

Voix, silences et colonialisme

Jorunn Svensen Gjerden (Université de Bergen, Norvège)

Abstract: Asking whether silence necessarily equals oppression, and (giving) voice necessarily assures agency, Jorunn Svensen Gjerden's paper examines voices and silences related to colonial power structures in three francophone literary texts belonging to different historical periods and geographies. In her seminal essay "Can the subaltern speak?", Gayatri Spivak shows that the pitfalls of colonial and/or gendered epistemic violence are difficult to avoid when speaking on behalf of others. In a similar vein, Édouard Glissant paradoxically suggests that dilemmas of invisibilisation may best be resolved by way of other forms of silence, arguing that the right to psycho-cultural *opacity* ensures the integrity of individuals through the formation of non-assimilative relationships. Against this backdrop, Gjerden analyses *La Vénus Hottentote, ou Haine aux Françaises*, a Parisian vaudeville from 1814, which thematises the Khoisan woman Sara Baartman's performances as the 'Hottentot Venus' in Paris the same year. The play constitutes an extreme case of colonial silencing and stereotypical othering that comes across as purely instrumental and therapeutic for its French audience at a moment of national humiliation and division. However, when read alongside J.M.G. Le Clézio's *Le Chercheur d'or* (1985) and Kamel Daoud's *Meursault, contre-enquête* (2014), two postcolonial novels that in different ways focus on the role of silence for allowing every voice to be heard in a globalised world, the silencing of the vaudeville lends itself to new interpretations. Arguing that the claimed silence of postcolonial theory and literature may thus offer insights into hidden subversive dynamics of silence in colonial literary texts such as the Hottentot Venus vaudeville, Gjerden calls attention to the play's latent surprising modernity with regard to issues of identity and multiculturalism.

Keywords: Vaudeville, Sara Baartman, Édouard Glissant, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Kamel Daoud

1. Silence imposé et silence revendiqué dans la théorie postcoloniale

La problématique de l'invisibilisation discursive est au centre des études postcoloniales. La théorie postcoloniale cherche à tracer et à comprendre les liens entre structures de domination, formes de représentation et possibilités d'expression dans les textes qui thématisent le colonialisme et ses répercussions. Qui ont droit à la parole, et qui sont réduits au silence ? Le silence implique-t-il nécessairement l'oppression, et la voix assure-t-elle nécessairement l'agentivité ?

Un des textes théoriques qui a fait date en analysant de tels liens entre colonialisme, voix et silences est « Can the subaltern speak ? » de Gayatri Spivak. Spivak traite d'un point de vue postcolonial et féministe les conditions économiques, politiques et culturelles qui

servent à rendre inaudibles les groupes marginalisés d'une société. Sans représentants à l'intérieur du système politique, les subalternes sont incapables de défendre leurs droits, et de parler en leur propre nom. Spivak exemplifie cette problématique par le double jeu d'invisibilisation auquel étaient soumis les *satis*, les veuves indiennes qui commettaient un suicide rituel en se jetant sur le bûcher crématoire de leurs époux (Spivak 1988, 93-103). Lorsque l'administration coloniale anglaise interdisait ce rituel pour protéger les femmes indigènes victimes de barbarie, le contre-argument des autorités locales indiennes était que les femmes choisissaient elles-mêmes la mort. Spivak s'intéresse à cet égard au silence discursif concret des veuves elles-mêmes dans les archives coloniales, où leurs témoignages sont complètement absents. Prises dans un va-et-vient entre stéréotypes impérialistes et patriarcat autochtone, les subalternes et leurs voix disparaissent.

Spivak met le cas des *satis* en rapport avec ce qu'elle appelle la violence épistémique, qui consiste à plaquer un système de signification d'une culture sur une autre, en considérant ce qui est différent à partir de ses propres valeurs et limites. Paradoxalement, même lorsqu'on a les meilleures intentions, représenter quelqu'un au sens de parler en son nom, c'est aussi le représenter au sens de le thématiser et l'objectiver, donc le priver de voix.

Ce même dilemme est envisagé par Édouard Glissant lorsqu'il parle d'opacité, terme censé désigner une forme de silence revendiqué dans un monde globalisé (Glissant 1990, 125-134). Pour Glissant, l'opacité sert à remettre en question l'idéal occidental d'une approche scientifique neutre et universelle. Glissant nie la possibilité d'une telle optique complètement extérieure et détachée. En partant de cette prémisse, il réclame le droit à l'opacité, conçue comme le respect de l'épaisseur psychoculturelle propre à chaque individu :

L'opacité [...] reconnaît l'existence chez chaque individu de faits culturels incompréhensibles à d'autres individus qui ne participent pas de la même culture. Il va sans dire que dans le cadre de cette acception, la notion de comprendre autrui n'a plus sa raison d'être puisque, a priori, comprendre l'autre, *cumprehendere*, c'est le prendre avec soi, se l'approprier, donc le changer, le créer à son image. Pour obtenir un tel résultat, il faut que l'intéressé soit transparent, ce qui n'est pas le cas (Mbom 1999, 248).

