
ARTICLES – FRENCH AND FRANCOPHONE

« Laurine Rousselet : la tentation de l'apatridie »

Geneviève Guetemme

Université d'Orléans, FR

genevieve.guetemme@univ-orleans.fr

Laurine Rousselet est française (née à Dreux en 1974) et elle est poète. Elle est l'auteur de nombreux recueils dont *Tambour* (2003), *Mémoire de sel* (2005), *El Respir* (2008), *L'or havanais* (2010), *Hasardismes* (2011) et *Nuit témoin* (2016). À cela s'ajoute un essai poétique consacré au conflit Syrien : *Syrie, ce proche ailleurs* (2015). Sa poésie s'intéresse au concept de non-appartenance et à une altérité en dehors de toute localisation à travers une langue déracinée qui s'écarte des ordonnancements linguistiques et sémantiques identificatoires. Elle abandonne, par exemple, la ponctuation ou perturbe le sens de lecture. À chaque fois, il s'agit d'approcher un 'nulle part'. Laurine Rousselet dit vouloir avancer « à la lueur de seuils apatrides [...] entre deux alphabets [dans un espace incertain], en mal du pays qui nous inonde à regret d'insuffisances » (*Mémoire de sel*, poème V). Pour ce faire, elle confronte ses textes français à des traductions arabes, espagnoles ou catalanes. Elle met aussi ses mots en regard de la musique du compositeur multi-instrumentiste marocain Abdelhadi El Rharbi ou du percussionniste congolais Emile Biayenda – ou bien choisit de dissoudre ses vers dans des constructions qui jouent sur les silences et les blancs.

Cet article présente un travail sur les limites de la langue entre dispersion et délocalisation. Il fait apparaître un espace qui tente de contenir à la fois tous les lieux et aucun lieu à l'image du monde incertain et en mutation qui est le nôtre aujourd'hui. Il décrit une langue en dehors de la langue et l'apatridie poétique comme une figure de l'essentiel et une manière d'être : « hypnotisés par l'absence à nous-même » (*Une Opération poétique* 162).

Laurine Rousselet est poète. Elle est née à Dreux et vit actuellement à Angoulême. D'un point de vue légal, elle n'est pas apatride. Mais le concept d'apatridie, transposé en littérature, est au cœur de son écriture. Sa recherche consiste en effet à s'approcher d'une langue tendue vers la non-appartenance et à se projeter, en mots, dans un nulle part : en dehors de sa patrie verbale de naissance et en dehors de tout autre lieu connu.

Plusieurs de ses recueils jouent par exemple avec le bilinguisme : l'espagnol et l'arabe reviennent de façon récurrente. Elle aime aussi mettre ses lectures en musique et elle s'est plusieurs fois associée au compositeur multi-instrumentiste marocain Abdelhadi El Rharbi pour présenter des « objets poétiques », sonores et rythmés. Elle travaille aussi avec le percussionniste congolais Emile Biayenda – fondateur des « Tambours de Brazza » et le duo Shadcaravane (oud et harpe). Il s'agit à chaque fois de combiner les langues, les tambours, l'oud et la voix

afin de redéfinir les frontières musicales de la poésie. Son objectif – repérable dès ses premiers textes – est de développer un « parler d'à-côté » (Rousselet *ER* 82). Dès les poèmes de jeunesse, rassemblés en 2003 dans *Tambour* ou *Mémoire de sel* paru en 2004, elle avance dans un espace incertain, aux frontières de la langue et de la culture.

Ses expérimentations participent d'un travail de distanciation linguistique conçu pour écarter la poésie des structures identificatoires (sens de lecture, ponctuation, ordre des mots, etc.) qui rattachent la langue à un territoire. Elles interrogent l'édition bilingue, et plus récemment les textes translingues, et se confrontent aux analyses critiques développées pour traiter des transferts culturels associés aux mouvements migratoires : la notion d'écriture migrante ou la poétique du chaos-monde par exemple. Tout cela permet à Rousselet de s'interroger sur son statut d'auteur au carrefour de différentes langues et de différentes cultures.

Cet article propose de définir une écriture tentée par l'apatridie littéraire : entre dépossession et dispersion de la langue. Il montrera comment Rousselet fait surgir un espace sans frontière contenant plusieurs lieux, plusieurs langues, plusieurs graphies et beaucoup de blanc. Ceci permettra d'étudier un être-au-monde en mutation, marqué par le vide et la dispersion, mais aussi peut-être, un espace poétique fécond, « sensible à l'empreinte de l'Autre... » écrit Bernard Noël (*L'OH* 7) : un espace qui s'impose d'aller toujours au loin, vers l'ailleurs et vers d'autres origines.

***Tambour* – le rien de l'errance**

Tambour est un recueil « de jeunesse ». Dans un entretien non publié, Rousselet indique avoir commencé à écrire les cycles « La Vague » et « La Ville » à vingt-deux ans. Mais l'architecture visuelle, rythmée et ouverte qui pousse les mots vers l'extérieur de la page et projette la poésie au cœur d'un flux rapide et désordonné, y est déjà présente.

- Sombre peau
 peau de mer
Puits de mots
perdus
d'où
se meuvent
 se meurent
les courants tors
et
de grâce
 les nus secrets
- (*Tambour* « La Vague »)

Dans cet extrait, les points qui encadrent chaque strophe contiennent à peine un texte dispersé, plein de trous et tout en décalages. Les mots glissent dans le blanc de la page en suivant des mouvements qui partent dans plusieurs directions : nous zigzaguons de la peau à la mer et de la mer aux puits et des courants aux secrets. Les points d'ancrage ne ferment rien. Et si le texte commence avec une majuscule et tente de former une phrase, il est sans point final.

