

CONTACT DE CULTURES : COHABITATION, CONFRONTATION, CHOC¹

DOI : 10.15452/SR.2024.24.0011

ORCID : 0000-0002-7348-5294

Zuzana Malinovská

Université Comenius à Bratislava

Slovaquie

zuzana.malinovska@fedu.uniba.sk

Résumé. Partant de l'acception large du mot culture et de l'idée de l'inévitable contact de cultures dans les sociétés contemporaines, l'article réfléchit sur la représentation du contact des cultures dans trois fictions différentes, à savoir *Pas Pleurer* (2014) de Lydie Salvayre, *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma et *Hiver à Sokcho* (2016) d'Elisa Shua Dusapin. Écrivaine française dont la langue maternelle est l'espagnol, Salvayre donne à voir le contact de cultures, française et espagnole, comme une cohabitation en bonne intelligence. Kourouma, un des auteurs les plus importants du continent africain, originaire de Côte d'Ivoire, représente le contact des cultures comme la confrontation de cultures opposées : la française, centrale et supérieure du point de vue occidental, et la malinkée, périphérique et exotique. Marqué par cette biculturalité, l'écrivain d'expression française dont le rapport à la langue-culture française est problématique, fait de la confrontation de deux cultures opposées le principe de sa construction romanesque. L'autrice franco-suisse Elisa Shua Dusapin conçoit le contact de deux cultures différentes, française et sud-coréenne, comme un choc, à première vue dévastateur, menaçant, puis enrichissant. Les trois auteurs refusent aussi bien la hiérarchisation des cultures qu'une vision manichéenne. Les textes respectifs, imprégnés de nombreux culturèmes, importants ou anecdotiques, plaisent et instruisent : ils transmettent des savoirs non-conceptualisés et justifient ainsi l'importance des belles-lettres dans les sociétés.

Mots-clés. Contact. Cultures. Représentation. *Pas Pleurer*. *Allah n'est pas obligé*. *Hiver à Sokcho*.

¹ This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract n. APVV-20-0179.

Abstract. Contact between cultures: co-existence, confrontation, shock. Building on the broad meaning of the word “culture” and the ubiquity of cultural contact in contemporary societies, this article reflects on the representation of cultural contact in three French language novels: *Pas Pleurer* (2014) by Lydie Salvayre, *Allah n'est pas obligé* (2000) by Ahmadou Kourouma, and *Hiver à Sokcho* (2016) by Elisa Shua Dusapin. Salvayre, a renowned French writer whose mother tongue is Spanish, portrays the contact between French and Spanish cultures as a harmonious coexistence. The Ivorian novelist Kourouma, on the other hand, depicts cultural contact as a confrontation of two contrasting cultures: the central and seemingly superior French culture, and the peripheral and exotic Malinké culture. Marked by this biculturality, Kourouma makes no secret of his problematic relationship with the French language and culture and bases the structure of his novel on a confrontation of cultures. The Franco-Swiss author Elisa Shua Dusapin sees the contact between two different cultures, French and South Korean, as a devastating and threatening shock, which ultimately turns out to be enriching. The three authors reject both the hierarchisation of cultures and a black-and-white vision of the world. Their respective texts, imbued with a wide range of culturemes, are both pleasing and instructive: they transmit unconceptualized knowledge and thus justify the cultural and social significance of literature.

Keywords. Contact. Culture. Representation. *Pas Pleurer*. *Allah n'est pas obligé*. *Hiver à Sokcho*.

1. Introduction

Concept à première vue transparent et peu problématique, la culture, dérivée du verbe latin *colere* (habiter et cultiver) ne se prête pas facilement à une définition exhaustive : Alfred Kroeber et Clyde Kluckhohn (1952) en ont recensé plus de cent cinquante. Dans ma réflexion je tiendrai compte de la définition donnée par l'UNESCO de la culture, à savoir « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. La culture englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. » (Office fédéral de la culture, 2013).

Favorisés par la réorganisation géopolitique et économique de l'espace mondial et par la migration, les contacts de culture sont à l'heure actuelle inévitables. Contribuent-ils à la standardisation, à l'estompement des particularités culturelles ? Représentent-ils une menace ou un enrichissement ? Ces questions ci-dessus sont à l'ordre du jour des politiques et du public.

Inhérent à la vie dans la société, le contact de cultures fait partie également des interrogations des écrivains. Parmi les nombreux textes littéraires thématiques sur le contact de cultures, trois fictions très différentes, parues entre 2000 et 2016, ont retenu mon attention : *Pas pleurer* de Lydie Salvayre, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma et *Hiver à Sokcho* d'Elisa Shua Dusapin. Chaque texte donne à voir un type différent de contact de cultures, à savoir la cohabitation, la confrontation et le choc. Mon ambition est de le démontrer et de déceler la vision qu'en ont les écrivains dans les trois œuvres respectives. Vu mon objectif, l'acception large du mot culture qui se réfère à de très nombreux aspects de la vie en société (par exemple les savoir-faire, les connaissances, les techniques, les rites religieux, les pratiques, etc.) me semble appropriée.

2. Cohabitation de cultures dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre

Autrice française née en 1946, Lydie Salvayre, née Arjona, est issue d'une famille de réfugiés espagnols : sa mère, originaire d'un village catalan, arrivée en France en 1939, a épousé le fils d'un riche propriétaire terrien andalou, rencontré dans un camp de réfugiés. Le père de la future écrivaine, un macho autoritaire qui n'a jamais accepté son statut, a refusé d'apprendre la langue du pays d'accueil, quitte à ne trouver que les emplois subalternes. Les parents, installés dans une ferme communautaire constituée par les Républicains espagnols, parlaient espagnol : « Nous étions en Espagne [...] j'ai grandi dans une Espagne en France » (Monastier, 2019), confie l'autrice dont la langue maternelle était l'espagnol. Toutefois la future écrivaine a compris que la maîtrise du français était indispensable pour réussir dans la vie. Son objectif atteint, elle a fait de cette langue son principal outil de travail d'écrivain et de pédopsychiatre. En effet, la fille de modestes réfugiés espagnols a fini les études de médecine où l'appartenance à une classe sociale défavorisée est un grand handicap.