Suivant Glissant, au lieu d'être supprimée au nom d'une communicabilité illusoire, cette épaisseur psychoculturelle doit constituer la base même de toute relation. Selon son raisonnement, le « droit à l'opacité n'établirait pas l'autisme, il fonderait réellement la Relation, en libertés » (Glissant 1990, 204). Car pour que la relation ne se dissolve pas en une assimilation, l'intégrité de chaque partie qui la compose doit rester intacte. Elle nécessite le contraire de la transparence valorisée par l'épistémologie occidentale :

Des opacités peuvent coexister, confluer, tramant des tissus dont la véritable compréhension porterait sur la texture de cette trame et non pas sur la nature des composantes. [...] Je puis donc concevoir l'opacité de l'autre pour moi, sans que je lui reproche mon opacité pour lui. Il ne m'est pas nécessaire que je le « comprenne » pour me sentir solidaire de lui, pour bâtir avec lui, pour aimer ce qu'il fait. Il ne m'est pas nécessaire de tenter de devenir l'autre (de devenir autre) ni de le « faire » à mon image. Ces projets de transmutations – sans métempsychose – sont résultés des pires prétentions et des plus hautes générosités de l'Occident (Glissant 1990, 204-207).

Ainsi, le moyen paradoxal prescrit par Glissant pour combattre le silence imposé par la violence épistémique, c'est le silence revendiqué, ou le respect du silence choisi.

Paru en 2010, le film *Vénus noire* du réalisateur franco-tunisien Abdellatif Kechiche intègre le paradoxe cerné par Glissant dans sa forme même. *Vénus noire* raconte l'histoire de Sara Baartman, qui est devenue au cours des dernières décennies un symbole important des subalternes. Baartman était une Khoisane exhibée comme la curiosité érotico-exotique de la « Vénus Hottentote » à Paris de 1814 jusqu'à sa mort en 1815. La narration et la cinématographie du film concourent à nous faire sentir tout le poids du silence de la protagoniste, qui s'exprime rarement et ne laisse paraître aucune émotion dans les nombreux gros plans de son visage. Le spectateur se trouve tout le temps situé beaucoup trop près de Sara, en voyant trop, mais en même temps jamais assez. La représentation de Kechiche semble ainsi insister sur le fait qu'il empêche notre vue et notre prise en main de l'autre, tout en communiquant l'impossibilité de nous mettre dans sa peau. Cet effet s'impose dès la scène d'ouverture du film, qui focalise énigmatiquement sur un moulage du corps de Baartman entièrement couvert d'un drap. La statue est dévoilée par le professeur Cuvier qui s'en sert dans une analyse anatomique destinée à étayer son hypothèse sur l'appartenance des Khoisans à une race humaine inférieure. La représentation de Kechiche qui s'ensuit semble s'efforcer d'aller dans un sens opposé : de manière contre-intuitive, au lieu de dévoiler Baartman différemment en lui donnant une voix, le film contrarie le silence oppressif dont elle était la victime presque sans le rompre, comme si la simple reprise du silence de l'archive en constituait la riposte la plus efficace.

En évoquant le moulage couvert de Baartman, le premier plan de *Vénus noire* s'interprète aussi comme un renvoi à l'autre représentation littéraire de Sara Baartman de langue française. *La Vénus Hottentote, ou Haine aux Françaises* (Théaulon, Dartois et Brasier), un vaudeville de 1814, fait aussi le portrait d'une Baartman déguisée, absente et inaccessible, même si c'est pour d'autres raisons et d'autres fins. Transportée dans un contexte postcolonial, l'occultation coloniale du vaudeville a un effet subversif frappant mis en relief par le film. Le présent article se propose d'aller à la recherche d'effets semblables en explorant des rapports entre (post)colonialisme, voix et silences dans trois textes littéraires de différentes époques : le vaudeville déjà mentionné, *Le Chercheur d'or* (1985) de JMG Le Clézio, et *Meursault, contre-enquête* (2014) de Kamel Daoud. *Le Chercheur d'or* est une représentation anticoloniale de la société mauricienne sous le règne anglais, imbibée en même temps de nostalgie. *Meursault, contre-enquête* est un projet de contre-écriture postcoloniale qui finit par critiquer l'Algérie décolonisée. En reliant les trois textes, notre propos est de discuter jusqu'à quel point les silences des textes postcoloniaux peuvent aussi paraître imposés, et inversement dans quelle mesure les silences du texte colonial possèdent un potentiel subversif.

2. *La Vénus Hottentote, ou Haine aux Françaises*

Le vaudeville a comme point de départ le court séjour de Sara Baartman à Paris. Khoisane née au Cap en 1788, Baartman est amenée à Londres en 1810 pour figurer dans un spectacle de femme exotique érotisée et « hyper-féminine », enfermée dans une cage sur scène. Le spectacle arrive à Paris en automne 1814 et y connaît un grand succès dont Le Théâtre du vaudeville, situé en face de la salle du Palais-Royal où l'exposition de Baartman a lieu, cherche à tirer profit (Crais et Scully 2009, 126).