D'autres poèmes suivent une ligne droite, mais produisent la même ouverture. Ainsi, dans cet extrait d'« Œil-montagne » :

A
rière

contour
 cou
 pe
 de sons
 sous
 silence
 angle d'air

soeur
 fendre mor
 te
 houle
 contr'
 cœur

feu
 de B
 aisons
 (*Tambour* « Œil-montagne »)

Le poème commence avec un rappel du dernier vers de « Zone » écrit par Apollinaire en 1913. Mais là où Apollinaire décapitait, avec un vers très court, un long flot de séquences rythmiques, Rousselet, elle, prive la langue de ses sons en coupant le cou des mots. Sa houle (ou sa voix), transformée en un feu de baiser et d'aises, n'atteint jamais la (m) aison, ce dernier terme pouvant se compléter de plusieurs façons. Tous les mots sont tronqués. Ils ne cessent d'avancer et de se retirer en s'ouvrant, de trou en trou, et en tombant dans des puits, poussés par le ressac des inspirations et des expirations du lecteur. De ligne en ligne, les mots coupés forment des corps isolés, détachés, éparpillés, « perdus » :

•
 Ville de Sel
 Fenêtre
 d'
 entre les lèvres

Au bord des paupières
 des
 appels d'Air

Un
 vent
 déjà futur

•
 (*Tambour* « la Ville »)

Réduits à l'état de bribes, les mots s'éloignent à la fois les uns des autres et d'eux-mêmes : ils glissent vers le rien qui les entoure, ni « aise » ni « maison » ni « raison » ou tout cela à la fois. Accrochés à la verticale, ils se maintiennent dans la minceur d'une limite que désignent justement les mots en majuscule, posé en haut de chaque page.

ARC / YEUX LEVÉS / BÉANT / A / AU PAS / NU / LES MOTS / INTAILLE / ENCOIGNURES / DE GRENADE /
NOIRES / DUNES / SORS / VILLE...

Ces mots qui occupent la page sur ses bords proposent des visées incertaines : « les yeux levés » vers la « béance », le « nu ». Ils se fixent sur les « encoignures » ou sur les « intailles ». Ici, il ne s'agit plus d'aller de A à B, mais comme dans cette autre strophe de « Ville », d'échapper à l'encadrement des points et à la répétition symétrique des termes en s'ouvrant sur une vie à la fois aveugle et blanche.

•
Vie
sur l' aveugle
 asphalte fardé
 – *hors limite du jour vivant*
des serrements blancs
Vie
Respire
•
(*Tambour* « la Ville »)

Comme le suggère le titre du dernier poème du recueil, l'objectif semble être de « se perdre là pour rien », le « là » étant à la fois un lieu précis et instable, marqué par des éléments qui reviennent de façon récurrente : des « glaces » par exemple, le « vent de sable », les « vents contraires », les « rives » ou les « grèves ». L'identification du « là » à des objets insaisissables désigne le lieu où Rousselet choisit d'entrer « seule *comme on entre en poésie* » (Rousselet *Tambour* « S'est perdue là pour rien »). Ce lieu poétique est un espace sans attache où la langue est mise en errance : « à l'épreuve du mot *pour rien* [...] [sous le signe de] l'infortune [...] [et de la] faillite » (Rousselet *Tambour* « S'est perdue là pour rien »). Or, selon un certain nombre de spécialistes, dont Monique Lebrun, cette recherche d'un espace poétique entre proximité et distanciation serait l'une des caractéristiques de la littérature migrante contemporaine – cette littérature n'ayant plus rien à voir avec « l'exotisme » des années 70 et le « transculturel » des années 90, pour reprendre les termes d'une étude de Moisan et Hildebrand. Et elle ne se limite plus à « un micro-corpus d'œuvres littéraires produites par des *sujets migrants* : ces écritures sont celles du corps et de la mémoire ; elles sont, pour l'essentiel, travaillées par un référent massif, le pays laissé ou perdu » (Berrouët-Oriol 17). L'écriture migrante désigne maintenant, plus généralement, « des voix d'ailleurs [prises] sous l'angle du mouvement, du déplacement et de la migration plutôt que sous celui de l'origine nationale ou d'une problématique politique et sociale quelconque » (Mathis-Moser et Mertz-Baumgartner 113). Cette écriture s'appuie sur l'expérience concrète de la mobilité et présente un ressenti face aux croisements multiples.

Bouée de sauvetage identitaire, le seul territoire offrant aux protagonistes la possibilité d'une entière introjection du lieu, l'unique moyen capable de rassembler et d'ordonner les composantes éparses de leur mosaïque identitaire. (Moisan et Hildebrand 18)

Elle s'ancre dans l'espace volontairement non identifié de l'exil et traduit la vulnérabilité de ceux qui perdent leurs racines. L'écriture migrante est leur nouvelle maison.