L'œuvre de Salvayre, imprégnée de deux cultures, française et espagnole, s'inspire de l'expérience vécue. Le contact de cultures proches est visible dans tous ses écrits, mais c'est dans *Pas Pleurer* (Seuil, 2014, Prix Goncourt) qu'il est le plus flagrant. L'interpénétration de cultures s'y manifeste à plusieurs niveaux, en premier lieu sur le plan thématique, comme l'explicite la traduction anglaise du titre original *Cry, Mother Spain* (2019). Mais ce contact qui est une cohabitation – c'est-à-dire la coexistence en bonne intelligence supposant la compréhension mutuelle des mentalités – est inscrite aussi dans la composition du texte, dans la conception des personnages et de l'univers spatio-temporel ainsi que, de manière particulièrement voyante, dans la stratégie narrative et la réalisation linguistique du thème.

Labellisé roman, *Pas pleurer* serait plutôt une biographie romancée, revendiquée par la narratrice, *alter ego* de l'écrivaine :

Dans le récit que j'entreprends, je ne veux introduire, pour l'instant, aucun personnage inventé. Ma mère est ma mère, Bernanos l'écrivain admiré des *Grands Cimetières sous la lune* et l'Église catholique l'infâme institution qu'elle fut en 36.

FUENTE ES MI VIDA

EN QUE MIS OBRAS BEBEN (Salvayre, 2014, p. 15)

L'extrait qui souligne les faits et justifie la variante générique reprend les motifs de l'incipit, celui de la mère, de l'Espagne en 36 et de Georges Bernanos :

Au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit, monseigneur l'évêque-archevêque de Palma désigne aux justiciers d'une main vénérable où luit l'anneau pastoral, la poitrine des mauvaises pauvres. C'est Georges Bernanos qui le dit. C'est un catholique fervent qui le dit.

On est en Espagne en 1936. La guerre civile est sur le point d'éclater, et ma mère est une mauvaise pauvre. Une mauvaise pauvre est une pauvre qui ouvre sa gueule. (Salvayre, 2014, p. 11)

L'affirmation en espagnol – ma vie est la source à laquelle s'abreuvent mes œuvres, en français – signale en même temps le procédé privilégié de Salvayre, à savoir le mélange et la contamination de deux langues porteuses de deux cultures.

Trois récits enchevêtrés forment *Pas pleurer* : le récit-cadre, contemporain et situé en France, est constitué par un tête-à-tête intime entre la mère, Montse et sa fille, Lidia. Le second récit évoque les événements de l'été libertaire de 1936 en Catalogne. Les deux récits ont pour protagoniste Montse, une jeune fille de quinze ans, en Espagne – où elle vit en 1936 « l'unique aventure de son existence » (Salvayre, 2014, p. 16) – et le même personnage soixante quinze ans plus tard, installé en France chez sa fille à qui elle raconte les événements de cet été mémorable. Souffrant de graves troubles de la mémoire, il n'y a que cet été – où « la vie et l'amour la prirent à bras-le-corps, cet été où elle eut l'impression d'exister pleinement... » (Salvayre, 2014, p. 278) – qui reste gravé dans sa mémoire. Obsédée par ses souvenirs, la vieille dame raconte à Lidia sa vie quotidienne de jeune fille au « village le plus rétrograde d'Espagne. » (Salvayre, 2014, p. 39). Son langage est relâché : Montse s'exprime dans un français parlé fortement marqué par l'espagnol et recourt parfois à sa langue maternelle. La nonagénaire – dont la jeunesse était étroitement liée aux événements histo-

riques qui ont abouti à la dictature – aime dissenter sur les sujets graves. Sa manière de dire est souvent source de comique, car elle ignore la grammaire, déforme et confond les mots, contamine le français par les mots et formes espagnols : « L'Histoire, ma chérie, est faite de ces *enfrentamientos*², les plus cruels de tous et les plus *infelices*, et aucun des pères du village n'en est *prémuni* [...] la justice immanente n'*obedissant* pas aux décrets de la justice des hommes. » (Salvayre, 2014, p. 43)

Le récit de Montse est truffé d'expressions phatiques signalant le contact entre les deux locutrices :

Il faut que tu *sais*, ma chérie, qu'en une seule semaine j'avais *augmenté* mon patrimoine de mots : despotisme, domination, traîtres capitalises, *hypocrésie* bourgeoise [...] *explotation* de l'homme par l'homme [...] j'avais *appris* les noms de Bakounine et de Proudhon, les paroles de *Hijos del Pueblo* et le sens de CNT, FAI, POUM, PSUC, on dirait du Gainsbourg. Et moi qui étais une *noix blanche*, pourquoi tu te ris ? moi qui n'étais jamais entrée dans le café de Bendición par interdiction *paternelle*, moi qui croyais encore que les enfants naissent par le derrière [...] moi qui savais encore moins comment se *practiquait* l'Acte (ma mère dit l'Acte pour l'acte sexuel), ni le 69, ni les pipes, ni rien [...] je suis devenue en une semaine une *anarquiste* de choc prête à abandonner ma famille sans le moindre *remordiment* et à piétiner sans pitié le *corazón de mi mamá*. (Salvayre, 2014, pp. 77-78)

