

UNIVERSITE PARIS-NORD - VILLETANEUSE

Centre d'Etudes Littéraires Francophones et Comparées

LE RETOUR DU RECIT DANS LES ANNEES 1980

Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité

chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah,

V. Khoury-Ghata et A. Cossery

Thèse de doctorat nouveau régime

présentée par Sarra CHERIF épouse GAILLARD

sous la direction de Monsieur le Professeur Charles BONN

Membres du jury :

Mmes Camille LACOSTE-DUJARDIN (présidente) et Beïda CHIKHI

MM. Charles BONN, Dominique COMBE et Abdallah MDARHRI ALAOUI

OCTOBRE 1993

à la mémoire de *Lilia* et *Sahbi*

à *Olivier*

à mes parents

LE RETOUR DU RECIT DANS LES ANNEES 1980

Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité
chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah,
V. Khoury-Ghata et A. Cossery

Je remercie M. Charles BONN de m'avoir fait confiance tout au long de ce travail; Mme Beïda CHIKHI pour ses conseils amicaux et avisés, ainsi que pour sa sollicitude qui m'a été précieuse dans les moments de doute; M. Dominique COMBE, M. Marc GONTARD, M. Jean-Jacques LUTHI d'avoir accepté de me lire et de me critiquer et M. Jean DEJEUX pour tous les documents qu'il a bien voulu me confier.

Je remercie Mme Camille LACOSTE-DUJARDIN et M. Abdallah MDARHRI ALAOUI d'avoir bien voulu faire partie de mon jury.

Je remercie tous ceux qui ont bien voulu m'accorder des entretiens, en particulier M. Jamel Eddine BENCHEIKH, M. Bernard LECHERBONNIER, M. Yves GONZALEZ-QUIJANO, le poète Tahar BEKRI, M. Abdallah BOUNFOUR, M. Robert JOUANNY, M. Jean-Louis JOUBERT, M. Othman BEN TALEB et M. Sobhi HABCHI.

Je remercie également pour leur aide Mme COEZ, Virginie, Ghazi, Samir, Amel et Jalel.

Enfin, je n'oublie pas tout ce que je dois à mon mari pour la réalisation de ce travail.

INTRODUCTION GENERALE

A) Retour au récit, oui mais à quel récit ?

Parler de retour au récit suppose qu'il y a déjà eu abandon ou rupture avec ce même récit. Où et quand ? Dans quel espace et dans quel temps ? C'est ce qu'il faut sans doute préciser avant de présenter l'étude à la fois narratologique et comparative qu'on propose de faire ici de cinq textes du Maghreb et du Machrek :

- Maroc : *La nuit sacrée*¹ de Tahar Ben Jelloun - 1987.
- Algérie : *L'honneur de la tribu*² de Rachid Mimouni - 1989.
- Tunisie : *Le conclave des pleureuses*³ de Fawzi Mellah - 1987.
- Liban : *Bayarmine*⁴ de Vénus Khoury-Ghata - 1988.
- Egypte : *Une ambition dans le désert*⁵ d'Albert Cossery - 1984.

Le divorce avec le récit classique ou "prémoderniste"⁶ (XIX^e siècle) - avec tout ce qu'il suppose : "la linéarité, la rationalité, la conscience, la causalité, l'illusionnisme naïf, le langage transparent, l'anecdote innocente et les conventions morales des classes moyennes"⁷ - remonte en effet aux grands modernistes du début du XX^e siècle, autrement dit à Eliot, Joyce, Kafka pour ne citer que ceux-ci; mais aussi en France à Proust d'abord, Robbe-Grillet, Butor et Sarraute plus tard.

Dans ce qu'on appelle sans conteste aujourd'hui la littérature maghrébine de langue française, les premiers signes de ce refus de la représentation et de la linéarité classiques remontent à 1956, puisqu'ils sont déjà perceptibles dans un "texte fondateur"⁸ de cette littérature, à savoir *Nedjma*⁹ de Kateb Yacine. Lequel - pour reprendre les termes de Charles Bonn - se

¹ Paris, Seuil, 1987.

² Paris, Robert Laffont, 1989.

³ Paris, Seuil, 1987.

⁴ Paris, Flammarion, 1988.

⁵ Paris, Gallimard, 1984.

⁶ John Barth appelle prémodernisme, le réalisme bourgeois traditionnel. Cf., "La littérature du renouvellement", *Poétique*, Paris, Seuil, n° 48, novembre 1981, page 401.

⁷ Cf., John Barth, *idem*, page 402.

⁸ Cf., Charles Bonn, "Le jeu sur l'intertextualité dans *L'Insolation* de Rachid Boudjedra", *Littératures du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 4 - 5, Paris, L'Harmattan, 1984.

⁹ Paris, Seuil, 1956.

situé "d'emblée dans l'avant-garde du roman international"¹⁰. Ici, "la perception du temps, qui n'est plus le temps linéaire de roman réaliste, conditionne la construction d'ensemble du roman"¹¹.

Mais Kateb, certes précurseur de ce point de vue, n'est pas le seul à avoir disloqué le temps et brouillé la représentation. D'autres romanciers l'ont fait après lui, non pas par simple mimétisme mais parce que dans les années 1960 le roman réaliste faisait déjà figure en France de "vulgaire recette"¹², de "formule morte", bref "de forme poncive"¹³. Parmi ces écrivains, citons pour illustration Mohammed Dib, Mohammed Khaïr-Eddine, mais aussi plus tard Abdelwahab Meddeb dont le roman *Talismano*¹⁴ est devenu depuis synonyme de discontinuité et de fragmentation.

Depuis les années 1980, on assiste pourtant à une résurgence du récit en roman malgré la persistance de quelques éléments de recherche dans les textes narratifs. Les écrivains "se font [alors] moins "narratologues" et plus volontiers "narrateurs"¹⁵. Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Fawzi Mellah, Vénus Khoury-Ghata font partie du deuxième groupe. Leurs textes qu'on étudie ici s'inscrivent dans ce qu'on propose d'appeler la tendance "néo-narrative", c'est-à-dire une mouvance nettement marquée par la réconciliation avec la narration et un retour en force du récit dans les textes, non plus classique (balzacien) mais traditionnel tel qu'en témoignent les traditions orale et écrite arabo-berbères.

La présence dialectale en leurs romans, la convocation des maîtres de l'art de conter, la citation même de ces maîtres de la parole dans leurs textes, bref leur imitation (sérieuse) par ces écrivains les érigeant du coup en modèles d'écriture.

Ces modèles on propose de les regrouper sous le terme générique de "modèle ancestral". Il recouvre à la fois les genres narratifs oraux tels le conte, la fable et la légende, et des textes sacrés ou profanes tels *Le Coran* et *Les Mille et Une Nuits*.

A l'exception d'Albert Cossery parodiant dans *Une ambition dans le désert* un modèle exogène cette fois - le roman policier, T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata pastichent (en régime sérieux) *Le Coran*, *Les Nuits*, les ruwats (conteurs populaires) ou encore les chroniqueurs. Que signifie cela ?

S'agit-il d'une simple coïncidence ou bien d'une nouvelle tendance dans le roman arabe de langue française ?

Pourquoi le pastiche respectueux¹⁶ du modèle ancestral ?

¹⁰ Cf., Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, PUF, 1990, coll. "Etudes littéraires", page 23.

¹¹ Cf., Charles Bonn, *idem*, page 24.

¹² Cf., Alain Robbe-Grillet cité par Beïda Chikhi, *Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib*, Alger, Office des publications universitaires, janvier 1989, page 23.

¹³ Cf., Beïda Chikhi, *idem*, page 23.

¹⁴ Paris, Christian Bourgois, 1979.

¹⁵ Cf., Claude Roy cité par M'hamed Alaoui Abdallaoui, "Entraves et Libération. Le roman maghrébin des années 80", *Dix ans de littératures, 1980 - 1990 : 1. Maghreb - Afrique noire, Notre librairie*, n° 103, octobre - décembre 1990, page 18.

¹⁶ Cela risque de paraître paradoxal si l'on s'appuie sur la définition génettienne du pastiche (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, coll. "Poétique") mais on le justifiera dans l'introduction à la troisième partie en s'appuyant précisément sur les textes ici étudiés.

Pourquoi le pastiche au dépens de la parodie précisément, dans le cas des quatre écrivains cités plus haut ?

Cela a-t-il un rapport avec la problématique de l'identité ?

En d'autres termes, peut-on voir à travers la réécriture plus ou moins fidèle de ces modèles endogènes d'autrefois, les traces d'une quête ontologique ?

Là réside une grande problématique à laquelle on essaiera de répondre à la fin de ce travail.

Pourquoi maintenant ces cinq textes et ces cinq écrivains précisément et non pas d'autres ?

B) Justification d'un choix

1) Choix du corpus

Si le choix a porté sur ces cinq romans, c'est parce qu'ils ont plus d'un point commun, outre la langue française élue ici comme langue d'expression et d'écriture :

a) D'abord ils font partie de la tranche chronologique sur laquelle - dès le début de la recherche - on a choisi de se pencher, à savoir les années 1980.

On dira en ce sens que ce travail se veut une approche synchronique de la littérature arabe de langue française.

b) Le deuxième point commun est le genre narratif dans lequel ces textes s'inscrivent : roman ou récit; mais aussi cette tendance "néo-narrative" qu'ils partagent, à l'exception d'*Une ambition dans le désert* dont l'auteur n'a jamais rompu avec la narration traditionnelle.

Rappelons qu'avant d'écrire des romans¹⁷ A. Cossery a écrit des recueils de contes dont le plus connu est *Les hommes oubliés de Dieu*¹⁸.

c) La présence d'une écriture mimétique dont la portée s'avère avoir un lien avec la problématique de l'identité, est le troisième point commun à ce corpus de textes.

d) Enfin, les cinq romans font partie des deux aires culturelles sur lesquelles on a également choisi de s'intéresser dès le début de ce parcours; à savoir le Maghreb et le Machrek qui ont bien des points communs aussi.

- Une pluralité de langues : l'arabe classique et dialectal, le français, l'hébreu, etc.

- Une pluralité de cultures : berbère (Maghreb), phénicienne, arabe, juive, turque, française, etc.