Comédie légère à la mode à Paris à partir de la fin du 18^e siècle jusqu'au milieu du 19^e siècle, le vaudeville est caractérisé par des numéros intégrant du chant et de la danse, ainsi

que de quelques composants de base au niveau de l'intrigue : « [E]ach play was infused with the same kind of ingredients : stereotypes, situation-based plots, reversals of fortune, mistaken identities, and, of course, happy endings » (Terni 2006, 222). Le genre était aussi étroitement lié à l'actualité, et à la culture urbaine naissante :

[T]he press promoted and reviewed plays, theatres paid journalists for reviews, playwrights wrote about events reported in the press, while caricaturists mocked them all – press, image and stage all referred to the same trends, the same obvious consumer attractions. Vaudeville's tendency to quote and recycle snippets from Parisian life led to its rapid integration into this nascent media system. The constant push for new material prompted vaudevillists to use the latest Parisian trend or innovation as fodder for the vaudeville mill (Terni 2006, 230).

À cet égard, le vaudeville sur la Vénus Hottentote, véritable produit spin-off du spectacle de Baartman, semble donc emblématique.

La pièce a cinq personnages principaux : le baron, la baronne, leur nièce Amélie, leur neveu Adolphe et le chevalier d'Ericourt, un des soupirants d'Amélie. La baronne veut arranger le mariage d'Amélie et Adolphe, mais ce dernier a changé d'avis. Trompé déjà par deux Françaises, il déclare ne vouloir épouser qu'une « femme sauvage ». Amélie se déguise alors en Hottentote pour séduire Adolphe et le détourner de son idée folle. En même temps, le chevalier d'Ericourt projette d'introduire son rival Adolphe à la vraie Vénus Hottentote pour vaincre ainsi Amélie lui-même. Le quiproquo est résolu lorsqu'Ericourt retourne de Paris en amenant avec lui la Vénus, mais en présentant seulement une *image* d'elle pour ne pas choquer le public par la monstruosité de l'original. Tout le monde est effrayé, Amélie peut révéler sa vraie identité, et Adolphe change d'avis en souhaitant tout de même d'épouser sa fiancée française. La pièce se termine donc par l'union de deux jeunes amoureux qui appartiennent à la même nation, ethnie, culture, classe sociale et famille.

En entreprenant la lecture du vaudeville, on constate que même si la pièce, à travers son titre, se présente comme le portrait de la Vénus Hottentote, elle est constituée uniquement d'une série frappante de représentations occultées de ce personnage principal. D'abord, l'oxymore du titre qui combine le nom de la déesse romaine d'amour, incarnation par excellence de la notion occidentale de beauté féminine, et « Hottentote », terme péjoratif employé par le colonisateur Néerlandais pour moquer la langue du peuple Khoïkoi, constitue en soi un exemple emblématique de violence épistémique. Deuxièmement, le protagoniste désigné par ce titre s'avère absent de la liste de personnages figurant au début du texte : le personnage principal n'est simplement pas là. Le vaudeville remplace ensuite la dénomination du titre par le prénom inattendu de Liliska, dans le but, semble-t-il, de créer des associations exotiques, mais en évoquant les pays slaves plutôt que l'Afrique du sud.

De surcroît, pour ne pas révéler la ruse, Amélie dans le rôle de Liliska est selon une didascalie entièrement voilée « sous le plus brillant costume des Hottentots » (Théaulon, Dartois et Brasier 1814, 20). Son inaccessibilité s'aggrave aussi par le fait qu'elle ne sait ni *parler*, ni *entendre*, comme les autres ne cessent de le répéter, puisqu'elle ne répond pas lorsqu'on s'adresse à elle. Invisible, muette et sourde, Liliska n'est pas française, donc n'est pas. On l'exclut également du langage en l'associant aux animaux sauvages à travers plusieurs métaphores de chasse : « Quand on a chassé le lion dans les sables de la Sibérie et l'éléphant dans les forêts de la Calabre, quel plaisir veux-tu qu'on trouve à poursuivre un lièvre dans un parc ? » (Théaulon, Dartois et Brasier 1814, 17). Cette imagerie est aussi

indicatrice de stéréotypes occidentaux portant sur la libido des femmes noires. De même, en chantant, dansant et recueillant des fleurs, Liliska agit et réagit comme un enfant, ce qui sert aussi à la lier à l'incapacité de parler. La seule manière de s'exprimer qui lui est accordée consiste à parler une langue « sauvage » de non-sens qu'Amélie invente, et que le baron traduit, tout en soulignant qu'il n'en comprend rien. Les effets comiques qui en résultent sont caractéristiques du genre vaudevillesque (Terni 2006, 236). Finalement, il semble fondé d'estimer que le dessin qui révèle la « vraie » Vénus Hottentote dans la scène finale était une des nombreuses caricatures qui circulaient à Paris à l'époque, et qui, par une ironie profonde, transforme ainsi le moment même de reconnaissance au comble de l'invisibilisation et de la distorsion.