Seconde narratrice intradiégétique, Lidia identifie sa mère en tant que narratrice et commente, parfois par un sourire tacite et complaisant, son parler :

Josep s'en va sans *arrepentiment* (dit ma mère). Il n'a jamais pensé *prendre* la direction du village [...] Josep est un cœur pur. Ça existe ma chérie, *ne te ris pas*, Josep est un *caballero*, si j'ose dire, il aime *régaler*, est-ce que régaler est français ? Il s'est *dédié* son rêve avec toute sa *juventud* [...] *ne te ris pas*, il y en avait beaucoup comme lui à l'époque, les circonstances le *permettaient* [...] je le dis sans *l'ombrage d'un doute*. (Salvayre, 2014, p. 79)

Drôle, le langage incorrect de la nonagéniaire peut cependant déplaire voire choquer. Car Montse se moque non seulement du bon usage mais, aidée par la vieillesse et la maladie, également des conventions de la bienséance. Elle aime recourir aux vulgarités et prendre « un réel plaisir à prononcer les mots grossiers qu'elle s'est abstenue de formuler pendant plus de soixante dix ans. » (Salvayre, 2014, p. 82) L'usage des injures espagnoles, un détail à première vue peu significatif, illustre bien les effets de la contamination des cultures véhiculées par les langues. Beaucoup plus courants dans la culture espagnole, une fois transposés dans la culture française, les gros mots peuvent choquer.

C'est dans le langage inimitable de Montse que l'étroit contact de deux cultures proches trouve sa traduction la plus frappante. Le français mâtiné d'espagnol qui simule l'oralité, le fragnol,³ est un idiolecte savamment fabriqué. Loin d'être gratuite, « cette langue mixte et transpyrénéenne » (Salvayre, 2014, p. 16) vise à rendre le personnage authentique et à produire un comique particulier qui atténue la gravité des événements racontés.

2 Je souligne par les italiques les expressions/formes contaminées par l'espagnol et en espagnol.

3 Le mot vient de Salvayre.

Le troisième récit de cette biographie romancée est constitué par un va-et-vient entre la France contemporaine et l'Espagne de la guerre civile. En écoutant sa mère, Lidia lit les *Grands cimetières sous la lune*⁴ de Georges Bernanos, ancien militant de l'Action française, autrefois sympathisant de Franco. Cette lecture la bouleverse : l'essai, rédigé par le témoin oculaire de la violence aveugle des franquistes, est un compte rendu sur l'horreur de la guerre civile espagnole. Ce témoignage sur la dictature démontre que Bernanos était révolté par la complicité de l'Église qui avait justifié les massacres des innocents. La lecture parallèle de Bernanos alimente la réflexion de Lidia, double fictionnel et fonctionnel exhibé de l'écrivaine, qui aime commenter son illustre aîné et même le citer :

Bernanos sait parfaitement que ces vérités ne sont pas bonnes à dire et qu'on va les lui reprocher. Mais il se décide à franchir le pas [...] pour pouvoir se regarder en face jusqu'à la fin de ses jours [...]. Il s'y décide car il a vu son propre fils Yves déchirer en pleurant sa chemise bleue de la Phalange après que [...] deux braves paysans palmesans eurent été assassinés sous ses yeux. (Salvayre, 2014, p. 91)

Pendant ce mois, écrit Bernanos « des équipes de tueurs, transportées de village en village par des camions réquisitionnés à cet effet, abattent froidement des milliers d'individus jugés suspects. » (Salvayre, 2014, p. 70)

Le contact des cultures française et espagnole est mis en relief par les voix entrelacées de trois narrateurs. La culture française est incarnée par le personnage de Lidia, correctrice du fragnol de sa mère et lectrice assidue des *Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos. L'auteur français de la première moitié du siècle dernier est le symbole *par excellence* de la culture française, de même que sa cadette en écriture, Lydie Salvayre. Le drame personnel de Montse en l'Espagne rurale de la guerre civile est représentatif de la culture espagnole, vue dans *Pas pleurer* comme Histoire et mode de vie. Sont révélateurs des mentalités typiques de cette Espagne figée dans les traditions ancestrales les personnages, inspirés de personnes réelles : même pauvres et exploités, ils restent accrochés au mode de vie habituel et aux valeurs traditionnelles. Le rôle de l'Église, garant de l'ordre immuable, y est déterminant, comme la position inébranlable des *pater familias*. Machos autoritaires dont la parole opère « selon la logique implacable c'est comme ça et pas autrement » (Salvayre, 2014, p. 53), les pères pratiquent « l'éducation filiale à coups de ceinturon » (Salvayre, 2014, p. 53). Il n'y a que quelques fils qui s'y opposent en revendiquant un monde plus juste. Est particulièrement accentuée dans *Pas pleurer* la culture de l'honneur. Inhérente à l'Espagne catholique des années 1930, elle impose aux filles de garder leur virginité jusqu'au mariage et ordonne aux *pater familias* d'y veiller. Or Montse transgresse cette culture de l'hymen et tombe enceinte après sa première expérience sexuelle. Pour réparer sa faute, elle est contrainte de se marier avec le premier venu. En dépit de ce mariage de raison qui la réhabilite socialement, Montse doit quitter son village pour regagner la France où elle doit