- Une pluralité de religions : judéo-chrétienne et islamique, mais aussi une pluralité d'expériences autres du sacré : la Kabbale, le Soufisme, etc.

- Une Histoire qui a connu presque les mêmes rebondissements et les mêmes incursions étrangères : les empires phénicien, romain, byzantin, arabo-musulman, ottoman et français.

- Enfin, un patrimoine, un corpus ancien, une mémoire et un imaginaire sinon identiques du moins très voisins.

¹⁷ Albert Cossery a également écrit dans sa jeunesse un premier recueil de poèmes *Les morsures* (Le Caire, Imprimerie Karouth & Cie) où il plagiait Baudelaire (*Les fleurs du mal*) et qu'il récuse aujourd'hui.

¹⁸ Le Caire, La Semaine Egyptienne, 1941, Paris, Charlot, 1946, 2^e édition.

Voyons maintenant pourquoi T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery précisément et non pas d'autres écrivains.

2) Choix des auteurs

a) Leur représentativité

Dire seulement que c'est parce qu'ils sont respectivement représentatifs de la littérature de leur pays n'est certes pas suffisant - en dépit de leur relative notoriété; car du côté maghrébin par exemple, Kateb Yacine, Edmond Amran El Maleh ou encore Albert Memmi, pour la Tunisie, sont encore plus représentatifs que se soit en France ou de l'autre côté de la Méditerranée. Et pourtant aujourd'hui les écrivains choisis ici sont devenus représentatifs de cette littérature. On pense surtout à Ben Jelloun mais aussi à Mimouni, jeune romancier algérien devenu très "en vogue" depuis quelques années pour plus d'une raison : son écriture très recherchée malgré sa transparence et surtout son goût pour la dénonciation des exactions politiques.

En dépit d'une production romanesque très sporadique, Albert Cossery demeure quant à lui, très représentatif également de la littérature égyptienne de langue française; même si Andrée Chédid bénéficie pour sa part d'une notoriété largement plus grande.

De même pour Vénus Khoury-Ghata, laquelle malgré une notoriété assez relative - qu'elle doit surtout à sa poésie - est devenue aujourd'hui, en France du moins, synonyme du roman libanais de langue française de la "troisième génération"¹⁹.

b) Le manque d'études sur certains d'entre eux

Si le choix a porté sur ces deux écrivains du Machrek, c'est aussi parce que malgré leur notoriété partielle, ils demeurent d'abord très peu étudiés²⁰. Ce choix répond par conséquent à une lacune, on dira même à une injustice à l'égard de ces deux écrivains dont les textes étudiés ici attestent la qualité littéraire, mais aussi - dans le cas de Khoury-Ghata - l'innovation en matière de narration (mélange des genres).

¹⁹ Cf., Georges Labaki, "Un siècle de littérature libanaise d'expression française", *Aspects de la francophonie en Méditerranée*, IMCOM, n°7, Paris, hiver 1992-1993.

²⁰ On compte quelques articles, entretiens et une thèse seulement (Irène Fénéglia) sur Albert Cossery; de même quelques articles ou interviews et un chapitre dans une thèse (Ghazi Ghazayel) sur Vénus Khoury-Ghata; du moins en France. Cf., bibliographie de ce travail

Si enfin, le choix a porté d'autre part sur Fawzi Mellah c'est parce qu'à son tour il demeure assez peu étudié à ce jour²¹ malgré une qualité littéraire indéniable (recherche au plan de la forme, mélange des genres) et une thématique universelle.

c) Contre un certain cloisonnement

Outre leur représentativité et le manque d'études parues sur eux, V. Khoury-Ghata et A. Cossery ont été choisis ici en écho à la volonté, qu'on avait dès le début, de comparer les littératures de langue française du Maghreb et du Machrek. "Sortir les études sur la littérature maghrébine de l'enfermement où elles sont souvent tenues"²² est aussi ce qui a animé ce choix.

Certes on n'a jamais assez dit sur Kateb Yacine, Mohammed Dib, Abdelkébir Khatibi et Abdelwahab Meddeb; il faut cependant ouvrir de temps à autre ne serait-ce qu'une petite brèche, à travers laquelle on pourrait faire dialoguer entre eux ou du moins comparer les textes de ces deux aires culturelles. Parfois, il suffit de parcourir rapidement la liste des travaux en cours (bulletin de liaison ou répertoire des chercheurs), pour constater, avec beaucoup de dépit, un véritable "enfermement" du côté maghrébin sur les textes marocains, algériens et tunisiens.

Ce cloisonnement²³ on le trouve inversement du côté du Machrek. Hormis quelques mentions de noms d'auteurs célèbres comme Khatibi²⁴ ou Ben Jelloun, les centres d'intérêt des chercheurs libanais par exemple demeurent des noms d'auteurs libanais et pas toujours parmi les moins étudiés, encore moins parmi les plus intéressants.

C) Méthodologies utilisées

Comparative, cette étude est en même temps et d'abord une approche narratologique de cinq textes narratifs où le récit reste plus ou moins linéaire - en dépit de quelques *anachronies*²⁵ - et l'histoire parfaitement lisible.

²¹ Voir à son sujet comme à celui de Rachid Mimouni d'ailleurs, la base de données *Limag* - mise en place par Charles Bonn à l'Université Paris-Nord - qui témoigne de la présence de quelques articles et notes de lecture seulement portant sur leurs romans.

²² Cf., Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma*, op. cit., page 22.

²³ Contre ce cloisonnement dénoncé par Charles Bonn, dépassé par Marc Gontard dans ses travaux, on peut mentionner aussi l'article de Dominique Combe ("Orient francophones. Androgynie et métissage", *Orient. Détours d'écriture*, n°8, Paris, Noël Blandin, 1991) où il ne se contente pas d'évoquer seulement les noms de Driss Chraïbi et de Rachid Boudjedra parallèlement à celui de Cossery, il approche quelques textes du Machrek - *Une ambition dans le désert* entre autres - à la lumière du concept khatibien d'"Androgynie" : "De culture arabe - sinon musulmane, puisque sa famille est de confession grecque orthodoxe - et de langue française, Cossery incarne bien cette "Androgynie" analysée par le Marocain Abdelkébir Khatibi, qui fait la contradiction majeure des roman maghrébins, mais aussi du Libanais Farjallah Haïk, l'auteur de *L'Envers de Caïn*", page 293.

²⁴ Cf., Ghazi Ghazayel, *Les problèmes de l'identité culturelle dans la littérature libanaise d'expression française (1955 - 1987)*, Paris, juin 1990, thèse de nouveau doctorat ès-lettres modernes sous la direction de Robert Jouanny, présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, Centre international d'études francophones.

²⁵ Gérard Genette appelle *anachronies* narratives : "les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit". Cf., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. "Poétique", page 79.

Instance, point de vue et schéma narratifs sont les trois axes qui orienteront l'étude du récit ici. Pour étudier la question du point de vue dans le corpus, l'analyse s'appuiera au plan théorique sur les études narratologiques de Gérard Genette (*Figures III*)²⁶, de Jaap Lintvelt (*Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*)²⁷, de Wolfgang Kayser ("Qui raconte le roman ?")²⁸, et de Wayne C. Booth ("Distance et point de vue")²⁹.

La pluralité des points de vue narratifs au sein d'un même texte débouchant sur la tension idéologique entre eux justifiera par ailleurs le recours aux notions bakhtiniennes de *dialogisme* et de *plurilinguisme* (*Esthétique et théorie du roman*)³⁰.

L'examen de la ligne narrative dans le corpus, quant à lui, ne se fondera pas seulement sur la notion génettienne d'*ordre* (*Figures III*), il s'inspirera également du *schéma générateur* de Jamel Eddine Bencheikh; modèle que le chercheur algérien a élaboré - il y a quelques années - à partir d'une lecture "particulière" d'un conte des *Mille et Une Nuits*³¹. Ce modèle sera utilisé ici pour décrire la structure précisément "contique" - le terme est de Jamel Eddine Bencheikh - de *La nuit sacrée* de Ben Jelloun; mais également pour dégager le processus de *génération* ou de production du récit dans le texte.

Enfin pour aborder l'aspect cette fois mimétique du corpus, on s'appuiera là encore sur une notion génettienne : *l'hypertextualité* (*Palimpsestes. La littérature au second degré*)³². Présentant quelques écueils pour l'analyse, ses définitions de pastiche et de parodie - parfois trop rigides - seront discutées à partir des textes ici étudiés.

Après cette présentation du corpus, des auteurs étudiés et des méthodologies utilisées, il est temps à présent d'annoncer le parcours qui va être emprunté dans les pages qui suivent.

On dira d'abord que ce travail se compose de trois parties - s'articulant en deux volets chacune - où une problématique est à chaque fois étudiée.

Outre les questions *Qui parle ?* et *Qui voit ?* dans le récit, suivre son cheminement dans le texte (ligne narrative) sera le centre d'intérêt de l'approche narratologique qu'on fera dans le volet A de la première partie. Le volet B (oralité) servira

²⁶ Cf., G. Genette, *idem*.

²⁷ Paris, José Corti, 1981.

²⁸ Cf., Wolfgang Kayser, "Qui raconte le roman ?", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, coll. "Points".

²⁹ Cf., Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, coll. "Points".

³⁰ traduit du russe par Daria Olivier, Moscou, 1975, Paris, Gallimard, 1978, coll. "Tel", pour la traduction française.

³¹ Ce conte est celui du *Vizir Nûr-Ad-Dîn*, et de *Shams-Ad-Dîn* son frère. Cf., *Les Mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988, page 94.

³² Seuil, Paris, 1982, coll. "Poétique".

seulement de transition à la partie suivante où c'est précisément le rapport entre oralité et écriture qui sera considéré. L'oralité ne féconde pas seulement le texte écrit, la langue d'écriture autre; elle représente aussi la source dans laquelle quelques uns parmi ces écrivains de la "néo-narrativité" puisent matière à écrire et à raconter.

D'autres comme Vénus Khoury-Ghata, puisent dans une tradition aussi populaire, mais livresque cette fois - *Le livre des Mille et Une Nuits* - et l'érigent comme modèle d'écriture à l'instar de ceux qui se ressource dans la tradition orale.