La motivation de cette invisibilisation semble nationale. En automne 1814, Paris est ravagée par la guerre. Napoléon et l'armée française étant vaincus sur les collines de Montmartre quelques mois avant, la ville est encore dominée par les vainqueurs étrangers. La présence imposante notamment de soldats russes dans les rues et dans les cafés de Paris peut ainsi expliquer le prénom aux tonalités russes énigmatiquement procuré à la Vénus Hottentote : « Parisians feared the Cossacks with their mounts and capes and the rumors of massacres and plunder in the French countryside. Boisterous, heavy drinkers, the Cossacks slammed their fists on restaurant tables yelling 'Bistro,' 'quickly,' bequeathing the world a new kind of dining » (Crais et Scully 2009, 118). Sous ce rapport, l'effacement qui marque la représentation de Baartman paraît nourri par un sentiment d'infériorité destiné à rendre une attitude de supériorité aux Français à un moment de division, de défaite et d'humiliation nationales.

3. *Le Chercheur d'or*

L'œuvre de Le Clézio a un point de départ complètement opposé en ce qui concerne sa représentation du colonialisme. Citoyen du monde, exilé permanent et signataire du manifeste *Pour une littérature-monde en français* (2007), Le Clézio rend la globalisation un thème intégral de ses romans. Le passé colonial le concerne aussi au plus près puisqu'il fait partie de l'histoire de sa famille. Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis, fils de colons français à Maurice (comme le grand-père de l'auteur), raconte l'histoire de son enfance et de son adolescence du début du 20^e siècle. Il passe notamment quatre années dans la solitude à Rodrigues, une île de l'archipel des Mascareignes, où il cherche en vain un trésor de pirate, muni d'une carte héritée de son père. Quête autobiographique de racines et d'identité, le roman est aussi une mise en abyme critique du projet colonial qui unit conquête d'un paysage inconnu et recherche de fortune personnelle. Le portrait d'une femme indigène, la manaf Ouma, constitue un élément central de cette partie de l'histoire.

Ouma apparaît un jour pour pêcher sur la plage où Alexis s'est installé. Il l'observe d'abord en cachette : d'un « visage d'enfant », elle marche « sans bruit, avec des mouvements souples d'animal » (Le Clézio 1985, 210-211), en sautant de pierre en pierre « pareille à un cabri » (212). Alexis précise aussi qu'elle descend d'une colline nommée la pointe Vénus, site d'observation de la planète Vénus des astronomes explorateurs au 18^e siècle. Le silence fascinant qui résume Ouma est ainsi associé par Alexis à l'enfance, aux animaux et à Vénus – tous des stéréotypes de l'imaginaire colonial, et constitutifs du silence caricatural de la femme « sauvage » du vaudeville.

Alexis est constamment aveuglé par les reflets du soleil sur la peau et les cheveux d'Ouma, qu'il compare aux minéraux ou aux métaux : sa peau est « cuivrée » (211), son corps pareil à « une statue antique » (219) parfois fait de « métal noir », et parfois couvert de « poudre d'or » (241). Ce leitmotiv minéral semble rendre Ouma aussi inabordable que la Vénus du vaudeville, tout en la déshumanisant jusqu'au point où elle ne fait qu'un avec les rochers du paysage : « À la lumière, les montagnes paraissent plus hautes, inaccessibles. En vain je scrute les pentes des montagnes, du côté du mont Limon. La jeune fille a disparu, elle s'est confondue avec les murailles de pierre noire » (213).

Cette description objectivante d'une femme indigène faite par un narrateur masculin et occidental semble troublante. La critique l'explique en considérant Ouma comme initiatrice à la sagesse pré-civilisatrice et non-verbale et à une transgression du moi cartésien valorisées par Le Clézio. Bruno Thibault estime par exemple que la fonction d'Ouma dans le roman consiste à représenter « l'anima du héros » : « Ouma, par son charme sensuel et farouche, incarne la spontanéité de l'instinct et l'aspect insaisissable de la psyché inconsciente » (Thibault 2001, 851). Ironiquement, cependant, une telle vision exotique idéalisée ne risque-t-elle pas de devenir tout aussi instrumentale et réductrice que les stéréotypes coloniaux ? Les astronomes explorateurs français du 18^e siècle féminisaient les collines de Rodrigues en prenant possession de la terre ; Alexis opère une appropriation parallèle en transformant Ouma en pierre.