L'exilé s'est créé ce que Winnicott appelle un « espace potentiel », c'est-à-dire un lieu psychique qui autorise la création d'un sentiment d'identité ou encore un « derme

psychique » qui protège contre le caractère menaçant de la réalité externe. (Moisan et Hildebrand 19)

Cette écriture présente une langue dispersée, pleine de coupures, dé-narrativisée – une langue « épuisée », selon la terminologie de Deleuze dans son commentaire sur *Quad* et les autres pièces pour la télévision de Beckett. Cette langue quitte l'illustratif et le narratif pour rejoindre un régime performatif, poétique et rythmique, en dehors des règles grammaticales et syntaxiques d'une langue d'origine. Bernard Noël, dans le prologue au recueil *El Respir*, parle d'un « lieu d'invention où le sens compte moins en effet que le rythme syllabique et ses troublantes collisions, qui pulsent et précipitent » (Noël *ER* 12). Cette langue fragmentée, décrochée et rythmique semble coïncider avec l'imaginaire de ceux qui passent de lieux en lieux, sans papiers, en dehors des systèmes, sans répit. Elle devient un « tambour » (d'où peut-être le titre du recueil) sonore et proche de ce parler que Georges Didi-Huberman place « 'entre deux autrui' [...] geste de messenger, de passeur, un geste *pour autrui* et pour que *passe* quelque chose » (Didi-Huberman 28). Or ce que la langue-tambour fait passer, c'est une pensée du monde renouvelée : sans appartenance et marquée par le vide propre à l'effondrement des anciennes coordonnées culturelles et territoriales véhiculées par la langue. Les déformations et les transgressions verbales représentent ici, comme l'image beckettienne selon Deleuze, « un lieu très restreint » à la durée contractée : « image pure, non entachée, rien qu'une image » (Deleuze 71) qui précipite les mots dans le silence criant du « rien » :

Toutes les parties dans le vide, chacune à sa manière, chacune faisant monter le vide dans lequel elles plongent, la porte s'ouvrant dans un couloir obscur, la fenêtre donnant sur une nuit pluvieuse, le grabat tout plat qui montre son propre vide. Si bien que le passage et la succession d'une partie à une autre *ne font que connecter ou raccorder d'insondables vides*. Telle est la nouvelle connexion, proprement fantomatique, ou le second pas de la dépotentialisation. (Deleuze 71)

Les coupures et les déformations verbales permettent à Rousselet de parler avec énergie d'un espace qui n'en est pas un : un espace inhospitalier où les personnes n'existent plus comme sujets de plein droit, ne sont plus « quelqu'un ». Cet espace apatride qui perd ses mots témoigne de la puissance du poème à produire des images passantes, capables de se transformer en accueil possible – mais en négatif – en-dehors de la loi, hors des frontières (toutes verrouillées), hors des lieux clos.

Mémoire de sel – regard vers l'autre

Cet accueil qui absente apparaît dans le recueil bilingue français-arabe publié en 2004 et intitulé *Mémoire de sel*. Chaque double page permet en effet de glisser vers d'autres lieux, d'autres peuples et d'autres représentations en allant vers une autre langue. Comme l'indique le premier poème du recueil, il s'agit d'aller « Au bout [...] tout en dehors de soi [...] jusqu'à plus soif » (*Mds* I).

Cette fois, les mots ne sont plus coupés ou zigzagants comme dans *Tambour*, mais avançant par à-coups. Et la structure en trois chapitres intitulés respectivement : « L'exil », « Dieu sans merci » et « Méditerranée la nomade » renforce l'idée d'une suite de départs vers des extrêmes attirants mais trop lointains et trop brillants pour accueillir celui qui passe et lui laisser encore la possibilité de voir.

dans un trop
trou de lumière qui appelle

comme soleil
 sommeil de mort
 éblouissant
nos pas torturé de non-retour (Mds X)

Cet espace « éblouissant » est celui de l'« autre langue » – marqué en italique.

*une autre langue
 par des sons au cordage illisible
 à l'amarre dès lors
 d'alarme
 aux pensées inconnues de bouches
 à fouler (Mds I)*

L'italique lance un pont vers la graphie tout en courbe du texte arabe qui ressemble (pour le lecteur non-arabisant) à un « *cordage illisible* », support de « pensées inconnues ». Le lecteur glisse du français – connu – à une langue inversée – inconnue. Entre-deux : la poésie, ni française ni arabe, illustre un cheminement vers une connaissance encore non-identifiée :

Flotter dans le rythme de l'autre annule l'écoute de s'imaginer en présence de ses origines. [...] Je lis et relis en espagnol *Jeu et théorie du Duende* de Federico Garcia Lorca. Et mon esprit soupçonne de nouvelles intentions à raconter un désir de dépouilles. [...] Ah, si partout la langue dépassait la connaissance, la jouissance entrainerait l'effusion du défi, à rebours ou après la célébration des noces. (*L'OH* 18)

Il faut noter ici que l'espagnol fait partie de la vie de Rousselet. Elle le parle bien. *De l'or havanais* (2010) a été écrit lors d'une résidence à Cuba et elle publie régulièrement en Espagne et à Mexico. Mais il s'agit ici de se situer entre les langues. Le bilinguisme représente un départ qu'elle teste d'ailleurs sur d'autres textes que les siens. En 2011, elle fonde en effet avec Erwan Rougé une collection de plaquettes bilingues *Les Cahiers de l'Approche* aux éditions de l'Approche – plaquettes qu'elle décrit ainsi sur la quatrième de couverture de chaque cahier (elle continue l'aventure seule depuis 2016) :

Les « Cahiers de l'Approche » *donnent un air nouveau au temps, celui d'embrasser l'Autre hors frontières, dans une autre langue, humblement. « Les Cahiers de l'Approche » se surprennent d'être une toile de mots bilingues afin que le sens résonne doublement par des sons qui montent et travaillent le poème, qu'une prose éclaire de curiosité., « Les Cahiers de l'Approche » se passent de main en main pour que l'ailleurs oriente le partage en tout lieu, que la relation s'efforce de tirer de la réalité la chance, un regard dans l'épaisseur du trouble. « Les Cahiers de l'Approche » intensifient un présent, empreint(e) de tant de correspondances, résonances ou dissonances... (Rousselet 2011)*