Le pastiche sérieux - comme la parodie (A. Cossery) - sont alors ce moyen avec lequel on dialogue avec l'hypotexte mais surtout avec l'Autre. Cette problématique sera développée dans la troisième partie en deux volets également.

Sans vouloir anticiper sur les questionnements qu'une telle problématique peut faire surgir, rentrons à présent dans le vif du sujet.

PREMIERE PARTIE

Narration et oralité

INTRODUCTION

""Longtemps je me suis couché de bonne heure" : de toute évidence, un tel énoncé ne se laisse pas déchiffrer - comme, disons, "L'eau bout à cent degrés" ou "La somme des angles d'un triangle est égale à deux droits" - sans égard à celui qui l'énonce, et pour la situation dans laquelle il l'énonce"¹.

C'est en ces termes que G. Genette pose la question de savoir qui est l'instance productrice du discours narratif, instance qu'il désigne de façon plus concise par le terme d'"instance narrative". Peut-on l'identifier à l'instance d'"écriture", c'est à dire à l'auteur comme on a souvent tendance à le faire ? C'est contre cette confusion que G. Genette nous met en garde :

"Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif, fut-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère; [...], le narrateur du *Père Goriot* n'"est" pas Balzac, même s'il exprime ça ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui "connaît" la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer : et en ce sens, bien sûr, la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture."².

Bien entendu G. Genette n'est pas le seul à avoir souligné qu'il est indispensable de distinguer le narrateur fictif de l'auteur concret. Dans "Qui raconte le roman ?"³, Wolfgang Kayser nous apprend que le narrateur est un élément de l'univers poétique⁴ et que "dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur."⁵ et conclut donc que "le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé."⁶

Dans le même sens, Roland Barthes nous propose dans son "Introduction à l'analyse structurale des récits" une formule très séduisante : "narrateur et personnages sont essentiellement des "êtres de papier"; l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit"⁷.

Ayant abouti à ce résultat négatif : le narrateur n'est pas l'auteur, essayons de voir à présent qui raconte dans chacun des romans étudiés ici.

¹ Cf., Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., page 225.

² Cf., Gérard Genette, *idem*, page 226.

³ Cf., Wolfgang Kayser, "Qui raconte le roman ?", *op. cit.*

⁴ Cf., W. Kayser, *idem*, page 70.

⁵ Cf., W. Kayser, *idem*, page 71.

⁶ Cf., W. Kayser, *idem*, page 72.

⁷ Cf., Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, coll. "Points", page 40.

Mais avant de développer ce point précis, il y a peut-être une deuxième distinction capitale à faire entre acteur et narrateur ou pour reprendre G. Genette entre ce qu'il appelle "*mode et voix*, c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur ?* - ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit ?* et la question *qui parle ?*"⁸. L'étude de l'instance narrative dans le corpus va donc s'appuyer sur ce distinguo théorique entre l'acteur et le narrateur et va s'articuler selon les deux axes : qui parle ? / qui voit ?

- Qui parle ?

Nombreux sont les théoriciens ayant souligné la nature médiatrice de la représentation dans le monde romanesque, à commencer par Stanzel⁹ mais aussi Füger selon qui ce qui ferait la différence ontologique entre le texte narratif littéraire et le reportage journalistique par exemple, c'est la présence d'un narrateur comme instance intermédiaire entre l'auteur et l'histoire romanesque dans le premier type de texte et la présence au contraire d'un rapport immédiat entre l'auteur et le fait divers raconté dans le second¹⁰.

Cette médiation de la représentation romanesque, Wolfgang Kayser l'appelle métaphoriquement "tierce personne", quelqu'un dit-il qui "s'intercale [...] entre le personnage et nous même."¹¹, c'est-à-dire entre l'acteur et le lecteur.

Gérard Genette également a bien souligné la présence presque naturelle de ce médiateur dans la situation narrative, puisque dit-il "de toute évidence un [...] énoncé ne se laisse pas déchiffrer [...] sans égard à celui qui l'énonce"¹². En effet ce tiers n'a pas besoin d'apostrophes du type "Je vais vous raconter mon histoire" (*La nuit sacrée*) ou bien "Tout ce que j'ai pu retrouver de l'histoire du pauvre Werther, je l'ai réuni avec le plus grand soin..."¹³, pour nous signifier sa présence comme instance intermédiaire chargée de nous communiquer le monde narré. Il peut rester dans l'ombre comme dans la plupart des récits à la troisième personne, discret et anonyme, nous savons quand même qu'il est là présent derrière ce masque lui conférant un rôle dans l'univers romanesque; c'est-à-dire raconter une histoire. Ce rôle est tellement évident qu'il peut "sembler étrange, à première vue, d'attribuer à quelque narrateur que ce soit un autre rôle que la narration proprement dite, c'est-à-dire le fait de raconter l'histoire, mais [dit G. Genette] nous savons bien que le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d'autres fonctions."¹⁴

⁸ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 203.

⁹ Cf., Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981, page 22.

¹⁰ Cf., Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., page 22.

¹¹ Cf., W. Kayser, "Qui raconte le roman", op. cit., page 66.

¹² Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 225.

¹³ Cf., préface de *Werther*, citée par W. Kayser dans "Qui raconte le roman ?", op. cit., page 66.

¹⁴ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 261.

Aussi lui assigne-t-il cinq fonctions théoriques qu'il distribue selon les divers aspects du récit auxquels ces fonctions se rapportent :

- "Le premier de ces aspects est l'*histoire*, et la fonction qui s'y rapporte est la *fonction* proprement *narrative*, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur"¹⁵,
- "Le second est le *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif...) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne". La fonction se rapportant à ce deuxième aspect du récit est la *fonction de régie*¹⁶.
- "Le troisième aspect, c'est la *situation narrative* elle-même, dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même. A l'orientation vers le narrataire, au souci d'établir ou de maintenir avec lui un contact, voire un dialogue" (réel ou fictif), correspond la *fonction de communication*, fonction homologue à celle de Jakobson¹⁷
- L'orientation du narrateur vers lui-même, détermine la *fonction testimoniale* ou *d'attestation* : celle qui rend compte du rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte : rapport moral ou intellectuel, "qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ..."18
- Enfin une cinquième fonction qui se rapporte aux interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire. Ce qu'il nomme la *fonction idéologique du narrateur*, qui n'est pas nécessairement celle de l'auteur.

Jaap Lintvelt affine encore plus dans *Essai de typologie narrative*¹⁹, les fonctions du narrateur énoncées plus haut par G. Genette; cela en distinguant toutefois parmi elles les fonctions obligatoires et les fonctions optionnelles²⁰. En revanche il n'en retient que trois essentielles :

"La tâche obligatoire constitutive du narrateur est celle d'assumer la *fonction narrative* [...]. Cette fonction se combine toujours avec la [...] *fonction de régie*, car le narrateur contrôle la structure textuelle en ce sens qu'il est capable de citer le discours des acteurs (signalé par des signes graphiques tels que les guillemets ou les deux points) à l'intérieur de son propre discours. C'est ainsi qu'il peut introduire le discours des acteurs par des *verba dicendi* et *sentiendi* ou bien il peut en signaler

¹⁵ Cf., G. Genette, *idem*, page 261.

¹⁶ Cf., G. Genette, *idem*, page 261.

¹⁷ Cf., G. Genette, *idem*, page 262. Notons que les cinq fonctions du narrateur définies par Genette s'inspirent ou correspondent aux fonctions du langage définies par Roman Jakobson. Cf., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 2ème volume, 1973..

¹⁸ Cf., Genette, *idem*, page 262.

¹⁹ Cf., J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit.

²⁰ Il s'inspire du *modèle fonctionnel*, mis en place par le structuraliste tchèque Lubomir Dolezel dans *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto University of Toronto Press, 1973.

l'intonation par des indications scéniques, alors que l'inverse est impossible. A côté de ces fonctions obligatoires, le narrateur est libre d'exercer ou de ne pas exercer la *fonction* optionnelle *d'interprétation*, c'est-à-dire de manifester ou non sa position interprétative, idéologique."²¹.

Cela dit, qui est précisément ce narrateur à fonctions multiples, quand on sait que l'acte narratif peut être assumé par une instance narrative qui ne participe pas à l'action romanesque (le narrateur dans *Le Père Goriot* de Balzac) ou par un personnage dont le rôle essentiel est de participer comme *dramatis persona* à l'action romanesque (Shahrazâd dans *Les Contes des Mille et Une Nuits*) ?

Pour lever l'ambiguïté planant sur la notion de personnage, remplissant tantôt uniquement sa *fonction* obligatoire *d'action* (jouer un rôle dans le monde narré, le père Goriot par exemple), tantôt par contre une double fonction (Shahrazâd) : la *fonction d'action* comme personnage-acteur (objet de l'acte narratif; je-narré) et la *fonction narrative* comme personnage-narrateur (sujet de l'acte narratif; je-narrant), Jaap Lintvelt préfère "qualifier le personnage agissant de *héros* ou d'*acteur*."²². L'autre personnage exerçant la seule fonction narrative, il lui réserve le terme de *narrateur*. Il confirme ainsi la dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur et conclut par ceci, pour éviter désormais toute confusion entre les deux instances :

"nous considérons la dichotomie entre le narrateur et l'acteur comme permanente. Le narrateur assume la fonction de représentation²³ (fonction narrative) et la fonction de contrôle (fonction de régie), sans jamais remplir la fonction d'action, tandis que l'acteur se trouve toujours doté de la fonction d'action et privé des fonctions de narration et de contrôle."²⁴.

Par ailleurs, si Lintvelt insiste tant dans son essai sur l'opposition fonctionnelle entre l'acteur et le narrateur, c'est parce que sa typologie narrative en sera déduite²⁵ (on reviendra plus loin à cette typologie d'après laquelle les cinq récits faisant l'objet de cette étude seront définis), mais aussi parce qu'on a souvent assimilé les deux fonctions d'action et de représentation dans un même personnage²⁶. Wayne C. Booth, pour sa part, assimile volontairement²⁷, le *personnage focal*²⁸ et l'instance narrative.

²¹ Cf., Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., pages 24 - 25.