Considérée à la lumière du vaudeville et par rapport au fantasme occidental de la Vénus noire, la description d'Ouma paraît adopter la même trame d'interprétation héritée du colonialisme, apparemment sans distance critique. Son silence, accentué tout au long du roman, y est clairement associé :

« Comment vous appelez-vous ? » J'ai demandé cela presque malgré moi, peut-être pour retenir un peu de cette jeune fille étrange, qui va bientôt disparaître dans la montagne. Elle me regarde de ses yeux sombres, profonds, comme si elle pensait à autre chose. Elle dit enfin : « Je m'appelle Ouma. » Elle se lève, elle prend la liane où sont accrochés les poissons, son harpon, et elle part, elle marche vite le long du ruisseau, dans la pluie qui faiblit. Je vois sa silhouette souple bondir de pierre en pierre, pareille à un cabri, puis elle s'efface au milieu des fourrés. Tout cela s'est passé si vite que j'ai du mal à croire que je n'ai pas imaginé cette apparition, cette jeune fille sauvage et belle qui m'a sauvé la vie. Le silence m'enivre (Le Clézio 1985, 212-213).

Ce passage indique que le regard exotisant et érotisant d'Alexis reproduit incontestablement plusieurs représentations réductrices et coloniales de la femme noire, ce qui soulève la question de l'éventuelle violence épistémique du roman.

En même temps, le rapport entre Alexis et Ouma n'est pas si binaire et stéréotypé qu'il peut paraître. De père manaf et de mère indienne, et ayant perdu le père à l'âge de sept ans, Ouma a été élevée par les bonnes sœurs de Maurice. Adolescente, elle a suivi la mère supérieure en France. De retour à Rodrigues, elle a dû (re)apprendre la langue et les coutumes de son ethnie. Plus française qu'Alexis, Ouma est donc *devenue* manaf grâce à une sorte de projet civilisateur à l'envers librement choisi. Son silence y semble associé : acquis plutôt qu'imposé, il traduit son rapport à autrui et à la nature, ou bien exprime ce rapport en le spatialisant. À l'opposé de l'explorateur colonial qui enfonce son drapeau dans le sol conquis, Ouma efface les marques du feu et jette les entrailles des poissons aux oiseaux chaque fois qu'elle a préparé un repas sur la plage, en prenant grand soin de faire disparaître les traces qu'elle a laissées. Une scène où Alexis et Ouma s'enfoncent dans le sable à la plage semble

indicatrice de la même thématique : l'un à côté de l'autre, engloutis dans la nature et séparés d'elle, les deux sont *ensemble à part*, attentifs à travers le silence. On note que ce silence expressif qui lie sans absorber s'associe aussi au leitmotiv de la minéralité, et semble ainsi nuancer la première interprétation qui se présentait de la relation entre Ouma et les pierres. Alain Buisine remarque la même chose dans sa lecture du *Chercheur d'or*. Buisine met l'effacement opéré par Ouma en rapport avec un « silence actif » valorisé par Le Clézio, qui a déclaré vouloir écrire « afin d'arrêter l'inutile bavardage des mots, écrire en vue d'un silence qui rétablirait la communication » (Buisine 1990, 104-105). Selon Buisine, les personnages lecléziens qui incarnent le plus nettement ce silence sont les nomades du *Désert*, qui se confondent en même temps aussi justement avec la minéralité :

Les 'hommes bleus' apparaissent à l'orée de la fiction, mais 'comme dans un rêve', mais 'à demi cachés par la brume de sable', mais 'avec leurs visages masqués par le voile bleu'. [...] Leur apparition n'est en fait qu'un processus d'évanescence. Quant aux femmes qui ont abattu la toile bleue sur leurs yeux pour se protéger du sable, elles ne sont plus que des silhouettes. Et de toute façon tous et toutes demeurent muets, marchent sans bruit. [...] Leur présence équivaut à une absence (Buisine 1990, 108).

En considérant le silence d'Ouma sous cet angle, on constate qu'en effet il ne rappelle pas seulement l'inabordable Liliska, mais aussi la Relation glissantienne : c'est un silence expressif révélateur d'un rapport à l'autre et au monde qui permet à l'un de s'affirmer sans supprimer l'autre, en évoquant la présence de l'autre dont témoigne son absence. Il en va de même pour les traces du Corsaire et d'Ouma qui rythment la quête d'Alexis dans *Le Chercheur d'or* : plus ouvertes et démocratiques que le signe univoque, les traces réunissent présence et absence, ou voix et silences, en les contrebalançant.¹

4. *Meursault, contre-enquête*

Si les silences liés au colonialisme dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud (2014) s'expliquent et s'expriment différemment, ils possèdent aussi comme les silences d'Ouma et Alexis une capacité de lier sans absorber ni dominer. Ce roman associe la thématique du silence à la décolonisation d'une manière qui surprend. Son narrateur Haroun est le frère cadet de Moussa, présenté comme l'Arabe anonyme assassiné dans *L'Étranger* de Camus. Ayant grandi dans l'ombre de son frère mort et disparu, seul avec une mère qui ne se remet jamais de cette perte, Haroun se propose de raconter finalement l'histoire de Moussa pour lui rendre une identité, un visage et une voix, en établissant ainsi son récit comme un témoignage spivakien censé faire parler le subalterne. On comprend cependant vite que c'est plutôt l'*excès* de récits sur l'assassinat de son frère qui constitue le vrai problème d'Haroun. Se livrant à « un plaisir malsain d'un deuil sans fin » (Daoud 2014, 47), sa mère en a « mille et une » versions qu'elle ne cesse de ressasser, en négligeant son fils vivant au profit du décédé. « J'étais son objet, pas son fils » (49), constate Haroun, qui déclare finalement avoir vécu à la place d'un mort toute sa vie. Cependant, lorsque sa mère le pousse à commettre lui-même un meurtre fortuit pour venger Moussa, quelque chose change : Haroun commence à s'identifier au meurtrier de son frère pour enfin se libérer du passé et réclamer sa vie et sa voix.