4 « Quand j'ai lu *Les Grands cimetières sous la lune*, j'ai eu un choc immense, parce que j'y découvrais une Espagne dont j'ignorais à ce point la violence. [...] J'ai écrit la première page de *Pas pleurer* juste après avoir terminé la lecture des *Grands cimetières sous la lune*. Je ne suis pas sûre que j'aurais écrit ce livre sans cette lecture. » (Gelin-Monastier, 2019)

s'initier à une nouvelle culture, obligée « d'apprendre une nouvelle langue [...] et de nouvelles façons de vivre et de se comporter, pas pleurer » (Salvayre, 2014, p. 277), d'où le titre de l'œuvre. Résistant à la déculturation⁵, marquée à jamais par sa langue-culture d'origine, Montse, hésitante, est toujours en insécurité linguistique. Sont explicites à ce sujet les dernières phrases du texte qui rappellent aussi la stratégie narrative de Salvayre : « Si tu nous servais une anisette, ma chérie ? Ça nous renforcerait la morale. On dit le ou la morale ? On dit le. Le moral. » (Salvayre, 2014, p. 279)

Pas pleurer de Lydie Salvayre donne à voir que deux cultures distinctes mais proches peuvent cohabiter en bonne intelligence. Notamment dans la vie quotidienne des individus partageant les mêmes valeurs.

3. Confrontation de cultures dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma

Un autre type de contact des cultures caractérise *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, un des écrivains les plus importants du continent africain dont la langue d'écriture est le français. Dans le dernier roman publié de son vivant, sont mises face à face deux cultures très différentes : la culture française, dans l'optique européenne centrale, supérieure et servant de modèle, et la culture africaine, périphérique, exotique, dépréciée.

Ahmadou Kourouma (1927-2003) est né en Côte d'Ivoire, protectorat français puis, de 1893 à 1960, colonie française. Issu d'une famille aristocratique de chasseurs-guerriers⁶, élevé par son père, un célèbre guérisseur, le futur écrivain est enraciné dans une des cultures africaines, exprimée par sa langue maternelle, le malinké, une langue vernaculaire parlée dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest. En même temps, Kourouma a des contacts privilégiés avec la France : il s'engage dans l'armée française, fait des études supérieures à Lyon, épouse une Française et élit le français comme langue d'écriture. Il ne coupe cependant pas le contact avec son pays d'origine : lorsque la Côte d'Ivoire retrouve l'indépendance, il regagne son pays. Mais, critique et rebelle, Kourouma est vite en conflit avec le régime et doit s'exiler pour ne revenir en Côte d'Ivoire qu'après le décès du président de la République Félix Houphouët-Boigny en 1993... Ces données montrent que deux cultures conditionnent Kourouma : l'une, traditionnelle, essentiellement orale, en l'occurrence la culture malinkée imprégnée d'islam ainsi que des ancestrales croyances africaines et la française, écrite, nourrie de la tradition judéo-chrétienne. Marqué fortement par cette biculturalité, Kourouma transmet sa connaissance de la culture africaine dans la pratique occidentale de la création littéraire.

Le curieux titre *Allah n'est pas obligé* (Seuil 2000, Prix Renaudot) renvoie à la religion musulmane inhérente à l'ethnie malinkée. Cette affirmation, complétée d'explication – « Parce que lui, Allah du ciel fait ce qu'il veut ; il n'est pas obligé de faire juste toutes ses choses ici-bas » (Kourouma, 2000, p. 29) – devient le leitmotiv du texte. Écrit à la demande

5 Perte d'identité culturelle au profit d'une nouvelle culture.

6 Kourouma signifie guerrier en malinké.

des enfants de Djibouti⁷, le roman donne à voir l'espace postcolonial africain avec, au premier plan, les enfants-soldats impliqués dans les guerres tribales et civiles. L'auteur met en relief les événements historiques et politiques des années 1990 : pour ce faire, il renforce l'effet de réel en utilisant les vrais noms des dictateurs africains, en nommant les organisations chargées de la médiation des conflits, etc. Parallèlement, il donne aussi de nombreuses informations sur les coutumes et la manière d'être de différentes ethnies africaines.

Le narrateur et protagoniste de l'histoire est Birahima : il doit avoir dix ou douze ans au moment où commence son aventure, déclenchée par le décès de sa mère à cause des thérapies pratiquées par les sorciers-guérisseurs. Orphelin, il quitte le village pour rejoindre son unique parent installé au Liberia. Birahima traverse le continent africain et, pour survivre, devient enfant-soldat. Armé d'une kalashnikov, dressé pour tuer, maltraité et drogué, le « bilakoro [...] un garçon qui n'est pas encore circoncis et initié » (Kourouma, 2000, p. 36), parcourt plusieurs pays ravagés par les conflits guerriers et voit l'honneur au quotidien. Et à la fin de son périple de quatre ans, c'est l'échec : sa tante est morte. Toutefois, le garçon rencontre « le docteur Mamadou » qui l'incite à raconter son histoire : « Petit Birahima, dis-moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait, dis-moi comment tout ça s'est passé. » (Kourouma, 2000, p. 233) Les dernières lignes de ce roman picaresque, à la portée morale incontestable, mettent en relief le motif de la parole. Ils explicitent aussi la situation d'énonciation en reprenant quasiment mot pour mot l'incipit :

Je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*. Voilà. Je commence à conter mes salades.