²² Cf., Lintvelt, *idem*, page 28.

²³ Cf., Dolezel, *Narrative Modes in Czech Literature*, op. cit., page 6.

²⁴ Cf., Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., pages 28 - 29.

²⁵ Cf., Lintvelt, *idem*, page 37.

²⁶ Lubomir Dolezel par exemple selon lequel "l'opposition fonctionnelle serait au contraire neutralisée dans le roman à la troisième personne, lorsque le narrateur s'identifie à un personnage, tel que Emma Bovary, qui remplirait conjointement les fonctions d'actions et de représentation". Cf., J. Lintvelt, *idem*, page 29.

²⁷ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 205.

²⁸ Cf., Genette, *idem*.

Dans "Distance et point de vue" (essai consacré davantage aux problèmes de voix : *auteur implicite, narrateur représenté / non représenté, digne / indigne de confiance*), l'auteur affirme que "tout point de vue intérieur soutenu, et quelle que soit sa "profondeur", transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée."²⁹. Cette citation de bonne compagnie est précieuse, car elle me permet de préciser la question qui raconte dans *Une ambition dans le désert*, roman d'Albert Cossery, où l'auteur semble avoir choisi une "conscience focale à la troisième personne"³⁰ pour nous filtrer à travers elle le récit. Qui parle ici, le narrateur anonyme (*non représenté*) relatant l'action du personnage (Samantar), ou ce même personnage focal dont le point de vue oriente la perspective narrative ? C'est ce qu'on examinera dans ce qui suit; mais avant voyons ce que recouvre au plan théorique la question qui voit ?

²⁹ Cf., Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", *op. cit.*, page 110.

³⁰ Cf., Wayne C. Booth, *idem*, page 95.

- Qui voit ?

Nous savons à présent que l'identité du narrateur se rapporte à la question qui parle ?, relevant d'après Genette de la catégorie de "voix". En revanche, le point de vue narratif se rapporte quant à lui à la question qui voit ? et relève de la catégorie de "mode". Du mode de *régulation de l'information narrative*³¹ plus précisément, laquelle a selon Genette ses degrés, car dit-il :

"le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (...) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou "le point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire telle ou telle perspective."³².

Cette perspective peut être si l'on en croit les classifications de la critique, celle d'un narrateur "omniscient", "à la première personne", ou "objectif". Ce qui donne le jour à une typologie narrative à trois termes revenant tour à tour chez Jean Pouillon, Tzvetan Todorov et Gérard Genette, sous des termes parfois différents, dont voici l'exposé :

- Jean Pouillon d'abord esquisse trois types de visions :

La vision "par derrière", que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient. A titre d'exemple, ce qui paraît évident, *Le Père Goriot* de Balzac.

La vision "avec", où le centre du récit est un seul personnage avec qui nous voyons les autres protagonistes ainsi que les événements racontés.

La vision "du dehors", c'est celle qu'on a par exemple dans le roman "objectif", où la vision se limite à un enregistrement du monde romanesque visible et audible.

- Todorov, s'inspirant de la théorie de J. Pouillon, reprend les notions de vision "par derrière", "avec" et "du dehors" qu'il symbolise comme suit :

³¹ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 184.

³² Cf., G. Genette, *idem*, page 184.

Vision "par derrière" : *narrateur* > *personnage*

le narrateur en sait plus long que l'acteur

Vision "avec" : *narrateur* = *personnage*

le narrateur en sait autant que l'acteur

Vision "du dehors" : *narrateur* < *personnage*

le narrateur en sait moins que l'acteur

- Enfin, pour éviter ce que les termes de *vision* et de *point de vue* ont de trop spécifiquement visuel, Genette propose le terme plus abstrait de *focalisation* d'après lequel il va rebaptiser les trois types de récit distingués plus haut par J. Pouillon; ce qui donne dans l'ordre :

Le récit *non-focalisé* ou à *focalisation zéro*, représenté généralement par le récit classique, correspond à la vision "par derrière".

Le récit à *focalisation interne*, qu'elle soit *fixe* (point de vue d'un seul et même personnage), *variable* (où le personnage focal est tantôt un personnage, tantôt un autre : Charles, Emma, Charles dans *Mme Bovary*), ou *multiple* (comme dans le roman épistolaire, où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers). Ce type de récit correspond à la vision "avec".

Le récit à *focalisation externe*, "où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments"³³. Ce dernier type de récit correspond à la vision "du dehors".

A son tour J. Lintvelt s'inspirant des travaux de G. Genette et se fondant sur la dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur arrive par un détour théorique à distinguer trois types narratifs. L'opposition narrateur / acteur lui permet d'abord d'établir deux *formes narratives de base* : la *narration hétérodiégétique* et la *narration homodiégétique*, lesquelles correspondent aux deux types de récits du même nom, distingués par Genette³⁴. La narration est alors hétérodiégétique, si le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte en tant qu'acteur (narrateur / acteur). Elle est en revanche homodiégétique, si le

³³ Cf., G. Genette, *idem*, page 207.

³⁴ La distinction entre les récits *hétérodiégétique* et *homodiégétique* est une réplique à l'opposition traditionnelle entre "récit à la première" et "récit à la troisième personne", locutions que Genette juge inadaptées, le choix du romancier n'étant pas "entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire.". Cf., G. Genette, *idem*, page 252.

narrateur est présent comme acteur dans l'histoire qu'il raconte³⁵. Dans cette forme narrative, un même personnage remplit une double fonction en tant que narrateur (je-narrant), et en tant qu'acteur (je-narré).

Mais la dichotomie entre le narrateur et l'acteur lui sert ensuite à établir le *centre d'orientation* du lecteur, c'est-à-dire le sujet par l'esprit duquel la perception du monde romanesque se trouve filtrée; *sujet-percepteur* comme il l'appelle, dont le psychisme influence la perspective narrative. Or il arrive que l'action romanesque ne soit pas filtrée par la conscience subjective du narrateur ou d'un acteur, mais par l'"objectif" d'une caméra. Ce qui lui permet de distinguer à l'intérieur des deux formes narratives définies plus haut, une typologie narrative à trois termes :

³⁵ Cf., Genette, *idem*, page 252 et Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., page 38.

1 - Dans la *narration hétérodiégétique*

- Le type narratif est *auctorial*, quand le centre d'orientation se situe dans le narrateur et non dans l'un des acteurs. "Le lecteur s'oriente alors dans le monde romanesque, guidé par le narrateur comme organisateur ("auctor") du récit."³⁶.

- Le type narratif est *actoriel*, si à l'inverse le centre d'orientation n'est plus le narrateur mais un acteur ("actor").

- Enfin, le type narratif est *neutre*, si ni le narrateur ni un acteur ne fonctionnent dans le récit comme centre d'orientation. "Dans ce cas-là il n'y a plus aucun centre d'orientation individualisé. Abdiquant sa fonction optionnelle d'interprétation, le narrateur remplit uniquement la fonction narrative, qui lui incombe obligatoirement. L'action romanesque n'est donc plus filtrée par la conscience subjective du narrateur ou d'un acteur, mais semble enregistrée objectivement par une caméra."³⁷.

2 - Dans la *narration homodiégétique*, la perception ne pouvant être qu'individuelle, il n'y aura donc deux centres d'orientation, le personnage-narrateur ou le personnage-acteur correspondant au type narratif *auctorial* et au type narratif *actoriel*. Le type narratif *neutre* n'a pas de place ici, car le je-narrant remplit obligatoirement une fonction d'*interprétation*. Il exprime nécessairement sa perception personnelle de l'univers romanesque qu'il raconte.

Pour conclure, on pourra dire après cela que le sujet-percepteur n'est pas l'instance narrative "Qui parle ?" mais celle "Qui voit", ou pour parler plus justement peut-être, l'instance à travers laquelle on voit / perçoit le monde romanesque que le récit nous donne à lire. Ce *percepteur* ou centre d'orientation peut être soit le narrateur ou un acteur dans le récit hétérodiégétique, soit le personnage-narrateur ou le personnage-acteur dans le récit homodiégétique; parfois l'objectif d'une caméra mais seulement dans le premier type de récit.

C'est avec la notion de *perception subjective* qu'on va à présent approcher le corpus de textes narratifs où la perception n'est jamais objective car elle est tantôt *auctorielle*, tantôt *actorielle*, jamais neutre. Le problème cependant, est que dans certains romans, la narration est traitée tantôt dans la perspective du narrateur tantôt dans celle d'un acteur, tantôt encore dans celle d'autres acteurs; situation qui met en jeu la notion de point de vue ou de vision non au sens narratologique mais bakhtinien du terme, c'est-à-dire comme un point de vue idéologique que telle ou telle instance littéraire a sur le monde. Le

³⁶ Cf., J. Lintvelt, *idem*, page 38.

³⁷ Cf., J. Lintvelt, *idem*, page 38.

roman se mue alors en lieu dialogique pour ces différentes voix, là encore au sens bakhtinien du terme. C'est pourquoi désormais et pour éviter toute équivoque sur la notion de *point de vue*, on utilisera les termes de *perception* et de *centre d'intérêt* pour ce qui relève de la perspective narrative; en revanche on emploiera les concepts de *vision* et de *point de vue* quand il s'agira de traiter le *dialogisme* découlant de la concomitance des perceptions subjectives tantôt auctorielle, tantôt actorielle(s) dans l'ensemble du corpus.

Dans l'ordre, on va donc aborder les questions "Qui parle ?" et "Qui voit ?" dans chaque roman, ainsi que la problématique du dialogue implicite s'établissant entre narrateur et acteur(s) dans les textes où cela est vraiment le cas.

A) Narrateur et schéma narratif dans le corpus

1) L'instance narrative : qui raconte ?

a) *Une ambition dans le désert*, Albert Cossery

1 - Qui parle ?

Un narrateur anonyme assume l'acte narratif dans ce roman d'Albert Cossery. Il parle à la troisième personne d'un jeune aristocrate du désert, lequel tracassé par de mystérieux attentats à la bombe venus perturber sa vie tranquille, essaye d'en dévoiler l'auteur ou les auteurs : "C'est pendant qu'il faisait l'amour à Gawhara - [...] - que Samantar jugea opportun d'éclaircir le mystère de ces attentats à la bombe qui se succédaient depuis quelque temps dans la ville"³⁸.