Mémoire de sel utilise l'inversion des sens de lecture et l'effet de miroir des deux langues pour rappeler que le français et l'arabe, tous deux parlés sur plusieurs bords de la Méditerranée, sont à la fois géographiquement proches et culturellement éloignés. De ce vis-à-vis surgit un entre-deux, non pas un vide mais un espace intermédiaire, en dehors des espaces nationaux, entre l'occidental et le non-occidental, le christianisme et l'islam. Cet espace s'accroche à la reliure du recueil et forme un seuil qui sépare et invite à traverser. Il suffit juste de suivre les mots et les lettres qui tels des grains de sel (*Mds II*), deviennent des graines (semences)

qui grènent, marquent et traversent la surface du papier d'une infinité de petits points rapprochés. En fait, comme dans « La Vague » (*Tambour*) la lecture se transforme en traversée maritime marquée par un « roulis [...] entre deux récifs de lignes » (*Mds II*). Les creux ramènent alors l'« autre langue » ou poésie apatride, pleine de doute et de silence, chaque grain salé ayant l'évidence dangereuse et la quasi-transparence d'un « obus d'oubli blanc ».

Cette langue salée, blanche et flottante prend des airs de spectre dont le but serait peut-être de ranimer « ces régions, aussi secrètes que mortes, [...] instantanément, par la force du langage » (*L'OH 9*). Or pour Didi-Huberman – qui s'appuie sur une analyse de l'hospitalité par Derrida – la langue-spectre ou langue de revenants est la langue des apatrides parce que « l'autochtonie que vise, aujourd'hui, l'emploi paranoïaque du mot 'identité' n'existe tout simplement pas » (Didi-Huberman 32). Le réfugié, selon lui, est toujours un spectre, un revenant ; il est :

notre « étranger familial » [...] [et] son apparition est toujours réapparition [...] un *être ancestral* : un parent – lointain certes – qu'on a souvent peur de voir revenir à la maison parce que, s'il revient, c'est probablement pour rouvrir parmi nous une secrète et persistante blessure relative à la question généalogique. (Didi-Huberman 32)

Ce spectre est, selon Derrida, à la fois l'hôte (*hostis* invité et invitant) et l'ennemi qui envahit (Kakoliris 149). Derrida parle d'hosti-pitalité pour décrire la violence de l'arrivée de l'autre et relie le fantasme de dépossession d'une communauté au parricide. Les tracés de mots-spectres-salés dans la poésie de Rousselet seraient l'apatride – le dépossédé. Ils révéleraient une poésie pleine d'ambivalence – entre fuite et lutte – et feraient du rapport à l'autre un « crime nacré » dont la « sentence » est décrite au début du troisième poème.

Sentence au sort toxique
En plein jour
D'un désir hanté (Mds III)

Rousselet admet d'ailleurs être « souvent malade, à vouloir ramasser les morceaux qui me déposèdent » (*L'OH 9*). Entre deux langues et deux graphies qui ne cessent de s'attirer et de se repousser, elle essaie d'exister dans un entre-deux inconfortable et inhospitalier : en suspens, entre deux textes équivalents mis côte à côte. En cela, son texte rappelle – et se démarque – du travail de dénaturation du monolinguisme identifié par Yasser Elhariry chez plusieurs écrivains franco-arabes translingues : Habib Tengour (Algérie), Edmond Jabès (Égypte), Salah Stétié (Liban), Abdelwahab Meddeb (Tunisie). Le rapatriement de la langue arabe dans les textes francophones d'auteurs allophones, « exilés du langage » pour reprendre une expression d'Anne Rosine Delbart, procède, selon Elhariry, de l'« invasion pacifique » dans un contexte postcolonial globalisé (Yasser, Elhariry. 2017). L'abandon de la langue maternelle a éloigné ces écrivains « du territoire, du pays, de la patrie » (Delbart 17) et le translinguisme, qui insiste sur la double culture, leur permet de rompre avec l'exil. Il coïncide avec la démarche corrective postcoloniale qui conteste l'approche occidentale condescendante de l'arabe comme langue du colonisé ou langue « de migrant ». Et il initie une dynamique interculturelle et intertextuelle propre à raviver les relations transversales du français avec la littérature arabe.

Mais dans *Mémoire de sel*, il n'y a ni retour ni vraiment envie de départ, étant donné l'écart maintenu par l'espace et la ligne de la reliure : Rousselet ne vit pas « l'éloignement, la solitude, le déséquilibre, l'incertitude » (Caraion, cité in Delbart 17) propres à la rupture linguistique. La traduction (arabe) et le texte original (français) sont simplement mis face à face ou dos à dos. Son idée, dit-elle, est de présenter « le poète dans le drame de sa parole », dans un

entre-deux qui annule les repères identitaires, linguistiques et géographiques : en apatridie – entendue dans son privatif. Exclusif et additif, la mise en miroir des deux langues génère une poésie du « rien » et du « tout » qui s'essaye à contrer le « désastre » ou le « désaxe » :

En permanence, ce que je vis est ce que je ne veux pas toucher. La maison s'écroule (je n'en ai jamais eu. Suis toujours « hébergée à titre gratuit »). Lieu du désastre ou du « désaxe », j'aborde toujours l'espace comme un lieu à fuir. (ER 20)

Rousselet refuse les particularismes qui catégorisent et isolent : « homme, femme, latino, européen et j'en passe. Se protéger à tout prix du déterminisme » (ER 20). Elle rassemble les différences.

