller à l'école en 1958. Mon vocabulaire est assez riche quand j'évoque ce passé et ma vie dans ce coin du monde loin de tout. Mais je préfère le français quand je parle de la ville et de la complexité des relations dans un milieu très urbain comme Paris. La présence de ces deux langues en moi est une source de richesse que j'exploite pour me distinguer des autres écrivains d'expression française.

DB Pourrait-on dire que l'usage du français par les écrivains kurdes est une manière de revendiquer sa place dans l'espace de l'Autre (une forme de reterritorialisation symbolique) ?

FH Quand j'écris en français, je ne revendique rien que mon droit de m'exprimer, de dire mon désarroi devant l'hystérie généralisée qui s'empare du monde et l'ampleur des malentendus. Si j'étais resté dans une ville syrienne comme Damas ou Alep, je pense que

j'aurais écrit en arabe, comme la plupart des écrivains kurdes d'expression arabe. Mais je savais à mon arrivée à Paris en 1978 que j'allais y rester. Il me fallait donc m'approprier la langue du pays qui m'accueillait les bras grands ouverts pour aller vers les autres et vivre en harmonie dans mon nouvel espace vital et surtout intellectuel.

HISTOIRE, CULTURE ET POLITIQUE

DB Quel lien faites-vous entre littérature et affirmation identitaire ?

FH J'ai horreur de la politique, mais elle me suit comme mon ombre. Quand je parle et j'écris en kurde, je fais un acte de résistance puisque ma langue est menacée de disparaître. Dès que je prends le stylo ou que je me mets devant l'écran de mon ordinateur, mes racines de Kurde m'interpellent et exigent de moi de ne pas oublier d'où je viens, de ne pas occulter les miens avec leur lot de désastres. Mon identité saute aux yeux des lecteurs sur la page que j'écris et je ne peux rien y faire. Ma « kurdité » coule en moi comme le sang dans les veines.

DB Vous faites souvent référence à des événements historiques tels que le bombardement d'Amoudé par l'armée française de 1937 ou le « recensement particulier » d'août 1962. Comment ces événements traumatiques dans l'histoire des Kurdes de Syrie vous ont-ils marqué en tant qu'auteur kurde ?

FH C'est tout à fait naturel que je puise dans le creuset de mon passé et celui de la famille pour écrire ce livre et faire un travail de mémoire. Quand j'ai voulu écrire *Les sables de Mésopotamie*, je ne possédais aucun document, aucune photo, aucune lettre

pour m'étayer dans mon entreprise. Je suis né en 1953, mais il me fallait parler de cet événement survenu en 1937. Il s'agit d'une date fondatrice de l'histoire des Kurdes de ma ville et de ma famille qui en a payé un très lourd tribut. Il s'agit d'un épisode extrêmement traumatisant pour ma grand-mère maternelle qui avait vu des gens mourir devant ses yeux. Quant au recensement particulier de 1962, je l'ai vécu car je me souviens du jour où un fonctionnaire de l'État est venu de plusieurs centaines de kilomètres de Damas ou d'ailleurs pour nous accuser d'être des étrangers venus de Turquie et d'Iran et pourtant, la tombe de mon arrière-arrière-grand-père se trouvait à quelques dizaines de kilomètres de là où se déroulait l'ubuesque recensement. J'ai écrit *Les sables de Mésopotamie* pour dire ma vérité et relater cette mémoire clandestine bannie par les autorités syriennes et surtout du [sic] parti unique.

DB La question de la frontière est omniprésente dans *Les sables de Mésopotamie*. Quels sont les enjeux de la frontière sur les constructions identitaires des communautés habitant une région frontalière ? Que pensez-vous de la notion d'identité-frontière, développée entre autres par Gloria Anzaldúa ? En quoi cette notion est-elle pertinente pour expliquer la situation des Kurdes au Moyen-Orient ?

FH Toute mon enfance et une partie de ma jeunesse se sont déroulées à l'ombre des barbelés et des miradors de la frontière. La frontière était ressentie comme une plaie béante dans l'âme kurde et notre appartenance identitaire. Je savais très bien qu'elle était artificielle et arbitraire, car elle me privait de la moitié des miens qui se trouvaient d'un seul coup de l'autre côté et obligés de porter des noms turcs. Les Français et les Anglais, vainqueurs de la Première Guerre mondiale, se sont arrangés avec les représentants de la

jeune république turque fondée sur les décombres de l'Empire ottoman et nous [les Kurdes de Syrie] privaient d'un grand pan de notre mémoire collective. Mais si je n'étais pas Kurde, je bannirais l'idée du pays et j'aurais dit : « Une patrie c'est de la glu. » Le nationalisme fait beaucoup de dégâts surtout dans les esprits étriqués.