Et d'abord... et un.. M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'est comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça. (Kourouma, 2000, p. 9)

Placés en début du roman, l'endroit stratégique, et réitérés à l'excipit, les mots prononcés donnent à voir le second degré de ce texte-document, imprégné de nombreux culturels malinkés. Car l'histoire des enfants-soldats cache une thématique sous-jacente mais flagrante, à savoir l'importance de la parole – consolatrice et manipulatrice⁸ – ainsi que le rapport problématique à la langue française, imposée et contraignante, à la fois incontournable et admirée. Ce rapport ambigu sous-entend la perpétuelle confrontation de deux langues-cultures soulignée par une stratégie narrative particulièrement efficace. Le « p'tit nègre » Birahima est bien placé pour malmener le français et pour expliquer la langue-culture malinkée. Peu scolarisé – « Mon école n'est pas arrivée très loin : j'ai coupé cours élémentaire deux » (Kourouma, 2000, p. 9) – en situation d'insécurité linguistique, Birahima s'exprime dans un français bancal et consulte sans arrêt quatre dictionnaires :

7 Voir le paratexte.

8 Visible dans les discours politiques et religieux reproduits : à la culture sont superposées les idéologies.

Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et Petit Robert, secundo L'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc), colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre). (Kourouma, 2000, p. 11)

Le narrateur-personnage crédible permet à l'auteur de travailler la langue. Affecté par la « surconscience linguistique » (Gauvin, 1997, p. 5-9) Kourouma la voit comme un laboratoire des possibles dont seule la transparence sémantique constitue les limites. Afin d'éviter l'incompréhension, il recourt, par l'intermédiaire de Birahima, à l'explication des mots, métaphores, proverbes et superstitions malinkées. Quelques exemples *ad illustrandum* :

Un donson ba, c'est comme ça on appelle un maître chasseur qui a déjà tué un fauve noir et un génie malfaisant (Kourouma, 2000, p. 16), un djibo signifie fétiche à influence maléfique, (Kourouma, 2000, p. 24), un koroté signifie d'après l'Inventaire des particularités lexicales, poison opérant à distance sur la personne visée (Kourouma, 2000, p. 24), un moro-naba, c'est le chef cossu des Mossis du Burkina Faso (Kourouma, 2000, p. 78). Le genou ne porte jamais le chapeau quand la tête est sur le cou. (Kourouma, 2000, p. 11) Quand quelqu'un est très méchant, on dit qu'il peut mettre une abeille vivante dans l'œil ouvert. (Kourouma, 2000, p. 57) Ce qui mord sans avoir des dents est une surprise très désagréable. (Kourouma, 2000, p. 174), Une chouette qui sort à gauche du voyageur est mauvais présage pour le voyage. (Kourouma, 2000, p. 46), etc.

Mis à part les expressions malinkées, comme djoko-djoko, p. 67 (de toute manière), gnomagnum, p. 161 (dare-dare) etc., il explique parfois même les mots qui ne relèvent pas du lexique malinké : par exemple « œcuménique signifie une messe dans laquelle ça parle de Jésus-Christ, de Mahomet et de Bouddha » (Kourouma, 2000, p. 57), « sex-appeal signifie donne envie de faire l'amour » (Kourouma, 2000, p. 63). Ce procédé vise à renforcer l'aspect humoristique de la confrontation des cultures. En négociation permanente entre les expressions malinkées et françaises, Kourouma fait face à plusieurs problèmes dont un grand nombre ne relèvent pas de la langue mais de la culture. Certaines pratiques et croyances très importantes dans la culture malinkée, inexistantes dans la culture française, requièrent une explication plus détaillée : « Je suis poursuivi par les gnomas de plusieurs personnes. (Gnama est un gros mot nègre noir africain indigène qu'il faut expliquer aux Français blancs. Il signifie [...] l'ombre qui reste après le décès d'un individu » (Kourouma, 2000, p. 12) ou « J'avais peur qu'un jour elle mange mon âme. Quand on a mangé ton âme, tu ne peux plus vivre, tu meurs par maladie, par accident. Par n'importe quelle malemort, gnamokodé (bâtardise)! » (Kourouma, 2000, p. 29)

Fait partie des procédés typiques de Kourouma l'intégration dans le récit des expressions malinkées suivies d'explications, y compris pour les injures et les remarques politiquement incorrectes, mais aussi la confrontation, par juxtaposition, de deux manières

de dire : « avec méfiance et hésitation dans le ventre, disent les Africains, et dans le cœur, disent les Français » (Kourouma, 2000, p. 28, 19). Il rappelle également que l'usage d'un mot ou d'une comparaison dans un contexte culturel différent peut ne pas être adéquat : « On doit pas dire pour les nègres rouges de colère. Les nègres ne deviennent jamais rouges. » (Kourouma, 2000, p. 59)

Le trait distinctif de l'écriture de Kourouma est le non-respect du bon usage. Cette ignorance intentionnelle des règles de grammaire a plusieurs motivations : assurant la crédibilité du narrateur, le français qui méprise les règles correspond bien à l'absence totale de normes pendant les guerres civiles. Mais cette langue tordue est surtout la traduction du rapport problématique de Kourouma à la langue française. Obligé de s'exprimer dans la langue de l'ancien colonisateur, il se l'approprie et l'adapte à sa guise, toutefois sans l'intention de la coloniser à son tour. Son ambition est de faire entendre dans la langue française le bruissement de sa langue première, naturelle. Pour ce faire il « malinkinise » le français par tous les moyens, les mots incorporés, la syntaxe, le mouvement et le rythme des phrases, etc. Cette stratégie qui permet de confronter les deux cultures devient source d'ironie et d'humour grinçant, moqueur, mais aussi bienveillant, indulgent, susceptible d'alimenter la réflexion sur les langues-cultures et les préjugés y attachés.

Comment lire cette confrontation permanente de deux langues-cultures ?