Le tout, seul témoin nomade dans l'univers de la rencontre qui veille, transforme, incarne. [...] Je saute. (ER 23)

Et en plongeant dans le « tout », elle rejoint l'extrême « autre » dont l'une des formes est justement l'ami (arabe et masculin) avec lequel elle collabore depuis longtemps : le compositeur et multi-instrumentiste marocain (né à Agadir) Abdelhadi El Rharbi,¹ dont la musique mélange le jazz, la musique contemporaine et la musique traditionnelle du Maghreb. À la fois oudiste et guitariste, il chante des textes poétiques en arabe et en berbère. Il s'accompagne par ailleurs souvent de musiciens qui combinent la guitare électrique au guimbri, à la basse, au ney et aux percussions. Ces amalgames posent le musicien face à d'autres musiques et renforcent encore son altérité face à Rousselet, tout en mettant ses recherches en parallèle. Ce que note El Rharbi à propos de leur collaboration.

Ma rencontre avec Laurine Rousselet remonte à une dizaine d'années. Ma musique a spontanément rencontré ses poèmes. J'y retrouve certaines formes de mes racines rythmiques et mélodiques, un souffle et des pulsations proches de ma culture méditerranéenne. La liberté frondeuse de la musique orientale trouve un écho naturel dans la liberté sans filet de sa poésie. (El Rharbi, *R l'effractionnaire*, France Culture)

Cette liberté les relie paradoxalement dans un même éclatement et dans une même étrangeté. Elle leur permet d'aller l'un vers l'autre, mais aussi vers tous les autres – sans autre but que de s'opposer à l'intolérance que Rousselet décrit dans son essai consacré au conflit syrien.

L'intolérance est l'élan fatal de l'homme qui pense se croire utile. Nécessité de creuser un fossé entre soi et l'autre. Il se retrouve vainqueur et l'autre soumis à sa croyance. Le chaos naît de l'idéal. (SPA 49)

D'où l'importance de la réciprocité qui fait percevoir la langue – arabe ou française – non pas comme cri (ce fameux « Allah Akbar' [...] [qui] nous fera périr ! » (SPA 56) auquel l'arabe n'est que trop souvent associé) mais comme graphie et comme musique, pour surmonter la barbarie et produire, selon Rousselet, une poésie politique ouverte à l'autre, loin de la sagesse qu'elle appelle une « lubie remontée des profondeurs de l'amour propre » (SPA 61). Elle écrit sans sagesse « affamée de frapper » (SPA 46) et sans calcul, contre l'engloutissement, la neutralisation, pour « en finir avec la fermeté ». Elle écrit en dehors de tout assujettissement à un territoire, « à la lueur de seuils apatride [...] entre deux alphabets » (*Mds* poème V partie 1).

¹ El Rharbi, Abdelhadi (2015, juillet).

L'autre incertain

L'écriture de Rousselet refuse le calcul et la sécurité. Elle ne se laisse jamais aller à la passivité ou au passéisme, mais elle a le « mal du pays » :

en mal
 du pays
 qui nous inonde
 à regrets
 d'insuffisances
 jusqu'à souiller (*Mds XI* partie 1)

D'où son application à transformer l'errance en naissance – comme pour Nora, le personnage principal de *N'zid*, ce roman de 2001 de Malika Mokeddem dont le titre signifie à la fois « je continue » et « je nais ». Ce livre raconte la dérive en Méditerranée d'une algérienne amnésique qui retrouve progressivement des visages puis des noms mais qui, en vraie nomade, reste « tendue entre joie et douleur, entre deux aspirations divergentes : la disparition et la renaissance » (Mokeddem 188). Rousselet présente cette même tension lorsqu'elle écrit qu'« à la surface du poème [...] : l'intensité d'être doit dominer le temps et ses arrière-pensées » (*L'OH* 25). Elle se voit précisément comme « un livre qui bondit en l'air pour arpenter ses visions [...] [et rappeler] à la phrase son vide sur les bords insoupçonnables ». (*L'OH* 25) Son objectif est de libérer la langue en donnant aux mots une seconde vie alimentée par l'inventivité, la vitalité et l'autonomie d'un lieu écarté, étranger, mais toujours favorable à la parole. Or la traduction (arabe) est justement, d'après certains critiques, l'un de ces lieux capables de sortir « à la fois de la langue maternelle et du passé avec lequel celle-ci fait bloc » (Klein-Lataud cité par madeleine Stratford 458).

La traduction de *Mémoire de sel* a été établie par le chanteur et compositeur franco-syrien Abed Azrié dont l'œuvre s'adresse, toute entière, à un être humain au croisement des cultures. Ce n'est pas une traduction qui cherche à offrir une meilleure visibilité et une meilleure lisibilité à un texte écrit dans une langue minoritaire (Baudry 41). Elle ne se présente pas non plus comme un auxiliaire d'apprentissage. Les lecteurs de Rousselet sont en effet majoritairement français et n'ont pas besoin de la traduction arabe pour accéder à sa poésie. Au contraire, le choix de l'arabe projette la plupart d'entre eux vers une langue illisible dont ils ne perçoivent que l'altérité. Cette langue les conduit de l'autre côté du miroir et les amène à faire expérience de cette « relation spéculaire » que Juan Goytisolo Gay, poète espagnol installé à Marrakech, décrit dans ses *Chroniques sarrasines*.