DB Voudriez-vous dire un mot de la situation éditoriale au Kurdistan ? Quelles sont les conséquences, pour un écrivain, de publier ses œuvres aux Éditions Aras (Erbil) ou chez Ranj (Slémani) ? Quel est le rôle des maisons d'éditions en dehors du Kurdistan qui publient des auteurs kurdes – comme L'Harmattan, Rocher, Seuil, Le Serpent à plumes, etc. ?

FH Je n'ai aucun livre en dialecte sorani et je trouve que c'est bien dommage. Mes livres sont dans le dialecte kurmacî, celui du nord et j'occupe une bonne place chez Avesta, la plus prestigieuse maison d'édition kurde basée à Istanbul. Publier chez L'Harmattan, c'est comme si l'on publiait à compte d'auteur. Cette maison exige de l'auteur l'achat de 50 exemplaires, de s'occuper lui-même de la conception du visuel de la couverture et des tâches de correction. C'est scandaleux ! Les autres maisons comme Rocher et Le Serpent à Plumes sont, à mon avis, de vraies maisons d'éditions, mais avec leurs défauts. J'ai un livre qui sort en novembre cette année 2016 chez Seuil, dans la collection « Points » et il s'agit précisément de mon livre *Les Sables de Mésopotamie*. C'est le rêve de tout le monde, je pense, d'être pris par une vieille et grande maison comme Seuil.

DB Quelle est votre vision de l'institution littéraire dominante ? Comment la littérature kurde de langue française s'inscrit-elle au sein de la Francophonie ?

FH Je dis souvent qu'il n'y a pas une seule littérature française mais plusieurs. Malheureusement, nous les Kurdes, nous sommes très peu nombreux à nous exprimer en français, ou même dans une autre langue européenne comme l'anglais ou l'allemand ou bien le suédois où la diaspora kurde est pourtant très importante. J'aurais bien aimé qu'on occupe une place semblable à celle des écrivains d'origine iranienne ou turque, mais le vent ne souffle pas toujours selon la volonté des voiliers. Les Kurdes de France sont là depuis une quarantaine d'années pour fuir la misère et l'oppression. Ils travaillent majoritairement dans la restauration, la confection et le bâtiment. Il y a deux cents cinquante mille Kurdes en France et nous méritons un autre destin que celui de préparateur de *döner* et de serveur de kebabs accompagnés de sauce samourai et de salade tomate oignon. La diaspora kurde en France reflète le Kurdistan : elle est faible et pour le moment, elle se contente de survivre et surtout de se défaire de la misère qui lui colle à la peau.

DB Certains critiques littéraires ont parlé du geste collectif de l'écriture – qu'écrire serait une action collective. Pourriez-vous commenter ? Avez-vous l'impression que vous écrivez *pour* ou *avec* d'autres ? Comment parvenez-vous à réconcilier la nature autobiographique d'un récit personnel avec une énonciation collective, c'est-à-dire à inscrire le *nous* du groupe dans le *je* du narrateur ?

FH Quand on écrit, on lance des passerelles, on construit des ponts pour aller vers les autres. Un livre qui n'est pas ouvert n'est pas un livre, il le devient quand il est lu et alors le lien est établi avec l'autre, le lecteur. L'écriture se nourrit bien sûr de l'observation, du quotidien, mais surtout des lectures qu'on fait. Je pense qu'un grand écrivain est avant

tout un grand lecteur. Ce qui est sûr, c'est que je ne peux pas m'exprimer comme du temps de Balzac ou de Zola comme on ne peut pas demander à un musicien contemporain de composer comme Mozart ou Beethoven. L'écrivain est une sorte de miroir qui reflète son temps et son espace. Dans ce sens là, oui, je sens que j'écris *avec* d'autres écrivains se trouvant dans le même pétrin que moi. J'écris, car cela me fait d'abord du bien, et pourtant, Dieu sait combien cet acte est pénible, et valorisant à la fin.

IDENTITÉ ET COMMUNAUTÉ

DB Vous avez souvent recours à l'ironie et l'humour. En quoi l'ironie, par exemple, vous paraît-elle un outil efficace dans l'élaboration d'un autre discours, ou un « contre-discours », pour reprendre le terme utilisé par Richard Terdiman ?