¹ La trace est aussi un terme central dans la pensée de Glissant. En comparant la trace chez Le Clézio à l'opacité chez Glissant, Jean-Xavier Ridon note que les deux termes évoquent de manière semblable « un mode de relation à l'autre tout en préservant sa distance » (Ridon 2015, 152).

Cette histoire de voix, de silences et de liens familiaux rompus doit se lire allégoriquement. D'une génération d'Algériens nés après l'indépendance, Daoud thématise l'établissement possible d'une identité et d'une solidarité algériennes qui incluraient toutes les ethnies, langues et religions du pays, et qui prendraient en considération toute son histoire, pas seulement la version imposée par la génération de la guerre d'indépendance qui retient encore le pouvoir politique en Algérie. Haroun raconte donc son histoire, projet de libération et réconciliation, en ayant recours au français, que sa mère ne maîtrise pas. Ce choix semble relaté au rôle du français en Algérie aujourd'hui selon Daoud, exprimé dans l'article « Rapatrier un jour les cendres de Camus ? », où il associe aussi (comme Le Clézio) langue et minéraux :

La langue française est un patrimoine, comme les architectures des colons, leurs traces et leurs actes, crimes ou marais asséchés, génocides et places publiques. [...] Et nous serons grands et fiers lorsque nous nous approprierons tout notre passé, nous accepterons les blessures qui nous ont été faites et ce qu'il en naquit parfois comme terribles fleurs de sel ou de pierre (Daoud 2013. Nous soulignons).

Dans un passage du roman qui développe le même raisonnement, des métaphores minérales et architecturales associées à l'imagerie de l'article réapparaissent : « je vais faire ce qu'on a fait dans ce pays après son indépendance : prendre une à une les pierres des anciennes maisons des colons et en faire une maison à moi, une langue à moi » (Daoud 2014, 12), dit Haroun. Sa nouvelle voix sera à la fois indigène et étrangère, donc, d'une langue oppressive qui libère, langue des autres et la sienne, langue barrière qui ouvre de nouveaux passages – langue paradoxale faite de pierre.² À ce propos, une anecdote personnelle de Daoud relatée par le journaliste Adam Shatz mérite aussi d'être notée. Adolescent, Daoud était musulman pratiquant (il s'est même lié à un certain moment à des groupes d'islamistes militants). Comme un signe de dévotion et d'ascèse, il a pris l'habitude de porter une pierre dans sa bouche pour éviter de parler « after reading that silence opens the heart to God » (Shatz 2015). Peut-on lier ce détail autobiographique à la quête d'Haroun d'une voix à lui, et au rapport paradoxal entre pierres et langue dans le passage qu'on vient de considérer ? Les pierres des maisons des colons n'étaient pas leur propriété, ni celle d'Haroun qui les déclare son « bien vacant » : elles sont le pays même, la terre algérienne. Ainsi, la pierre dans la bouche cesse d'être barrière instaurée par la religion ou poids évocateur du passé colonial qui empêchent l'Algérien contemporain de parler, pour devenir le pays même qui cherche à s'exprimer. Par la réunion sans confusion de tous les contraires qui la constituent, cette pierre parle.

5. Boucler la boucle : vaudeville et modernité

Pour Daoud et Le Clézio, donc, le silence semble jouer un rôle aussi important que la parole pour faire front à la violence épistémique et permettre à toute voix de se faire entendre

² En ce qui concerne la situation langagière en Algérie, Daoud s'est prononcé en faveur d'une valorisation de *el-jazaariya* (Kaplan 2014, 8), la langue orale quotidienne, tout en caractérisant l'arabe classique comme une langue de colonisation : « En Algérie, l'essentiel parle en algérien : le peuple, l'argent, les publicités, l'amour et la colère. Le reste est donc artifice : l'ENTV, Bouteflika, le régime, les imams, les 'assimilés', les islamistes. Tous ceux qui veulent que l'Algérie s'enrichisse, s'aime ou s'en sorte, parlent en algérien. Tous ceux qui veulent la posséder, la voler, la détruire, la nier ou lui marcher dessus, parlent en arabe classique » (Daoud 2013). Cette langue créole incorpore effectivement et l'arabe et le français, les deux langues colonisatrices du pays.

dans un monde globalisé. Ceci est curieusement exprimé chez les deux par le paradoxe de la pierre qui parle, même si cette métaphore et les silences qui s’y associent se donnent à lire de manières différentes selon les contextes historiques et géopolitiques évoqués dans les deux textes. Reste à revenir au silence et à l’opacité qui couvrent et occultent la Vénus Hottentote du vaudeville pour voir s’ils peuvent aussi constituer une fermeture qui lie et communique de manière contre-intuitive et paradoxale.