Depuis les premiers balbutiements de notre langue, le musulman est déjà le miroir dans lequel nous nous réfléchissons en quelque sorte, l'image extérieure de nous-mêmes qui nous pose question et nous inquiète. Souvent elle sera notre négatif : la projection de tout ce que nous censurons en notre for intérieur, en conséquence de quoi elle sera l'objet de notre haine et de notre jalousie. Parfois, elle représentera aussi l'image romantique et attrayante d'un impossible idéal. Ce phénomène n'est pas, bien entendu, une exclusivité espagnole, ni même européenne. (Goytisolo cité par Suchet 60)

La traduction jette en fait un pont entre deux cultures et produit une zone d'identités plurielles qui répond au besoin, identifié par Steven Kellman chez certains écrivains, « de lancer un défi à l'idée que le monde soit conditionné par la langue que l'on parle » (Bruera 13). Vue sous cet angle, la traduction participe, toujours selon Kellman, « à rendre les objets 'non

familiers', à rendre les formes difficiles, à accroître la difficulté et la longueur de la perception car le procédé de la perception porte en soi sa propre finalité esthétique et doit être prolongé » (Kellman 45). Cette traduction qui éloigne et complexifie engage le poème vers l'apatridie. Elle est, selon Tahar Ben Jelloun, un exil nécessaire, sachant que l'écrivain doit toujours « installer une distance entre lui et le pays ». Il ne doit pas se cantonner à sa patrie, sa nation d'origine : il lui faut au contraire choisir la non-appartenance à une terre pour écrire sur ce qu'il veut, sur ce qu'il apprend. Dans son article du *Monde* intitulé « Je suis un écrivain japonais », Ben Jelloun écrit que « l'écrivain est condamné à l'immigration [...] dans la langue ou dans l'imaginaire ». Ses mots sont destinés à devenir :

Des mots [qui] émigrent, se rencontrent, se fâchent, puis se calment et forment un ensemble fait pour nous dépayser, nous secouer, nous plaire ou simplement nous emporter vers d'autres horizons. (Ben Jelloun entretien avec Olivia Gesbert)

Cette navigation dans la langue – la sienne et celle des autres – se fait, de l'aveu même de Rousselet, dans une sorte d'urgence, « dans la fièvre, pressée par le temps » (*OP* 161) : sans ponctuation avec des vers courts et irréguliers, une syntaxe élémentaire (sujet-verbe-complément), des verbes au présent ou à l'infinitif et beaucoup de substantifs isolés. Les mots sont percutants comme dans cet extrait de *Nuit témoin* où il est question de « désert », de « cavalier » :

désert c'est marcher dans la soif
quelque chose plane
l'abattement
le souffle
la densité sur les lèvres mêmes
il me reste à m'enfoncer dans l'intervalle

un brin d'air remue
l'égarement au cœur du désir
dans le ventre la langue souveraine
me remettre à cavalier (*NT* 22)

Rousselet se sauve, marche, cherche. Et son errance la conduit vers un espace densément charnel : le « ventre de la langue », cette « réalité mouillée » (*J de l'A* 8). Or cet espace n'est pas un abri : la poétesse s'y enfonce et s'y perd. Ce qu'elle résume en une formule particulièrement efficace : « Je m'inconnue » (*NT* 40).

Apatride de la langue

La perte de soi dans la langue conduit Rousselet à une apatridie marquée par le glissement de son « dire » dans du blanc :

le blanc est la phrase interminable
un texte n'est jamais définitif (*J de l'A* 20)

Mais les mots sont toujours plein de sève :

l'énergie [...] est créative de vie. Leurs désirs sont destinés à casser tout automatisme. Par ailleurs, nous les voyons bien, au printemps, se déhancher par des salivations de langue toujours nouvelles... (*L'OH* 12)

Le blanc figure en fait l'engagement de l'écriture hors des espaces balisés :

enfonce
vérité
avale
l'air épouse
pareille permission ressemble à
naître (*J de l'A* 17)

Il permet à Rousselet de rejoindre la poète russe Marina Tsvétaïéva² : cette « poète de l'infini départ [...] [qui] disait avoir 'soif de toutes les routes à la fois' » (Bianu 7) et qui annonce, dans son poème intitulé « Le poème de la fin » :

Me je-ter vive,
Comme une chose, moi, dont rien (149).

Rousselet s'adresse à elle dans *Tambour* :

•
Marina
à perte
Marina
aux
paupières de génie
à trop voir
ont tout vu
et
de nulle part
pour respirer
•
(*Tambour* « s'est perdue là pour rien »)

Ce poème est une ode à l'errance et à la perte que Tsvétaïéva appelle, dans sa postface au « Poème de la montagne : le « trou blanc — à la place des traits. Sans indices. Trou, vaste pâleur » (Tsvétaïéva 129). Le trou conduit dans ce cas à une présence de l'ordre de l'absolu : un « trop voir » un « tout vu ». Tsvétaïéva parle d'un « ciel d'un seul tenant [...] Sans indices. Tout entier — spécial... » (Tsvétaïéva 129).

Rousselet n'est pas soumise aux mêmes ruptures que Tsvétaïéva qui, à la recherche d'« un véritable dépeuplement de soi » (Breton, cité par Bianu 11), s'est progressivement éloignée de la Russie devenue URSS, de l'émigration russe et même de la langue russe, cette « langue aux sons lactés » (Tsvétaïéva 197) pour finir sa vie sans famille, sans maison, « exilée de tout » (Bianu 12). Mais cet hommage à Tsvétaïéva participe d'une projection dans un même blanc ou, pour le dire autrement, dans une apatridie symbolique qui conduit à une totalité, un absolu.

L'objectif de Rousselet semble être en effet d'atteindre une apatridie verbale où les mots s'absentent suffisamment pour produire une fracture et, ce faisant, permettre l'affirmation de soi. C'est en tout cas la méthode de travail qu'elle décrit dans son recueil de 2011 intitulé *Hasardismes* : « J'envoie des mots en l'air. Ils tirent du dehors la surprise de l'illimité à

² Tsvétaïeva, Marina. 1999.

entrevoir la soif de vivre » (*Hasardismes* 11). Tsvetaïéva cherchait, elle aussi, à faire sortir ses vers « du cœur. Mal de vivre — qu'importe où » (Tsvetaïéva 196) avec l'énergie explosive du « Vésuve » (Tsvetaïéva 128) :

Il m'est égal à qui paraître
Lion en cage, — devant quels gens,
Et de quel milieu humain être
Expulsée — immanquablement — (Tsvetaïéva 196)

Tsvetaïéva est sans maison et Rousselet admet vivre en permanence « ce que je ne veux pas toucher. La maison s'écroule (je n'en ai jamais eu. Suis toujours « hébergée à titre gratuit ») (*L'OH* 20) — ce qui l'amène à se représenter figurativement aspirée par l'eau où tant de cubains se sont noyés.