FH Je suis content que vous ayez constaté cette ironie ou plutôt cette autodérision qui traverse tous mes écrits. J'en ai besoin pour descendre au plus profond de l'âme humaine. L'humour déshabille la fausse vertu, dévoile les petites gens chez les grands et démasque la supercherie.

DB L'oralité occupe une place significative dans vos textes. Quelle est, selon vous, l'importance de l'oralité dans la littérature kurde ? Diriez-vous que l'oralité a un rôle important à jouer pour la survie de la langue ainsi que de l'identité kurde – comme c'est le cas pour d'autres littératures émergentes ?

FH La littérature kurde était essentiellement orale. Elle est écrite depuis très peu de temps si on la compare à la littérature française ou chinoise. Le roman est un mot qui

dérive de l'ancien français pour désigner un nouveau registre d'écriture distinct du latin classique. Enfant, j'attendais l'arrivée des conteurs chez nous lors des veillées d'hiver pour voyager grâce à leur magie verbale sur les ailes de l'oiseau magique Simorgh et escalader les couches des ténèbres vers la lumière en compagnie de Mirza Mihemed et Rustemé Zal. Les dengbêj, les troubadours, ont sauvé la langue kurde qui est à présent en danger, surtout en Turquie et en Syrie et ils m'ont fait tant de bien à une époque où la télévision n'avait pas encore fait son apparition dans notre contrée. Tous mes livres comportent des extraits de contes : c'est ma marque de fabrique en quelque sorte et mon attachement à mon passé de Kurde. Je suis né dans cette région de Djézireh saturée de poussière, calcinée jusqu'aux entrailles par un soleil omnipotent et omniprésent, mais également bercée par les contes et les épopées.

DB Dans *Les sables de Mésopotamie*, vous réussissez à dépeindre une véritable mosaïque culturelle et sociale, où cohabitent différentes communautés ethniques et religieuses – entre autres, arabe, arménienne, kurde et yézidi – malgré les divers conflits qui les opposent les unes aux autres. Selon vous, de quelle façon notre rapport à l'Autre affecte-t-il notre perception de notre propre identité ?

FH Dans les années 70, l'autre n'était pas un danger. Puis, il l'est devenu, surtout depuis l'avènement du parti baas au pouvoir à Damas et à Bagdad et à la récente poussée, phénoménale, de l'intégrisme islamiste. J'ai toujours prêché l'altérité, la diversité comme un remède-miracle contre tous les maux du Proche-Orient. Si chacun s'accroche à son identité, s'agrippe aux basques de son clan, de sa religion, l'identité devient, comme l'explique magistralement Amin Maalouf, une identité meurtrière.

FORME, STYLE

DB Pourquoi avoir adopté la structure du roman réaliste pour votre œuvre autobiographique ?

FH Je pense que la vie de chacun de nous est un roman. Et parfois, le réel dépasse de loin la fiction. Dans les deux volets de ma trilogie autobiographique, je veux dire dans *Les sables de Mésopotamie* et *La prophétie d'Abouna*, je ne m'engage pas à respecter le pacte de vérité comme l'exige l'entreprise autobiographique. J'opte plutôt pour l'autofiction. Puis, qu'on le veuille ou non, la mémoire est sélective, elle a tendance à embellir et travestir les données. Dans mes œuvres comme *Le fleuve*, *En direction du vent* et *Orages pèlerins* (sorti en juin 2016), le fantastique prend une part encore plus importante. Je suis content que la frontière entre le réel supposé et le surnaturel soit si ténue et si poreuse. Même dans *Prof dans une ZEP ordinaire*, mon journal de jeune recrue parachutée dans un lycée professionnel de la banlieue, en Seine-Saint-Denis, le fantastique exige une grande part comme si la réalité n'était pas vraiment assez riche pour en faire tout un monde.

DB On retrouve dans *Les sables de Mésopotamie* et dans *La prophétie d'Abouna* des résumés au début de chaque chapitre. Pourriez-vous expliquer ce choix esthétique ?

FH Je m'inspire des contes philosophiques du XVIII^e siècle et surtout de Voltaire. C'était pour ajouter une touche ludique à mon écriture. J'écris également pour me défouler, vider mon sac et m'amuser.

DB On observe, par ailleurs, l’emprise du conte et de la légende sur votre style et votre écriture. Dans *Les sables de Mésopotamie*, vous mettez en œuvre une esthétique qui s’inspire du récit oral : les guillemets, l’expression « Il était une fois... » et la technique du conteur. Au Chapitre 7, vous avez recourir au procédé narratif de la mise en abyme pour inclure dans votre œuvre deux récits de la tradition orientale : « la fable du scarabée et de la souris » et « le conte de Mehemed Mirza ». Comment voyez-vous le rôle de la littérature orale au sein de votre œuvre ?