On peut dire à priori que la narration est hétérodiégétique dans ce roman, le narrateur étant étranger à l'histoire qu'il raconte. Toutefois ce narrateur *extradiégétique - hétérodiégétique*³⁹, qui comme Homère raconte au premier degré une histoire d'où il est absent, semble nous filtrer le récit à travers la conscience de l'acteur principal, à savoir Samantar. C'est d'autant plus vrai qu'on est tenté de décrire l'histoire dans *Une ambition dans le désert* comme une "histoire racontée par un personnage, mais à la troisième personne", formule proposée par Norman Friedman pour ce type de récit, jugée cependant maladroite par G. Genette, pour qui elle "désigne évidemment le récit focalisé, raconté par un narrateur qui n'est pas l'un des personnages mais qui en adopte le point de vue"⁴⁰.

³⁸ *Une ambition dans le désert*, op. cit., page 9.

³⁹ Voir les quatre types fondamentaux de statut du narrateur exposés en page 255 de *Figures III* par G. Genette, op. cit.

⁴⁰ Cf., G. Genette, *idem*, page 189.

2 - Qui voit ?

a - Samantar

Pour reprendre la terminologie de Genette, on peut dire que même si la narration s'avère hétérodiégétique dans *Une ambition dans le désert*, le récit lui, est traité en focalisation interne, le personnage focal étant d'entrée un acteur, Samantar, qui joue par surcroît un rôle important dans la diégèse (histoire). Du coup l'événement romanesque, filtré à travers sa conscience, nous est présenté disphoriquement comme insignifiant et dérisoire. Etant donné son "indolence naturelle et son dégoût de s'occuper des affaires de ce monde" (page 10), Samantar perçoit alors le bruit des attentats à la bombe comme des "pétarades saugrenues" (page 9) et leurs éventuels auteurs comme les instigateurs "impudents" (page 10) d'une "parodie révolutionnaire" (page 9).

Placés de prime abord dans sa logique d'homme "jouissant de constants loisirs" (pages 10 - 11) dans un royaume au "calme édénique" (page 11), l'irruption de cette violence soudaine nous paraît "stupide" (page 10) et comme injustifiée. Il s'étonne en effet que l'on puisse "promouvoir une insurrection sur un territoire exsangue et désertique, d'une pauvreté globale incontestée" (page 10) :

"cela lui semblait complètement aberrant" (page 10).

Phrase qui dit explicitement que le récit - du moins le début, nous verrons cela plus loin - nous est filtré à travers sa seule conscience. Aussi se résout-il à penser que :

"ce terrorisme de pacotille n'était nullement l'expression outrée d'une revendication sociale, mais une manœuvre inscrite dans la trame d'un étrange et nébuleux complot." (page 10).

Ces quelques mots résument en effet la perception négative et tendue de l'événement romanesque par un être marginal qui semble avoir érigé en dogme la paix "qu'il vénérât comme la seule richesse inaliénable à laquelle un homme pourrait aspirer sans déchoir." (page 73). Raison pour laquelle il décide de démasquer les ennemis de cette "paix souveraine" (page 11) dont jouit l'émirat. Nous découvrons alors tour à tour et de façon très subjective les présumés coupables, à commencer par ce que l'acteur perçoit comme "une bande de provocateurs locaux" (page 11). Lesquels revendiquent les attentats sous le nom de "Force de Libération du Golfe" (page 12) dont le héros remet en cause jusqu'à l'existence⁴¹. Une force "totalement inconnue

⁴¹ "Le plus stupéfiant dans cette affaire c'était que ces attentats étaient revendiqués par une soi-disant "Force de Libération du Golfe", ...". Cf., *Une ambition dans le désert*, op. cit., page 12.

de réputation et dont les tracts, mal imprimés et rédigés semblait-il par des ignares, se targuaient d'un vocabulaire révolutionnaire depuis longtemps dépassé et sentant à l'évidence l'ardeur laborieuse de néophytes surpayés pour cette besogne." (page 12).

Perçus ainsi par un esprit très cultivé⁴² et très raffiné, les auteurs présumés de ces tracts sont présentés dans le texte comme des "maniaques présomptueux et par surcroît illettrés" (page 12); perception caricaturale qui semble trouver sa justification dans l'acteur-rédacteur de cette littérature subversive; à savoir Moumtaz "un vieillard de quatre-vingts ans, presque aveugle" (page 87) et sénile⁴³. Son nom dont la racine (môm) contient le sème de l'enfance, vient corroborer la perception des révolutionnaires comme des "êtres inconscients [et] parfaitement puérils" (page 133).

Cette perception satirique est en effet dictée par le psychisme d'un dandy floué dans ses aspirations au calme et à la paix :

"Samantar leur en voulait surtout de l'obligation où ils le mettaient d'agir dans une voie contraire à ses habitudes et à ses plus nobles aspirations. Comment se contenter de faire l'amour pendant qu'une catastrophe de cette importance s'organisait devant sa porte ?" (page 13).

Qualifiée au départ de simples "pétarades saugrenues", voire de "terrorisme de pacotille", cette violence insolite secouant brusquement l'émirat, devient une véritable tragédie aux yeux de l'acteur. Evidemment une telle gradation verbale traduit l'évolution psychologique du sujet-percepteur par rapport à l'événement; sujet irrité qui interprète l'action des révolutionnaires comme une offense à sa tranquillité (voir page 95), d'où son affolement presque à l'idée que ce désert "au calme édénique", "pouvait d'un jour à l'autre devenir un enfer" (page 10).

C'est ainsi que son doigt accusateur se dirige vers un deuxième suspect, à savoir une puissance étrangère présente dans la région; puissance qu'il soupçonne d'appuyer matériellement ces révolutionnaires dans leur "funeste projet", lesquels lui garantiraient des intérêts considérables dans l'éventualité d'un accès au pouvoir. Cette hypothèse, Samantar se hâte de l'abandonner tant elle évoque "un schéma classique trop souvent décrit" (page 11). En revanche, il ne se fait pas d'illusion sur le retour possible et inopiné, malgré leur déconvenue, "des sociétés pétrolières sur le territoire de l'émirat" (page 16); échec dû à l'aridité de son sous-sol, dépourvu de toutes richesses naturelles. Comme elles menacent encore potentiellement de troubler le calme de cette terre immaculée, les sociétés pétrolières sont traitées tantôt de "chacals [...] toujours à l'affût de rapines planétaires" (page 10), tantôt d'"engeance malfaisante qui ne renonçait jamais à une proie - fût-ce un rat mort - si elle avait

⁴² *Idem*, page 62.

⁴³ "Ce Moumtaz qui a rédigé les tracts est devenu gâteux avec l'âge.". *Idem*, page 132.

l'assurance d'en tirer un avantage quelconque" (page 16), tantôt d'"âmes mercantiles" (page 12), tantôt encore d'"ennemi abhorré" (page 15).

Le texte pullule ainsi des occurrences de cette haine de l'Occident associé dans l'esprit de Samantar à "la grande puissance impérialiste, porteuse de toutes les ignominies" (page 15). Perçus de la sorte comme des "exploiteurs sans vergogne" (page 17), dénués "de tous scrupules et guidés par leurs intérêts sordides" (page 17), les prospecteurs occidentaux sont accusés - toujours par Samantar - d'avoir "avili et transformé une race de seigneurs en lamentables ouvriers couverts de crasse à l'image de leur prolétariat gémissant dans les sombres cités industrielles." (page 17).

Ces seigneurs sont en revanche les habitants du désert dont la perception euphorique s'oppose diamétralement à celle disphorique des occidentaux; perception qui en dit long, d'autre part, sur l'idéologie laxiste de l'acteur et sur son mépris avoué du travail et des ouvriers⁴⁴.

Samantar est en effet un seigneur issu d'une famille aristocratique (il a un lien de parenté avec le Premier ministre de l'émirat) qui vit de ses rentes. Sa philosophie se résume à trois termes : paix, luxure et dérision. Pour lui "la conquête de tout un empire ne valait pas une heure passée à caresser la croupe d'une jolie fille assoupie sous la tente dans l'immobile désert." (page 212). C'est pourquoi il s'indigne à l'idée que "ces fiers nomades" (page 17) acceptent de troquer leur noblesse et leur liberté contre "un salaire infâme" (page 17) qui les réduit "au rang d'esclaves d'une puissance étrangère sans âme, la plus perfide et la plus vénale d'entre toutes les nations." (page 17).

La diabolisation de l'Occident mercantile, c'est ce que ce dandy du désert a en commun avec d'autres acteurs, Hicham, Shaat, Ben Kadem, etc., quoique pour des raisons plus ou moins différentes.

Il n'est pas non plus le seul à servir dans le récit de centre d'orientation pour le lecteur; d'autres acteurs nous guident dans l'univers romanesque et nous font part indirectement, l'acte narratif étant fait à la troisième personne, de leur perception de l'événement :

b - Hicham

en l'occurrence que l'on voit en page 100 remettre en cause son pacifisme et se demander si l'éclosion de cette violence inaccoutumée dans l'émirat, n'était pas positive au contraire. Du coup on change de perspective narrative; l'événement romanesque n'est plus perçu comme une "mascarade" ou encore comme "une opération criminelle" (page 194), mais

⁴⁴ *Idem*, page 165.

curieusement comme "un cataclysme nécessaire et inéluctable" (page 100). Ce qui paraît paradoxal de la part d'un homme pacifique préconisant à travers ses chansons "une morale de paresse et d'amour" (page 100). Abdiquant son pacifisme, il trouve à cette violence certaines vertus. C'était pour lui la "révolution" (page 101) "des pauvres et des humiliés" (page 100) contre les oppresseurs. Dans sa logique révolutionnaire, la "bande de provocateurs locaux", se transforme en une "poignée d'irréductibles" (page 100) dont il se sent soudain solidaire :

"Il admirait la bravoure de ces insurgés qui refusaient d'accepter la fatalité de leur condition d'éternels offensés, et qui, comme d'autres avant eux, sauvaient par leur action l'honneur d'une humanité dont la veulerie était le trait le plus marquant. Il eût voulu les étreindre et les embrasser comme des frères valeureux prédestinés à un sort héroïque." (pages 100 - 101).