On se jette à l'eau ; on paye de sa vie ce que l'on réclame, pour ne jamais ajourner le vide dans lequel on baigne. Je me demande combien de noyades habillent les flancs de l'Île, et si elles ne vengent pas la puanteur du réel, si ces morts ne sont pas les psaumes de nos pensées vivantes. Perdre pied sur terre accorderait l'espoir : la mort comme sédiment du cœur à battre, puisqu'expirer détend les mains raidies d'effroi. (Rousselet *L'OH* 14)

Elle perd pied et atteint « ce tremblement dépouillé de l'être qui ne dure qu'un instant ; cet effondrement de soi [...] [sachant que] le dérèglement de la syntaxe et du sens à jouer ses gammes est le secret du travail » (*OP* 157). Or cette perte est à la fois effrayante et salvatrice. Elle révèle la « bataille [...] de *cririe* sur fond blanc » (*NT* 44), la contraction infinitive de « cri » résumant une poussée qui passe à la fois par la force scripturale du texte et l'énergie physique de sa gorge. Ce cri l'expulse en effet de la langue, vers une apatridie désarticulée, marquée par la fragilité, l'impermanence et la dissolution, mais il lui permet aussi de vivre une sorte de ré-ancrage. Il s'agit, écrit Rousselet, de renverser « les faire-valoir, les faire-entendre, les faire-voir pour vivre sur l'impensable : déchaîné, échappant à toute fatalité » (*L'OH* 43). Amoureuse de l'instable, le déracinement lui permet d'affirmer son impatience de vivre au présent parce que, écrit-elle : « Se nouer à la vie demande d'en sortir souvent. Le geste se nomme le poème » (*L'OH* 79).

Synthèse et éléments de conclusion

Les textes de Rousselet refusent la logique et le déterminisme de la langue. Ils quittent volontairement un territoire assigné et se désengagent des notions de nationalité et de frontière pour produire une poésie apatride : ni sur terre ni sur mer, ni soi ni autre, en dehors des évidences.

Il s'agit en effet d'expulser l'écriture et de la maintenir, à force d'écartements linguistiques, en dehors des règles qui la rattachent à un territoire : les lignes et les mots sont coupés ou, au contraire, compactés en un *cririe* violent et libérateur. Le sens de lecture occidental est confronté à son inversion dans un autre alphabet. Et l'arabe, devient cet horizon qui montre que « nous savons que nous écrivons en présence de toutes les langues du monde, même si nous n'en connaissons aucune » (Glissant 40). La langue de Rousselet choisit de désertier et de « divaguer [...] dans la voie du non-sens » (*OP* 163), de s'enfoncer dans le blanc.

parole [qui] ne vient pas
l'oralité abdiq (J de l'A 20)

Pour Rousselet en effet : « la révélation vient du dérèglement » (NT 21) ou, pour le dire autrement, d'un dessaisissement verbal qu'elle inscrit dans son propre corps. Sa respiration n'a plus de forme dit-elle (NT 11). « La cour vide la nuit » (NT 118) là où la nuit devrait vider la cour... Elle veut oublier le « mode discursif et linéaire habituel » (OP 163) : « le *crire* le crâne déversant pour résister » (NT 120). Sa recherche des assonances, des dissonances, des syncopes et des enjambements la conduit à l'apatridie comme absence à sa langue (le français) et par conséquent à elle-même.

Plus tard [...] je réalisai que j'étais déjà en route vers la dissolution de toute pratique autoritaire et dévote, et sur le chemin du désasujettissement, qui est la seule manière de se laisser pénétrer par l'énergie de la déraison et donc de pouvoir écrire poétiquement. [...] Il n'y avait pas à avoir peur puisque, comme tout étant Absence, hors temps, Manque, tout étant voué inexorablement à l'effacement, sans limites, à l'éphémère, tout est par là même définitivement libre de se voir manifester, d'être nommé puis dénommé à volonté [...].

Le concept d'apatridie permet de décrire ici une recherche pour « naître accidentellement ailleurs » (OP 161) et atteindre à « la nudité de la pensée, du don aussi, sans ornement, de se laisser flotter, de s'offrir, de se révéler dans son authenticité, sans jugement » (OP 158). Il conforte le travail d'édition bilingue de Rousselet et son glissement vers le plurilinguisme (français-espagnol) dans son dernier texte – *Ruine balance* (2019). Il révèle un imaginaire linguistique multidirectionnel, à la croisée des idiomes, en accord avec une écriture postcoloniale figurant les chocs et les connivences du chaos-monde.

Ma langue, je la déporte et la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui [...] permettent de concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la terre – rapports de domination, de connivence, d'absorption, d'oppression, d'érosion, de tangence, etc. – comme le fait d'un immense *drama*, d'une immense tragédie dont ma propre langue ne peut pas être exempte et sauve. (Glissant 40)

Les textes de Rousselet témoignent de cette identité multiple caractéristique des écritures migrantes.