FH Vous avez raison. Mon enfance au Kurdistan était bercée par les contes et les fables et cette enfance demeure mon royaume que je ne veux pas perdre. Face à l’insatisfaction du présent et à l’impossibilité de l’avenir, je me réfugie souvent dans ce passé à tout jamais perdu.

CONCLUSION

DB En entretien (*France culture*, 2012), vous dites à propos de la situation en Syrie : « On est dans le même bateau, ce bateau traverse une tempête, des moments très pénibles. Je pense que dans l’intérêt général, il faut qu’on soit unis, il faut qu’on soit ensemble chrétiens, arméniens, syriens, assyriens, ismaéliens, yézidis, arabes. » Diriez-vous qu’il y a une dimension philosophique ou éthique à vos romans ?

FH Je ne veux pas être taxé d’écrivain kurde criant sur tous les toits mon appartenance ethnique et linguistique. J’aspire à la diversité et à l’universalité et j’espère y parvenir un jour. Avec cette mentalité que nous avons, nous, les Kurdes, les Arabes, les Iraniens et les

Turcs, nous ne construirons jamais rien de beau, de juste, d'harmonieux. Or, pour vivre en paix, il faut accepter l'Autre et sa diversité. Nous ne possédons pas cette terre, nous n'en sommes que des locataires. Avec cette philosophie, si je peux l'appeler ainsi, on pourrait peut-être avoir la paix dans ce monde qui s'entredéchire de plus en plus. Je n'ai jamais aimé être celui qui donne des leçons et puis, je n'ai pas l'âme d'un guide spirituel ou militaire, d'un meneur de troupe. Je fais de mieux pour exister, pour écrire avec force, mais je suis persuadé que tout ce tumulte du monde ne rime à rien.

ANNEXE B

Autres titres kurdes

Hussain, Fawaz. *Chroniques boréales*. L'Harmattan, coll. « Lettres kurdes », 2000.

---. *Le fleuve*. Méréal, 1997.

Barakat, Salim. *Les Grottes de Haydrhodahus*. Traduit par Bayan Salman en collaboration avec Christine Montalbetti, Actes Sud, coll. « Mondes arabes », 2008.

---. *Les Plumes*. Traduit par Emmanuel Verlet, Actes Sud, 2012.

---. *Les Seigneurs de la nuit*. Traduit par François Zabbal, Actes Sud, 1999.

Dagtekin, Seyhmus. *À la source, la nuit*. Robert Laffont, 2004.

---. *À l'Ouest des ombres*. Le Castor Astral, 2016.

---. *Au fond de ma barque*. L'Idée Bleue, 2008.

---. *Les chemins du nocturne*. Le Castor Astral, 2000.

Khan, Kamuran B. *L'amertume*. Publié à compte d'auteur, 1970.

---. *La lyre kurde*. Saint-Germain-des-Prés, 1973.

Mahwî (Muhammad Uthmân de Balkh). *De cette Nuit naissent des Aubes*. Traduit par Ahmed Mala, L'Harmattan, coll. « Poètes des cinq continents », 2001.

Mala, Ahmed. *Bloujistan*. Aars, 2004.

---. *L'exilé*. Ranj, 2006.

---. *La mémoire du vent*. Sardam, 2001.

---. *L'œuvre poétique intégrale : 1974-2006*. Ranj, 2008.

---. *Pluie*. Poésie vivante, 1983.

---. *Zardek*. Traduit par Ismael Darwish, L'Harmattan, coll. « Lettres kurdes », 1993.

---. *Zardik*. Agré, 1988.

Yousif, Ephrem-Isa. *Mésopotamie : Paradis des jours anciens*. L'Harmattan, 1996.

---. *Saladin et l'épopée des Ayyoubides : Chroniques syriaques*. L'Harmattan, coll.

« Peuples et cultures de l'Orient », 2010.

Uzun, Mehemed. *La poursuite de l'ombre*. Traduit par Fawaz Hussain et revu par Robert

Sctrick, Phébus, 1999.

Zana, Leyla. *Écrits de prison*. Traduit par Kendal Nezan, Des femmes / Antoinette

Fouque, coll. « Des femmes », 1995.

Zana, Mehdi. *La prison n°5*. Arléa, 1995.

Zaza, Nouredine. *Ma vie de Kurde*. Labor et Fides, 1993.