Ce face-à-face viserait à la mise en évidence de certains aspects de la culture malinkée et au rejet des préjugés tenaces dont souffrent les cultures ethniques. Hostile à la hiérarchisation des cultures, l'auteur qui critique les préjugés, le racisme et tourne en dérision le politiquement correct, est hostile également à la folklorisation des cultures dites exotiques. Riche en culturèmes malinkés adressés notamment aux lecteurs occidentaux – les premiers à être ciblés – le roman tend à affirmer l'autonomie culturelle africaine. Cette autonomie sous-entend le rejet du paternalisme et le refus du « blanchiment » culturel. Il faut cependant noter que Kourouma, lucide et critique, ne surestime pas sa culture d'origine, n'en valorise pas les spécificités. Sa manière de décrire son ethnie peut même choquer : « Les Malinkés ou Mandingos sont bien reçus partout parce qu'ils sont tous des combinards fieffés. Ils sont de tous les camps, ils bouffent à toutes les sauces. » (Kourouma, 2000, pp. 91-92)

Le gyo est la langue des nègres noirs indigènes africains de là-bas [...] Les Malinkés les appellent les bushmen, des sauvages, des anthropophages... Parce qu'ils ne parlent pas malinké comme nous et ne sont pas musulmans comme nous. Les Malinkés [...] paraissent gentils et accueillants alors que ce sont des salopards de racistes. (Kourouma, 2000, p. 64)

Kourouma favorise les valeurs universelles, partagées par l'ensemble des cultures différentes. Par son refus d'attribuer la supériorité à l'une des cultures, il vise à modifier les relations avec la France. Il le fait peu avant la publication du manifeste *Pour une littérature-monde en français* (Le Bris & Rouaud, 2007) qui remet en cause le concept de la francophonie chargé de connotations négatives. Kourouma fait ainsi partie de ceux qui, en début du XXI^{ème} siècle repensent la francophonie officielle vue, notamment, par les ressortissants d'anciennes colonies en Afrique noire, comme « un appendice de l'Elysée sourd aux

mutations de la modernité. » (Waberi, 2007, p. 70) Construit sur la confrontation des cultures, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma a une capacité subversive aussi bien sur le plan sociopolitique que poétique.

4. Choc des cultures dans *Hiver à Sokcho* d'Elisa Shua Dusapin

L'identité de l'écrivaine franco-suisse Elisa Shua Dusapin – née en France (1992) – est plurielle : son père est français, sa mère sud-coréenne. La future autrice grandit entre Paris et Zürich au milieu de plusieurs langues-cultures. *Hiver à Sokcho* (2016), qu'elle publie à l'âge de vingt-quatre ans, est son premier roman. Ce texte, récompensé par de nombreux prix littéraires⁹ français et suisses, donne à voir « le choc de cultures »¹⁰ (Cohen-Emerique, 1999, p. 3-48) très différentes, occidentale et extrême-orientale. L'intrigue – réduite et insignifiante – est située à Sokcho, une ville portuaire, à soixante kilomètres de la Corée du Nord. Dusapin évoque l'ambiance hivernale de cette ville-fantôme avec une grande économie de moyens :

Chantier, baraques, ouvriers, grues, sables, béton. Et plus loin le pont où l'on avait tourné la scène culte de *First love* [...]. Au bout de la rue, l'hôtel en forme de palais indien rose et doré [...]. Suintant l'hiver et le poisson, Sokcho attendait. Sokcho ne faisait qu'attendre. Les touristes, les bateaux, les hommes, le retour du printemps. (Dusapin, 2016, pp. 81-82)

Cette ville frontalière – qui dans ce roman d'atmosphère tient la fonction du personnage – constitue le cadre de l'histoire, centrée sur une drôle de relation entre deux êtres esseulés et frustrés, issus des cultures différentes. La narration est déclenchée par l'arrivée, dans une modeste pension, d'un étranger qui perturbe le quotidien monotone de l'unique employée, une jeune fille de vingt-trois ans, native de Sokcho. Le nouveau venu est un dessinateur de BD normand en quête d'inspiration que la jeune fille, narratrice et personnage focalisateur, présente laconiquement : « Yan Kerrand, 1968, de Granville. Un Français. » (Dusapin, 2016, p. 9). Le mystérieux artiste résume pour elle la lointaine langue-culture française qu'elle connaît grâce aux études et qui est celle de son père français. La narratrice dont le « métissage français » est « source de commérages » (Dusapin, 2016, p. 12) à Sokcho, n'a jamais rencontré son père, reparti en France après avoir séduit sa mère. Affectée par l'absence paternelle et par la relation compliquée avec sa mère, hyperprotectrice et accrochée aux traditions, la jeune fille est troublée : Kerrand suscite sa curiosité et l'attire. Désir d'un père, d'une relation amoureuse pour rompre l'ennui dans un Sokcho hivernal ? Ou envie de découvrir sa part française qui resurgit subitement ? Rien n'est sûr : tout dans cette curieuse histoire qui fait travailler l'imagination du lecteur reste flou, voilé jusqu'au dénouement qui n'en est pas un. Une sorte de discrétion, voire de froideur distante, marque l'étrange relation entre le dessinateur français et la jeune fille qui – contrairement à Kerrand et à certains personnages épisodiques

9 Prix Robert Walser, Prix Régine-Deforges, Prix Alpha, Prix Révélation SGDL.

10 « Une réaction de dépaysement, de frustration, de rejet, de révolte et d'anxiété, en un mot une situation émotionnelle et intellectuelle qui apparaît chez les personnes [...] placées par occasion ou profession hors de leur contexte socioculturel ... »

nommément désignés¹¹ – ne divulgue pas son prénom, signe possible d'incertitude identitaire. Pourtant la jeune fille fait de son mieux pour approcher le Français : elle l'accompagne dans ses courses, lui sert d'interprète, confectionne pour lui les plats typiques auxquels il ne touche pas. Elle l'emmène aussi visiter les endroits touristiques et les lieux de mémoire d'où il est possible d'observer le no man's land et la Corée du Nord. Mais malgré son effort de rendre l'ambiance plus chaleureuse, la narratrice n'arrive pas à percer la carapace de Kerrand. Renfermé et froid – sa froideur va de pair avec le froid hivernal de la ville – Kerrand ne fait rien pour faire avancer la conversation qui aboutit souvent au silence. L'extrait suivant l'illustre bien :

Alors vous êtes Français.