La rencontre-collision entre deux ou plusieurs langues et cultures amène le poète migrant à poursuivre la recherche d'une marque poétique individuelle grâce à la pratique d'une écriture qui exprime tout ce qu'il a été, tout ce qu'il est en train de devenir et ce qu'il deviendra demain. (Pisanelli §6)

Mais Rousselet n'est pas migrante. Elle ne quitte pas un lieu pour un autre. Elle s'expulse simplement au-delà de toute continuité pour se suspendre à la « conscience de la vie néante » (OP 164). Sa langue préfère le blanc à la créolisation qui, selon Glissant, « recompose par *traces* une langue et des arts qu'on pourrait dire valable pour tous » (Glissant 16). Rousselet préfère se tendre vers ce qu'elle « croit avoir perdu, mais peut-être aussi jamais entrevu ! » (OP 165)

le désir défile
blanc (NT 12)

Références

- Baudry, Hervé. « L'édition bilingue (langue nationale/langue régionale) », in Tremblay, Christian (dir.), *Les Cahiers de l'OEP n° 1 : Cultures et plurilinguisme*, Paris : La Volva, 2016. Imprimé.
- Ben Jelloun, Tahar. Je suis un écrivain japonais, *Le monde des livres*. 2011, 19 mai.
- Berrouët-Oriol, Robert. « L'effet de l'exil. » *Viceversa*, 17: 20–21, 1987. Imprimé.
- Bianu, Zéno. Préface, in Marina Tsvétaïva, *Le ciel brûle*. Paris: Poésie Gallimard, 1999. Imprimé.
- Delbart, Anne Rosine. *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919 – 2000)*. Limoges: Pulim, 2005. Imprimé.
- Deleuze, Gilles. « L'Épuisé », in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Éditions de Minuit, 1992. Imprimé.
- Didi-Huberman, Georges et Niki, Giannari, *Passer, quoiqu'il en coûte*. Paris : Éditions de Minuit, 2017. Imprimé.
- El Rharbi, Abdelhadi. « Rousselet, l'effractionnaire », France Culture, 2013, 18 juin.
- El Rharbi, Abdelhadi. « Musique des deux rives », Ulule, 2015, juillet.
- Gesbert, Olivia (2017, mars 24). « Le Maroc littéraire de Tahar Ben Jelloun, » France Culture.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996. Imprimé.
- Kakoliris, Gerasimos. « Jacques Derrida on the ethics of hospitality », in Imafidon, Elvis (dir.), *The Ethics of Subjectivity. Perspectives Since the Dawn of Modernity*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2015, pp. 144–56. Imprimé. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137472427_9
- Kellman, Steven. *The Translingual Imagination*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2000. Imprimé.
- Mathis-Moser, Ursula et Mertz-Baumgartner, Birgit, « Écrire en français quand on vient d'ailleurs. » *Hommes & migrations*, 1288, 2010. DOI: <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.875>
- Mokeddem, Malika. *N'zid*. Paris: Seuil, 2001. Imprimé.
- Pisanelli, Flaviano. « La frontière invisible : la poésie italienne de la migration entre diglossie et 'dislocation', identité(s) et dépossession. » *Italies*, 2009. DOI: <https://doi.org/10.4000/italies.2741>
- Rousselet, Laurine. *De l'or havanais*. Rennes : Éditions Apogée, 2010. Imprimé – noté *L'OH* dans le texte.
- Rousselet, Laurine. *El Respir*. (Bilingue français-catalan) traduction Manuel Costa Pau. Gaiüses : Libres del Segle, Espagne, 2008. Imprimé – noté *ER* dans le texte.
- Rousselet, Laurine. *Hasardismes*. Paris : L'Inventaire, 2011. Imprimé.
- Rousselet, Laurine. « Opération poétique. » *La Sœur de l'ange*, 4, Automne 2006 – noté *OP* dans le texte.
- Rousselet, Laurine. *Mémoire de sel*. (Bilingue français-arabe) traduction Abed Azrié. Caen : Éditions Inventaire, 2004. Imprimé – noté *Mds* dans le texte. Non paginé.
- Rousselet, Laurine. *Nuit témoin*. Plouneour-Menez : Isabelle Sauvage, 2016. Imprimé – noté *NT* dans le texte.
- Rousselet, Laurine. *Ruine balance*. Plouneour-Menez : Isabelle Sauvage, à paraître 2019. Imprimé.
- Rousselet, Laurine. *Syrie, ce proche ailleurs*. Paris : L'Harmattan, 2015. Imprimé – noté *SPA* dans le texte.
- Rousselet, Laurine. *Tambour*. Paris : Dumerchez, 2003. Imprimé. Non paginé.
- Stratford, Madeleine. « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme. » *META*, 53(3), septembre 2008. DOI: <https://doi.org/10.7202/019234ar>
- Suchet, Myriam. « Textes hétérolingues et textes traduits : de 'la langue' aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle ». Thèse de troisième cycle en

littérature comparée et théorie de la traduction, Lille3 & Université Concordia Montréal, Québec, Canada, 2010.

Tsvétaïva, Marina. *Le ciel brûle* suivi de *Tentative de jalousie*. Traduction du russe par Pierre Léon et Ève Malleret, préface de Zéno Bianu. Paris : Gallimard, 1999. Imprimé.

Yasser, Elhariry. *Pacifist Invasions: Arabic, Translation & the Postfrancophone Lyric*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017. Imprimé. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ps337s>

How to cite this article: Guetemme, G 2019 « Laurine Rousselet : la tentation de l'apatridie ». *Modern Languages Open*, 2019(1): 11 pp. 1–15. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.217>

Published: 01 November 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

]u[*Modern Languages Open* is a peer-reviewed open access journal published by Liverpool University Press.

OPEN ACCESS 