À cet égard, il semble important de se rappeler la modernité et le caractère urbain du genre vaudevillesque. En analysant le vaudeville sous La Monarchie de Juillet, Jennifer Terni conclut par exemple que « vaudeville represented one of the period’s most sustained attempts to come to terms with a key transition on the road from tradition to modernity » (Terni 2006, 248). De même, Janice Best souligne que la fonction parodique du vaudeville et la censure à laquelle il était soumis concouraient à rendre son public « apte à trouver une multiplicité de sens dans ce qu’on lui présentait sur la scène », et ainsi à doter le genre d’un potentiel subversif (Best 2016, 262). En ce qui concerne *La Vénus Hottentote*, sa modernité déstabilisante ressort avec plus de netteté lorsqu’on le compare au vaudeville plus ancien sur lequel son intrigue est calquée : *La Canadienne* par Vadé, de 1758, qui met en scène un jeune chevalier qui a décidé d’épouser une Amérindienne au lieu de sa fiancée française.

La Canadienne traite aussi la rivalité, mais de manière moins sombre et précaire que la pièce de 1814. Le chevalier du vaudeville de Vadé veut épouser une Canadienne pour « être aimé d’un objet, qui, changeant de climat, croira me devoir tout, son bonheur, son état » (Vadé 1758, vers 77-78) ; Adolphe du vaudeville de 1814 est motivé par la « haine » des femmes françaises qui l’ont trompé. Le vaudeville de 1814 introduit aussi un rival du protagoniste masculin qui intervient directement dans l’action en amenant Adolphe la Vénus Hottentote, ce qui rend le conflit plus tendu. Quant au deux rivaux des fiancées françaises, la Vénus Hottentote semble constituer une menace plus réelle que l’Amérindienne Zinca, puisque ce premier représente une célébrité effectivement présente à Paris en 1814, alors que Zinca est entièrement fantasmatique. Finalement, la ruse du vaudeville de 1814 est devenue un complot qui unit les femmes en ayant pour victimes les hommes, ce qui n’est pas le cas dans l’original. Toutes ces modifications prennent sens lorsqu’elles s’interprètent à la lumière d’une population française marquée par des années de guerre (nécessairement vécues de manière différente par les femmes que par les hommes), et d’une capitale occupée par des armées étrangères pour la première fois depuis des centaines d’années. Car les étrangers présents à Paris en 1814 ne sont pas d’abord des sujets soumis des colonies, comme le vaudeville le prétend, mais des vainqueurs ayant causé la chute de l’empire. C’est dans ce contexte particulier que le vaudeville de 1814 met en scène une identité française qui apparemment se sait remise en question et en pleine transformation. Selon Jennifer Terni, la thématique centrale du genre vaudevillesque se caractérise de manière générale par « a deep-seated apprehension about the essential contingency, and thus falseness, of identity as such » (Terni 2006, 246). Par conséquent, le silence et l’inaccessibilité de Liliska (ou d’Amélie déguisée) expriment peut-être aussi une image fluctuante et incernable de soi autant qu’ils reflètent l’occultation coloniale de l’Autre, en cachant une crise d’identité profonde sous l’humour superficiel et grossier.

À cet égard, un petit détail apparemment insignifiant semble à lui seul capable de faire vaciller la dichotomie raciale et coloniale construite par l’intrigue : à un certain moment, le baron rappelle en passant à la baronne qu’il l’a épousée seulement parce qu’elle était de Pondichéry (Théaulon, Dartois et Brasier 1814, 19). Pondichéry, ville du Sud-Est de l’Inde,

était colonisée par les Français au 17^e siècle. Jadis un site de commerce très profitable pour la France, elle est en 1814 occupée par les Anglais, et ne s'associe plus à la prospérité du passé. L'évocation de cette colonie française apparaît déjà dans le vaudeville de 1758, où un personnage secondaire, la tante du protagoniste masculin, dit que son mari décédé est de Pondichéry. Mais en 1814, cette information est modifiée : c'est maintenant la baronne, mère du protagoniste féminin Amélie/Liliska, qui est présumablement d'origine indienne. L'altération est significative, car il s'ensuit que l'identité d'Amélie s'avère aussi multi-ethnique que celle d'Ouma du *Chercheur d'or*. La « fausse » identité dont elle s'empare au cours de l'intrigue est donc tant l'*ethnicité française* que le masque parodique et ridiculisé de l'Hottentote.

Peut-on estimer que le vaudeville de 1814 par ce clin d'œil prend ses distances par rapport à l'humour « hérité » de la pièce de 1758, fondé sur une opposition entre « eux » et « nous » qui est ressentie comme révolue, rudimentaire et impertinente une cinquantaine d'années plus tard ? Si c'est bien le cas, tout porte à croire que le public compétent du vaudeville (Best 2016, 262) a perçu cette nuance sans difficulté. Crais et Scully notent que « Sara [Baartman] and the men who displayed her knew they were purveying fantasy » (Crais et Scully 2009, 125). Le vaudeville fait sous-entendre qu'il en était de même pour les spectateurs de la Vénus Hottentote.