L'humanisme de Hicham est tel qu'il retentit sur sa perception de l'événement romanesque, c'est-à-dire les attentats. Peu importe si "cette révolution fût fictive ou non" (page 101), l'essentiel c'est qu'elle prétende secouer de l'intérieur l'ordre non implacable de la société. Le combat de "son peuple [...] lui paraissait justifier [en effet] tous les remous préjudiciables à la tranquille beauté du paysage." (page 101). C'est pourquoi il ne pouvait se résoudre à traiter "ses frères" rebelles en "fantoches" (page 101) comme le fait Samantar.

Toutefois si la perception de l'événement paraît ici bien moins catastrophique que pour l'acteur précédent, la vision de l'Occident abhorré n'en est pas moins disphorique; elle reste entachée du même mépris et de la même rancune. Hicham considère en effet que cet Occident là représente une puissance tentaculaire dont le délit majeur est de vouloir envahir les autres par toutes sortes d'objets superflus :

"La pénétration de l'idéal réactionnaire par une pléthore d'objets manufacturés est une sorte de colonialisme pire que la conquête d'un pays par les armes. La grande puissance impérialiste ne possède en fait de culture que son commerce. C'est par ce moyen qu'elle arrive à abrutir les peuples même les plus évolués. N'oublie pas que les hommes sont comme les enfants qui s'émerveillent devant l'abondance des jouets exposés dans une vitrine." (page 108).

Ce pamphlet du mercantilisme rejoint le procès qu'en fait Samantar en page 16. Il trahit en revanche l'idéologie de deux êtres marginaux se plaçant au dessus du reste de l'humanité au contraire infantilisée. La phrase "N'oublie pas que les hommes sont comme les enfants qui s'émerveillent devant ...", rime avec le discours narrativisé de Samantar en page 16 :

"Il avait eu un moment la naïveté de croire que ces pourvoyeurs des pires instincts et leur panoplie de produits frelatés (juste bons pour appâter des enfants attardés) étaient repartis pour toujours. C'était mal les connaître; ...".

Les deux acteurs se rejoignent donc de ce point de vue, même si d'autre part leurs perceptions de l'événement romanesque s'écartent.

Un autre acteur rejoint ce camp hostile à l'impérialisme occidental; c'est Ben Kadem, l'auteur de ce que Samantar perçoit comme "un étrange et nébuleux complot" (page 10) et Hicham comme une bienheureuse "insurrection" (page 100).

Ce troisième acteur, animé du profond désir de "chasser l'ignoble puissance impérialiste" de l'émirat (page 122), ne nous sert pas en revanche de centre d'orientation dans le récit, comme les précédents. Ayant un rapport immédiat avec l'événement - les attentats à la bombe - son action se trouve curieusement filtrée par l'esprit du narrateur lui-même. Ce qui permet d'avancer ici que le type narratif dans *Une ambition dans le désert* n'est pas uniquement actoriel, mais un *mélange des types narratifs actoriel et auctorial* défini par Lintvelt dans sa typologie narrative⁴⁵; le sujet-percepteur de l'événement romanesque étant tantôt un acteur, tantôt le narrateur extradiégétique. C'est le cas précisément lorsque l'acte narratif concerne Ben Kadem et sa relation à l'événement.

c - le narrateur

Ce qui justifie la présence du narrateur comme centre d'orientation, c'est la manifestation par moments, comme en page 60, d'un savoir diégétique dépassant celui d'aucun autre acteur dans le récit. Il nous dit par exemple que Ben Kadem est l'instigateur du "complot" se tramant dans l'émirat; chose que Samantar ignore totalement puisque jusqu'à ce moment de la narration⁴⁶, l'acteur principal s'interroge encore avec Hicham sur l'identité de l'auteur du "complot" qui le tracasse. On le voit en effet jusqu'en page 53 à 59 soumettre à un véritable interrogatoire⁴⁷, un autre acteur - son ami d'enfance Shaat - qu'il soupçonne de complicité dans cette affaire. Brusquement à la page suivante (page 60), la perspective narrative change de centre d'orientation, lequel s'avère être donc le narrateur faisant montre d'un savoir diégétique supérieur à celui de l'acteur-enquêteur :

"Ce qui tourmentait le cheikh Ben Kadem, le Premier ministre de l'émirat, c'était une abstraction, une vue de l'esprit, une espérance immodérée. Il rêvait de soumettre à sa domination l'ensemble des émirats du golfe. La conscience aiguë de son intelligence le poussait vers ce but, mais que valait l'intelligence dans un désert ? Cette ambition révélatrice de son caractère d'autocrate et qui l'avait porté à son rang actuel ne se contentait plus de ce rôle de Premier ministre à Dofa, presque un rôle de figuration sur

⁴⁵ Cf., Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., page 38.

⁴⁶ Cf., *Une ambition dans le désert*, op. cit., page 60.

⁴⁷ *Idem*, page 58.

l'échiquier politique de la péninsule. Quant à la renommée internationale, il était aussi inconnu hors des frontières que le grain de sable enlisé au fond de l'océan. C'était vrai que sur cette bande de terre aride qui constituait le royaume il était le maître incontesté, car le vieil émir régnant, asservi à son harem et satisfait du faste étriqué de son palais, ne prenait plus la peine de lui donner des ordres, comme s'il avait deviné en lui cette ambition démesurée et qu'il redoutait à l'égale d'une maladie contagieuse capable d'empoisonner son bonheur sénile. Sa passion pour le pouvoir, Ben Kadem l'avait ressentie depuis son enfance et, maintenant, à l'âge de quarante-deux ans, elle le dévorait avec encore plus d'intensité; mais, malheureusement, le monde n'était pas aussi simple que son rêve d'enfant." (pages 60 - 61).

Comme on peut le remarquer, le passage cité plus haut est riche en informations sur Ben Kadem, premier ministre, intelligent, puissant et ambitieux, âgé de quarante-deux ans et par surcroît le "coupable" que Samantar n'a toujours pas démasqué (et ne démasquera pas non plus, nous verrons cela plus loin). On peut le symboliser à l'instar de Todorov par la formule :

vision "par derrière" : narrateur > personnage

le narrateur en sait plus long que l'acteur.

Cela dit, ce narrateur "omniscient" ne se borne pas à l'exercice de sa *fonction narrative* obligatoire, il se saisit de sa *fonction* optionnelle d'*interprétation* et nous livre indirectement son opinion sur l'acte de Ben Kadem à travers une perception là encore disphorique. Cette perception se dégage à travers de nombreux commentaires dévoilant la position idéologique du narrateur par rapport à l'acteur, comme en page 122 où l'on voit le projet politique de Ben Kadem nettement filtré à travers la conscience de l'instance narrative :

"Dans cette phase cruciale de son *mirifique projet*, Ben Kadem, le Premier ministre de l'émirat, se sentait en proie à une solitude particulièrement éprouvante. Les éléments qu'il avait mis en branle pour susciter cette violence tentatrice qui devait enflammer toute la péninsule lui semblaient trop lents à se concrétiser, [...]. Il n'arrivait pas à maîtriser son impatience, sachant que la moindre indiscretion sur son rôle occulte dans cette violence froidement préméditée pouvait tout anéantir et briser pour toujours son rêve de domination. Longtemps, son désir d'abattre les régimes abâtardis de ses voisins et de chasser l'ignoble puissance impérialiste incrustée dans cette terre arabe grâce à des potentats avilis par l'argent était resté un souhait insensé et matériellement irréalisable. [...] Puis, un jour, l'idée géniale, celle qui sauve parfois un homme du déshonneur, lui était venue; une idée très simple et cependant issue d'un raisonnement *pervers*. A force de discuter pendant des nuits entières avec son jeune parent Samantar [...], il avait fini par admettre que seule une révolution populaire, par l'impact qu'elle aurait

dans les autres Etats du golfe, parviendrait à remuer ces masses amorphes et ferait éclater cet ordre granitique qui s'opposait à son ambition. [...] C'était lui qui avait imaginé ces attentats fictifs qui depuis quelques semaines faisaient résonner dans l'air limpide de Dofa le signal d'une ère nouvelle. *Selon sa croyance*, ces actes de vandalisme n'allaient pas tarder de propager le venin révolutionnaire dans le sang de tous les peuples de la région. [...] Pour commanditer une *entreprise aussi hasardeuse*, il avait puisé dans ses maigres ressources ..." (pages 122 - 123).

Avec ces interventions directes dans le récit (commentaires soulignés plus haut), le narrateur exprime magistralement sa distance à l'égard de l'acteur. Son raisonnement n'est pas seulement condamné, il est taxé explicitement de perversité. Quant à son rêve, il est ouvertement qualifié de délirant ("selon sa croyance"); parfois même de chimérique comme en page 128 :

"Ce n'est que plusieurs années plus tard, devenu Premier ministre, et toujours obsédé par le même mirage, ...".

Ce commentaire qui en dit long sur l'omniscience / omniprésence du narrateur - capable de prévoir jusqu'à la défaite de Ben Kadem à la fin du récit - est aussi révélateur de sa position interprétative à l'égard des révolutionnaires, dont le Premier ministre semble servir ici de caricature.

A son tour donc, le narrateur rejoint la position politique de Samantar à l'égard des révolutionnaires. Comme ceux-ci, Ben Kadem, présenté à travers la conscience du narrateur, paraît aussi dogmatique, mais également aussi simpliste. L'instance narrative insinue en effet que la réalité est en fait beaucoup plus complexe qu'elle ne paraît aux yeux du cheikh Ben Kadem; raison pour laquelle son opération reçoit le qualificatif de "hasardeuse".

Bien qu'étranger à l'histoire, le narrateur dans *Une ambition dans le désert*, intervient par conséquent au plan énonciatif comme sujet-percepteur de l'action romanesque. Il lui arrive, comme on vient de le voir, de profiter de sa fonction facultative d'interprétation pour entrer en dialogue avec une autre instance fictive, l'acteur, ici le Premier ministre de l'émirat de Dofa.