De Normandie.

J'ai baissé le menton en signe d'entendement.

Vous connaissez, a-t-il demandé.

J'ai lu Maupassant...

[...]

Ma Normandie n'est plus celle de Maupassant.

Peut-être. Mais c'est comme Sokcho.

Kerrand n'a pas répondu. Il ne connaîtrait jamais Sokcho comme moi. On ne pouvait pas prétendre la connaître sans y être né, sans y vivre l'hiver, les odeurs, le poulpe. La solitude. (Dusapin, 2016, pp. 20-21)

La difficulté de communiquer est au cœur du roman centré sur une éphémère rencontre pleine de non-dits troublants. La narratrice avoue ne pas comprendre son interlocuteur : « s'il faisait de l'humour, il m'était inaccessible » (Dusapin, 2016, p. 19). À l'origine de cette difficulté de s'entendre serait le contact de cultures différentes, avant toute chose. Chez la narratrice la rencontre-heurt de cultures produit un véritable choc : elle est touchée au plus profond d'elle-même, frappée dans sa sensibilité. Le choc subi renforce sa déchirure identitaire et son mal de vivre. Déstabilisée, en quête d'elle-même, elle remet en cause son mode de vie : se détache de son fiancé, vit mal les rencontres avec sa mère, cherche un ancrage identitaire fondé sur son propre choix, qui toutefois ne se concrétise pas. L'existence lui semble vide : tout ce qu'elle veut désormais, au bout de cette relation avortée qui ne dure que quatre jours, c'est exister dans et par la création :

Il m'avait fait découvrir quelque chose que j'ignorais, cette part de moi là-bas, à l'autre bout du monde, c'était tout ce que je voulais. Exister sous sa plume, dans son encre, y baigner, qu'il oublie toutes les autres. Il avait dit aimer mon regard. Il l'avait dit. Comme une vérité froide et cruelle qui ne le touchait pas le moins du monde dans son cœur, juste dans sa lucidité.

Je n'en voulais pas de sa lucidité. Je voulais qu'il me dessine. (Dusapin, 2016, p. 126)

Les scènes qui donnent à voir l'incommunicabilité et l'incompréhension dues aux différences culturelles sont nombreuses : citons à titre d'exemple la conversation pendant la visite du musée dédié à la Corée du Nord.

¹¹ Le fiancé s'appelle Jun-oh, le propriétaire de la pension Park.

Vous êtes venue quand la dernière fois ? a demandé Kerrand.
 C'est la première fois.
 Vous n'êtes jamais venue, je veux dire, par solidarité ?
 Pleurer derrière ces jumelles, quelle solidarité.
 Ce n'est pas ce que je voulais dire.
 Seuls les touristes viennent ici.
 Kerrand n'a plus fait de commentaire. (Dusapin, 2016, pp. 39-40)

Le dialogue suivant donne à voir la difficulté de communiquer :

Vous n'avez pas de petit ami ?
 J'ai hésité, avant de répondre non. Boy-friend. Je n'avais jamais compris ce mot, ni sa version française. En quoi l'adjectif petit qualifiait-il un amant ?
 Et vous ?
 Il avait été marié. Il y a eu un silence.
 Alors, ai-je demandé, vous en êtes où ?
 Avec ma femme ?
 Non, votre héros. (Dusapin, 2016, p. 106)

Flous, éthérés, les dialogues entre la narratrice et le Français sont en contradiction flagrante avec les scènes qui montrent la jeune fille et sa mère en train de cuisiner, à table, au marché de poissons... Représentatives des spécificités culturelles sud-coréennes, décrites avec de nombreux détails précis,¹² elles montrent que même une culture identique peut faire obstacle à la compréhension mutuelle. Sont symptomatiques à ce sujet les scènes où la mère et la fille mangent ensemble, et où la nourriture partagée se substitue à la communication défaillante.

Le récit est pauvre en action mais riche en culturèmes sud-coréens. À travers l'évocation du quotidien banal et monotone de la narratrice, le lecteur dépaysé fait connaissance avec un pays : Sokcho avec les paysages typiques où semble s'accumuler l'essentiel de la culture sud-coréenne, Séoul tentaculaire « l'alcool, les rires, les lumières qui arrachaient les yeux, le corps explosé par le vacarme, et ces filles toujours, toutes ces autres filles et ces garçons de plastique dans cette ville qui se cambre et se déhanche et croît toujours plus haut » (Dusapin, 2016, pp. 113-114). Il découvre la cuisine locale¹³, des habitudes liées aux fêtes¹⁴, des spécificités diverses¹⁵, mais aussi des bribes d'Histoire, notamment la guerre – signalée par « les barbelés sur les plages » et « des cabanons d'où sortait la pointe des mitraillettes » (Dusapin, 2016, pp. 84-85) – dont on voit les traces : « Le vent rabattait les nuages sur le bitume. Déclat du jour. De chaque côté de la route, des carcasses de villages. Cartons, plas-

12 Voir p. ex. la préparation de fugu, p. 92.

13 P. ex. le sashimi de fugu, le tteokguk, le kimchi, le miyeokguk, la gelée de glands, la soupe d'algues, etc.

14 « Il était de coutume de passer Seollal passée en famille. Manger une soupe au tteok avant de se rendre au cimetière pour déposer des boulettes de riz sur la tombe des aïeux. » (Dusapin, 2016, p. 57)