On peut conclure que, lu à travers le prisme de théories et de textes littéraires postcoloniaux qui thématisent l'invisibilisation discursive coloniale, le vaudeville s'avère avoir un potentiel subversif qui évoque ce qu'il cache par la ténacité de l'occultation. Ainsi, son silence étouffant acquiert le pouvoir d'étendre la représentation coloniale au-delà de ses limites stéréotypées, tout en tenant compte d'une identité française relationnelle et composite (au sens glissant des termes) ressentie et peut-être même reconnue comme telle déjà au début du 19^e siècle.

Bibliographie

- Best, Janine. 2016. “ ‘Le Privilège de la parodie’ : La censure politique dans quatre vaudevilles de Bayard, Kock, Labiche et Royer.” *Nineteenth-Century French Studies* 44 (3): 250-265. <https://doi.org/10.1353/ncf.2016.0000>.
- Brozgal, Lia. 2016. “The Critical Pulse of the Contre-enquête: Kamel Daoud on the Maghrebi Novel In French.” *Contemporary French and Francophone Studies* 20 (1): 37-46. <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2016.1120549>.
- Buisine, Alain. 1990. “Effacements.” Dans *Le Malheur vient dans la nuit* de J.M.G. Le Clézio, suivi de *J.M.G Le Clézio*, textes réunis par Gabrielle Althen, 95-109. Marseille: Sud.
- Crais, Clifton et Scully, Pamela. 2009. *Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography*. Princeton et Oxford: Princeton University Press.
- Daoud, Kamel. 2013. “Djazairi: le manifeste de Ma Langue.” *Algérie Focus*, 4 juin, 2013. Consulté le 22 octobre 2019. <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Omp8pwPfr8UJ:https://www.algerie-focus.com/2013/06/djazairi-le-manifeste-de-ma-langue-par-kamel-daoud/+&cd=1&hl=no&ct=clnk&gl=no>

- Daoud, Kamel. 2013. "Rapatrier un jour les cendres de Camus?" *Chroniques régulières*, 19 novembre 2013. Consulté le 23 janvier 2018. <http://www.lacauselitteraire.fr/rapatrier-un-jour-les-cendres-de-camus>.
- Daoud, Kamel. 2014. *Meursault, contre-enquête*. Arles: Actes Sud.
- Glissant, Édouard. 1990. *Poétique de la Relation*, Paris: Gallimard.
- Kaplan, Alice. 2014. "'Meursault, contre-enquête' de Kamel Daoud." *Contreligne*, juin 2014. <http://www.contreligne.eu/2014/06/kamel-daoud-meursault-contre-enquete/>.
- Kechiche, Abdellatif. 2010. *Vénus noire. Un film d'Abdellatif Kechiche*. Paris: MK2.
- Le Clézio, J.M.G. 1985. *Le Chercheur d'or*. Paris: Gallimard.
- Mbom, Clément. 1999. "Édouard Glissant, de l'opacité à la relation." Dans *Poétiques d'Édouard Glissant: actes du colloque international "Poétiques d'Édouard Glissant"*, dirigé par Jacques Chevrier. Paris: Presses Paris Sorbonne, 245-254.
- Ridon, Jean-Xavier. "J.M.G. le Clézio et Édouard Glissant: Pour une Poétique de la Trace." *Contemporary French and Francophone Studies* 19 (2): 146-154. <https://doi.org/10.1080/17409292.2015.998079>.
- Shatz, Adam. 2015. "Stranger Still: Kamel Daoud and Algeria, caught between Islamist fervour and cultural flowering." *The New York Times Magazine*, 1 Avril, 2015. Consulté le 22 octobre 2019. https://www.nytimes.com/2015/04/05/magazine/stranger-still.html?_r=0
- Spivak, Gayatri. 1988. "Can the Subaltern Speak?" Dans *Marxism and the interpretation of Culture*, dirigé par Cary Nelson et Lawrence Grossberg. Chicago: University of Illinois Press, 271-313.
- Terni, Jennifer. 2006. "A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City 1830-1848." *Theatre Journal* 58 (2): 221-248. <http://www.jstor.org/stable/25069821>.
- Théaulon, Dartois et Brasier. 1814. *La Vénus Hottentote ou Haine aux Françaises, vaudeville en un acte*. Paris: Martinet. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57721188>.
- Thibault, Bruno. 2000. "La Métaphore exotique: l'écriture du processus d'individuation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.M.G. Le Clézio." *The French Review* 73 (5): 845-861. <http://www.jstor.org/stable/398294>.
- Vadé, Jean-Joseph. 1758. *La Canadienne*. Paris: Nicolas Bonaventure-Duschene. http://www.theatreclassique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/VADE_CANADIENNE.xml.