Mais ce narrateur bavard ne s'arrête pas là, il fait subir à Ben Kadem un sort doublement tragique : l'avortement de son projet ainsi que la mort de son fils (Mohi), semblent être la preuve que la révolution, même quand elle n'est que simulacre, est vouée à l'échec. Leçon qu'on trouvait déjà à la fin de *La violence et la dérision*⁴⁸, mais qui trahit ici indubitablement l'intransigeance de l'instance narrative à l'égard des révolutionnaires, dont Ben Kadem sert de bouc émissaire.

⁴⁸ "Selon la leçon même de *La Violence et la dérision*, cette violence est vouée à l'échec : Dérisoirement Taher assassine le gouverneur alors même que celui-ci, ridiculisé par l'éloge outrancier que fait de lui Heykal par une campagne d'affichage, vient d'être destitué.". Cf., Dominique Combe, "Orient francophones. Androgynie et métissage", *op. cit.*, page 297.

Hormis ce chef politique ambitieux, le narrateur semble avoir un point de vue sur tout et sur tous, même lorsque l'acte narratif se trouve filtré par l'esprit d'un acteur, Samantar en l'occurrence, avec lequel il paraissait jusqu'à présent sympathiser notamment au sujet de son "ennemi abhorré", l'Occident des marchands.

C'est ce qu'on va examiner à présent sous le titre de *Dialogue implicite*, où le dialogisme ne se borne pas au seul couple narrateur / Samantar, mais concerne également d'autres instances littéraires telles l'auteur abstrait et pourquoi pas l'auteur réel lui-même !

3 - Dialogue implicite

a - Entre Samantar et le narrateur

Le lecteur non averti mélangeant souvent ces différentes instances littéraires (fictives ou réelles) : acteur, narrateur, auteur abstrait, auteur réel⁴⁹ peut en effet tomber dans le piège d'une fâcheuse confusion entre le point de vue des uns et des autres. C'est par exemple le risque que le discours narrativisé⁵⁰ de l'acteur engendre dans *Une ambition dans le désert*.

Ici le discours actoriel (celui de Samantar) que nous donne à lire indirectement le récit, peut être parfois imputé au narrateur lui-même, tant le texte abonde (surtout dans les premières pages) en termes et adjectifs à connotation péjorative, dès lors qu'il s'agit de la grande puissance impérialiste.

Le silence du narrateur face à cette abondance / redondance d'injures auxquelles semble se réduire la perception de Samantar - "l'outrecuidance des marchands" (page 15), "horde de brigands imbus de leur fausse supériorité" (page 18), "racaille arrogante et fière de sa technologie" (page 18), "leur incurable mégalomanie" (page 19), etc. - peut être le signe d'une approbation non avouée. Excepté quelques commentaires glissés ici et là dans le discours narrativisé de l'acteur, le narrateur donne en effet l'impression d'adhérer au procès que Samantar fait de l'Occident mercantile. Mais lorsqu'on y regarde de plus près, l'on s'aperçoit que cette approbation tacite n'en est peut-être pas une.

Dans un passage descriptif du roman, le désert se trouve à son tour décrit à travers la conscience de Samantar meurtri à l'idée que "la grande puissance impérialiste" ait pu défigurer la beauté infinie de cet espace. Le spectacle est alors désolant à l'image de la désolation morale de l'acteur :

⁴⁹ Cf., J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit.

⁵⁰ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 189.

"partout ailleurs ce calme prestigieux et cette douceur immuable n'étaient plus qu'un souvenir. Partout ailleurs le despotisme industriel avait dégradé les espaces émouvants de la nature, et il s'en était fallu de peu pour que ce paysage lui-même ne devînt à son tour une aire méphitique renommée." (page 15).

La vision cauchemardesque de ce désert ayant perdu à jamais sa sérénité séculaire, est telle qu'on a l'impression que c'est le narrateur lui-même qui nous expose sa vision dans toute sa laideur; si ce n'est la présence au fil de l'énonciation de commentaires discrètement glissés (mis entre des tirets), venant dévoiler un point de vue autre que celui de Samantar :

"Pour s'en convaincre, il lui suffisait de tourner la tête pour distinguer à travers la brume de chaleur - *plantée dans le désert comme une statue de la dérision* - l'armature métallique d'un derrick pourrissant au soleil. Dans les vibrations de l'air surchauffé, il ondoyait à la façon d'une danseuse aux déhanchements lascifs, sortie des sables par la grâce d'un magicien. Ce vestige d'anciennes prospections pétrolières qui s'étaient soldées par un échec servait à présent de point de rencontre aux enfants de la ville, lesquels s'y livraient à des jeux passionnants et dangereux. personne ne songeait à l'enlever, car sa présence entretenait dans les hautes sphères gouvernementales la superstition que l'or noir jaillirait un jour en force, attiré par cet emblème des champs pétrolifères. Quelques-uns de ces dignitaires, *optimistes invétérés*, venaient parfois contempler cet *idole païenne*, murmuraient avec ferveur les prières appropriées, *puis s'en allaient confiants dans l'avenir*." (page 15).

Bien qu'il rejoigne celui de l'acteur, le point de vue du narrateur relève ici d'un ordre différent, celui de la dérision et du sarcasme. Et quoique feutrés, ses commentaires (soulignés dans la citation) trahissent son recul par rapport à Samantar qui reste en revanche prisonnier de son ressentiment à l'égard des "âmes mercantiles". Ils expriment en tout cas un point de vue moins bilieux. Au lieu d'être fustigé, l'Occident cupide est alors tourné en dérision, l'association entre le derrick, symbole de cet Occident là, et l'image de la danseuse du ventre, ne sont que l'expression d'un point de vue sarcastique.

A la différence de l'acteur, lequel part quasiment en guerre contre l'Occident dont il est question - il refuse jusqu'à monter dans une voiture - le narrateur lui, se contente de subvertir ces symboles ainsi que ces clichés. L'adhésion au point de vue de Samantar n'est donc que partielle, car au lieu de condamner les "marchands", le narrateur et à travers lui l'auteur implicite, se contentent de les tourner en ridicule; ce qui est probablement mais d'une autre manière aussi féroce.

Paradoxalement la férocité du narrateur semble tourner contre le personnage lui-même, cela lorsqu'il s'efface devant le point de vue "magistralement" exposé de Samantar. Le silence du narrateur est alors non plus le signe d'une approbation, mais au contraire celui d'un conflit avec ce point de vue.

Nous le savons, Samantar n'est pas le seul à abhorrer "la grande puissance impérialiste", les autres acteurs aussi, Ben Kadem en l'occurrence. Mais la redondance avec laquelle son procès de l'Occident mercantile revient dans le texte, devient

à force rébarbative. Tout se passe, en effet, comme si cette répétition est délibérément rebutante, d'autant plus que le discours de Samantar semble se réduire à une succession d'insultes.

Le silence du narrateur, excepté quelques commentaires, devant ce discours bilieux, devient paradoxalement éloquent. L'effet recherché à travers cette redondance, semble être d'une part l'exagération (Le point de vue de Samantar devient par conséquent une caricature de lui-même), d'autre part l'agacement du narrataire et *a fortiori* du lecteur réel; lesquels risquent de percevoir ce discours comme l'expression d'une vision primaire.

En insistant sur le procès de l'Occident, le narrateur et à travers lui l'auteur implicite, semblent par conséquent tourner en dérision un discours dominant - faisant souvent il faut le dire l'amalgame entre mercantilisme et Occident - lequel ne manque pas d'être reçu par le lecteur comme un discours limité, se résumant pour l'essentiel à quelques schémas simplistes et insultes vénéneuses.

C'est ainsi que le silence du narrateur tourne au détriment de l'acteur dont le discours exposé à outrance paraît on ne peut plus rébarbatif, schématique et primaire.

Ce discours de Samantar ne diffère pas beaucoup de celui de Ben Kadem, dont l'idéologie filtrée par l'esprit du narrateur, fait de lui une caricature du chef politique hégémoniste et ennemi juré de l'Occident.

La dérision est par conséquent ambivalente, elle vise aussi bien l'Occident mercantile que le discours le fustigeant.

La dérision, on le sait également, c'est ce que la critique retient souvent de l'oeuvre romanesque d'Albert Cossery, l'idée aussi que semblent accrédiiter ses héros, aussi bien dans *Une ambition dans le désert* que dans les romans précédents⁵¹; l'idée enfin qu'un lecteur innocent garde de l'auteur réel, c'est-à-dire Albert Cossery en personne.

Ce dernier affichant un sourire éternellement ironique, n'hésite pas, il faut le dire, à cautionner cette impression candide. Faut-il pour autant en déduire que ses personnages sont ses doubles et leur discours, le sien ? La réponse est non si l'on tient compte évidemment de la distinction que Wayne C. Booth et Jaap Lintvelt nous apprennent à faire entre narrateur et auteur, auteur abstrait et auteur concret. Voyons rapidement où s'arrête la frontière entre ces trois instances, ensuite essayons de vérifier si le point de vue sur les révolutionnaires et l'Occident mercantile dans le roman, équivaut en dernière instance à celui du signataire d'*Une ambition dans le désert*.

b - Auteur concret / auteur abstrait :

⁵¹ *Mendiants et orgueilleux, Un complot de saltimbanques et La Violence et la dérision* par exemple.

L'auteur concret, comme le lecteur concret d'ailleurs, "est une personnalité historique et biographique, qui n'appartien[t] pas à l'oeuvre littéraire, mais se situe [...] dans le monde réel où il mène [...], indépendamment du texte littéraire une vie autonome"⁵². En composant son oeuvre littéraire, l'auteur concret produit une "version supérieure de lui-même [...]" que l'on interprète comme une sorte de "second moi". Ce second moi présente le plus souvent une version de l'homme extrêmement raffinée et purifiée, plus avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité."⁵³.

Cette projection littéraire de l'auteur concret, Booth la nomme *auteur implicite*, et Jaap Lintvelt, *auteur abstrait*, lequel est d'après la définition de ce dernier "le producteur du *monde romanesque* qu'il transmet à son destinataire / récepteur, le lecteur abstrait"⁵⁴.