15 « J'ai parlé à Kerrand de ces femmes originaires de l'île de Jeju, capables de plonger jusqu'à dix mètres de profondeur par tous les temps, toute l'année, pour ramasser les coquillages et concombres de mer. » (Dusapin, 2016, pp. 76-77)

tiques, tôles bleues. La province de Gangwon avait été oubliée de l'urbanisation du pays après la guerre. » (Dusapin, 2016, p. 37) Mais le lecteur découvre surtout une société sud-coréenne normative et conformiste qui privilégie les apparences et exerce une grande pression sur la population. Exposés sans cesse au regard de l'autre, les individus sont contraints de soigner leur l'aspect physique. En effet celui-ci est très important, il doit correspondre à l'idéal de la beauté, quitte à recourir à la chirurgie esthétique, répandue et banalisée : ainsi l'unique cliente de la pension, du même âge que la narratrice, s'est « échappée de la capitale pour se remettre d'une opération esthétique du visage » (Dusapin, 2016, p. 13) ; le fiancé égocentrique de la narratrice est « prêt à se refaire le nez, le menton et les yeux » (Dusapin, 2016, p. 26) pour tenter une carrière de mannequin. Est éloquent à ce sujet le dialogue entre la narratrice et sa mère, incarnation *par excellence* de la culture traditionnelle sud-coréenne :

Si tu veux aussi te faire opérer, a dit ma mère, j'ai un peu d'économies.

Tu me trouves laide à ce point.

Ne sois pas idiot, je suis ta mère. Mais la chirurgie t'aiderait peut-être à trouver un meilleur emploi. C'est comme ça, à Séoul, il paraît. (Dusapin, 2016, p. 71)

Le bref récit intimiste et pudique de Dusapin consiste en une succession de courtes séquences cinématographiques, souvent visuelles et bien nuancées. Les phrases, concises, parfois elliptiques et épurées de tout bavardage, de belles images fugaces ainsi que les descriptions faites par quelques touches précises, visent à capter le présent et à traduire l'essentiel. Par exemple Kerrand est décrit ainsi : « Visage occidental. Yeux sombres. Cheveux peignés sur le côté. Son regard m'a traversé sans me voir. L'air ennuyé, il m'a demandé en anglais s'il pouvait rester quelques jours. » (Dusapin, 2016, p. 9) L'extrême économie de moyens – une sorte d'ascèse – caractérise cette écriture sobre, dépouillée et floue au ton mélancolique et nostalgique qui suggère plutôt qu'elle ne dit : d'où sa grande puissance évocatrice.

Le contact des cultures est très présent dans l'œuvre de Dusapin. Sont éloquents aussi les titres des deux romans suivants, *Les Billes de Pachingo*, 2018 et *Vladivostok Circus*, 2020. Dans *Hiver à Sokcho*, le contact des cultures produit un choc : il menace l'équilibre de la narratrice, car il déterre la part enfouie, douloureuse de son existence. Mais comme le choc subi déclenche à la fois une profonde interrogation de soi accompagnée d'une mise en doute d'un mode de vie imposé par la société et ses fausses valeurs, il peut s'avérer, en fin de compte, bénéfique et fructueux.

5. Conclusion

Ma lecture de trois textes très différents prend racine dans la représentation des contacts de cultures. *Pas pleurer* de Salvayre donne à voir qu'il peut être vécu comme une cohabitation en bonne intelligence et dans le respect mutuel. Kourouma en fait le principe de la construction de son *Allah n'est pas obligé*, tandis que dans *Hiver à Sokcho* Dusapin le représente comme un choc, au premier abord menaçant puis enrichissant. Les trois auteurs refusent de représenter les cultures en termes manichéens de supériorité intellectuelle ou morale

et considèrent leur contact comme bienfaisant et fécond. Leurs textes constituent, entre autres, des outils de connaissance du réel : ils transmettent, par les moyens qui leur sont propres, des connaissances dépourvues d'idéologie directe ou concrète. Cette communication des savoirs non-conceptualisés justifie l'importance des belles lettres dans la société et réaffirme la place de la littérature dans la formation et la transformation des mentalités.

Bibliographie

- COHEN-EMERIQUE, M. (1999). Le choc culturel. *Antipodes*, 145 (juin), 3-48.
- DUSAPIN, E. S. (2016). *Hiver à Sokcho*. Zoé.
- GAUVIN, L. (1997). *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Entretiens. Karthala.
- GÉLIN-MONASTIER, P. (2019, 10 février). Anne Monfort crée *Pas pleurer* de Lydie Salvayre à Barcelone : tout un symbole. In *Profession Spectacle*. <https://www.profession-spectacle.com/anne-monfort-cree-pas-pleurer-de-lydie-salvayre-goncourt-2014-a-barcelone-tout-un-symbole>.
- KOUROUMA, A. (2000). *Allah n'est pas obligé*. Seuil. <https://doi.org/10.3917/polaf.080.0079>
- KROEBER, A., & Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and*
- Office fédéral de la culture (2013, 1^{er} septembre). *Définition de la culture par l'UNESCO*. <https://www.bak.admin.ch/bak/fr/home/themes/definition-de-la-culture-par-l-unesco.html>.
- SALVAYRE, L. (2014). *Pas pleurer*. Seuil.
- WABERI, A. A. (2007). Écrivains en position d'entraver. In LE BRIS, M., & J. ROUAUD (Éds.), *Pour une littérature-monde* (pp. 65-70). Gallimard.

Zuzana Malinová

Katedra románských jazyků, literatury a didaktiky

Pedagogická fakulta

Univerzita Komenského

Račianska 59

83102 BRATISLAVA

Slovaquie