Mais ajoute-t-il, pendant que l'auteur concret mène une vie extra-littéraire, l'auteur abstrait est inclus dans l'oeuvre littéraire, sans qu'il y soit pourtant représenté directement ou explicitement.⁵⁵ En cela il se distingue du narrateur - instance fictive - qui peut énoncer ouvertement sa position *interprétative* ou *idéologique* comme c'est le cas dans *Une ambition dans le désert* lorsque le sujet parlant (le narrateur anonyme) qualifie magistralement le projet de Ben Kadem de "mirifique" et son entreprise de "hasardeuse" (voir plus haut).

N'étant jamais exposée au grand jour, la position idéologique de l'auteur abstrait

"ne peut être déduite qu'indirectement du choix d'un monde romanesque spécifique, de la sélection thématique et stylistique, ainsi que des positions idéologiques représentées par les instances fictives (narrateur, narrataire, acteurs) qui pourront lui servir de porte-parole."⁵⁶.

Pouvons-nous dire par conséquent que le "second moi" d'Albert Cossery se dérobe derrière Samantar, Hicham, Ben Kadem, etc., faisant le procès de la grande puissance impérialiste associée par surcroît à l'Occident ?

Non, on l'a vu, même le narrateur arrive à railler leur discours primaire ainsi que leur vision simpliste de la réalité politique. Toutefois, c'est derrière cette dérision du point de vue des acteurs, que semble se cacher la position interprétative de l'auteur abstrait lui-même. Ce qui paraît étayer ce propos de Lintvelt :

"... l'auteur implicite ne peut pas intervenir de façon directe et explicite dans son oeuvre littéraire comme sujet énonciateur. Il pourra seulement se dissimuler derrière le discours idéologique du narrateur fictif, mais dans ce cas-là c'est le narrateur qui s'énonce et point l'auteur implicite."⁵⁷.

⁵² Cf., J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., page 16.

⁵³ Cf., Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", op. cit., page 93.

⁵⁴ Cf., J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., page 17.

⁵⁵ Cf., J. Lintvelt, *idem*, page 17.

⁵⁶ Cf., J. Lintvelt, *idem*, pages 17 - 18.

Dès lors on pourra dire que le "second moi" de Cossery semble épouser le point de vue du narrateur, hostile à un certain discours politique limité et rébarbatif.

Enfin combien même cette position idéologique pourrait flatter le lecteur occidental, harassé d'entendre proférer ce discours bilieux, même dans la réalité extra-littéraire, il ne peut l'imputer à Albert Cossery le créateur concret du roman; car "l'auteur implicite est toujours différent de "l'homme réel" - quoi que l'on imagine de lui - "⁵⁸, et malgré ce sourire moqueur qu'on lui connaît.

Nous verrons plus loin⁵⁹, en revanche, que l'implication de l'auteur concret dans le discours est beaucoup plus évidente, lorsqu'il s'agit du choix hypertextuel qu'il fait. Dans le cas d'*Une ambition dans le désert*, l'option pour la parodie comme pratique hypertextuelle se rapporte davantage à "l'homme réel" qu'à son "second moi".

Restons-en pour l'instant au dialogue implicite s'établissant entre les différentes instances littéraires, lequel réémerge dès lors qu'on tient compte de la limite statutaire entre chacune d'elles.

Il est vrai qu'un dialogue se met en place entre acteur, narrateur, auteur abstrait et auteur concret. Dans *Une ambition dans le désert*, ce conflit idéologique ou *dialogisme* (Bakhtine) s'instaure de façon plus tendue entre les acteurs eux-mêmes; c'est-à-dire entre Samantar, Hicham, Ben Kadem, Higazi, Shaat, "la grande puissance impérialiste" et les révolutionnaires.

⁵⁷ Cf., J. Lintvelt, *idem*, page 25.

⁵⁸ Cf., Wayne C. Booth, "Distance et point de vue", *op. cit.*, pages 92 - 93.

⁵⁹ Voir plan : III - B - 4.

c - Entre les acteurs

En effet, dans ce roman de Cossery, chaque personnage ou acteur a une idée sur le monde dans lequel il évolue; l'univers romanesque est comme celui de Dostoïevsky hanté par les idées, et tous les personnages directement ou indirectement parlent.

D'entrée, c'est le point de vue de Samantar sur l'impérialisme et ses ennemis, les révolutionnaires, qui est étalé au grand jour. En page 100, c'est le point de vue de Hicham qui se trouve à son tour exposé : "Dans un univers dominé exclusivement par d'affreux salopards, être pacifique n'était-ce pas synonyme de lâcheté ?" Interrogation politique qui fait écho à la thèse formellement exprimée dans les romans précédents de Cossery, à savoir que "le monde où nous vivons est régi par la plus ignoble bande de gredins qui ait jamais souillé le sol de la planète"⁶⁰.

A sa manière Hicham combat ce monde "sordide" non par le dédain comme Samantar, mais par la chanson à travers laquelle il véhicule "une morale de paresse et d'amour" (page 100). En cela il rejoint le discours de Samantar mais aussi celui des héros d'autres romans de l'auteur. Le problème cependant est que Hicham fait preuve de candeur. Il va croire un moment à l'efficacité de la révolution et de la violence, et sa solidarité envers les rebelles contre la tyrannie le laisse voir en eux des "compatriotes entrés en dissidence" (page 101). Terme qui semble n'avoir pas de sens pour Samantar, lequel au contraire se désolidarise de ces militants, ne croyant pas - comme on l'a vu auparavant - à la révolution ni à aucune autre forme d'action.

La seule valeur à laquelle il croit, c'est en effet la tranquillité d'une vie paisible :

"J'ai toujours pensé que tu étais au dessus de tout ça et que les mobiles et les actions de cette humanité te faisaient horreur." (page 95).

Cette réplique de Shaat, un autre acteur, confirme l'indifférence de Samantar et son dédain de l'humanité. Il ne faut pas perdre de vue d'un autre côté que ce "prince indifférent" - comme le nomme Tareq en page 32 - est issu de la famille régnante, qu'il n'a pas eu par surcroît le regret de renier⁶¹. Son appartenance sociale ne peut par conséquent que l'opposer à son ami Hicham, une sorte d'ascète⁶² qui a "sacrifié sa carrière de chanteur pour ne pas se séparer du peuple." (page 104).

Cette compassion envers les "déhérités" (page 104) jure en effet à côté de l'indifférence avouée de Samantar :

⁶⁰ Cf., *La violence et la dérision*, Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1981, page 68.

⁶¹ Cf., *Une ambition dans le désert*, op. cit., page 62.

⁶² *Idem*, page 33.

"C'est parce que l'humanité me dégoûte que je veux sauvegarder la tranquillité de l'émirat et en même temps la mienne. Ce qui se passe actuellement vise à détruire cette tranquillité." (page 95).

Ce discours, nous pouvons évidemment l'interpréter comme une démission de la part du personnage ou comme l'aveu de son refus de changer le monde⁶³. Attitude politique qui ne semble, par ailleurs, étonner aucunement son ami d'enfance Shaat :

"Qu'importe à un homme comme toi ces minables qui veulent réformer le monde. Ces malheureuses bombes ne devraient pas t'empêcher de dormir." (page 95).

On peut dire par conséquent qu'en dépit de leur aspiration commune à la joie de vivre - faire l'amour et se délecter des vertus hallucinogènes du hachisch⁶⁴ - Samantar et Hicham n'ont pas la même vision du monde, chacun appartenant à une classe sociale différente.

Enfin, ce dialogisme entre les deux protagonistes est porté à son paroxysme dans le passage éloquent de ce point de vue, que voici :

" - Il est assez malin pour discerner tes intentions sans que tu lui en parles. Il connaît ton amour pour la paix.

Cela ressemblait vaguement à un reproche, mais Samantar eut la délicatesse de ne pas s'en offusquer. Soudain il sut que Hicham n'avait pas encore assimilé le sens de sa démarche et qu'il était malgré lui conquis par la séduisante perspective d'un soulèvement populaire. Hicham compatissait à la misère des masses et il avait sacrifié sa carrière de chanteur pour ne pas se séparer du peuple. Ce sentiment le portait naturellement à défendre la cause des déshérités. Il ne pouvait s'opposer sans douleur à un mouvement insurrectionnel qui leur promettait la délivrance et la fin de la tyrannie. Samantar comprenait le déchirement qu'éprouvait Hicham à dénier à cette forme suprême de la lutte contre l'oppression le droit à la violence. Il le comprenait si bien qu'il était lui-même capable d'anéantir avec joie toute la paix du monde, si cela devait procurer un morceau de pain à un affamé. Mais dans ce désert sans ressources, ce genre d'action ne ferait qu'ajouter à la pauvreté endémique d'un peuple les destructions et les balles perdues que sèment sur leur passage les ouragans indisciplinés de la révolte. Cette pensée était malheureusement intolérable à Hicham qui devait la ressentir dans son âme comme une fuite honteuse devant le seul combat véritable. Tant il est vrai que dans tout homme qui n'est pas une crapule subsiste toujours la nostalgie d'une révolution triomphante." (pages 103 - 104).

Ben Kadem a également son point de vue sur le monde; en page 122 c'est sa position à l'égard de la puissance étrangère qui nous est dévoilée, quoique filtrée par l'esprit du narrateur.

⁶³ *Idem*, page 82.

⁶⁴ *Idem*, page 106.

Son désir de "chasser l'ignoble puissance impérialiste incrustée dans cette terre arabe grâce à des potentats avilis par l'argent" (page 122), le situe d'emblée dans le camp de Samantar et de Hicham, à la fois hostiles au mercantilisme et indifférents à l'argent⁶⁵. En revanche, son statut politique creuse le fossé entre l'épicurisme de Samantar précisément et lui-même. Son idéal révolutionnaire signifie tout le contraire du "s'abstenir pour jouir ..." ⁶⁶ auquel semble se résumer la philosophie de son jeune parent. Selon celui-ci :

"la conquête de tout un empire ne valait pas une heure passée à caresser la croupe d'une jolie fille assoupie sous la tente dans l'immobile désert" (page 212).

Une telle affirmation est en soi, sinon une satire, du moins une remise en cause du patriotisme outrancier de Ben Kadem; lequel irrité presque⁶⁷ ne manque pas de l'interpréter comme un "manque absolu d'ambition chez son jeune cousin" (page 67). A tel point qu'il abandonne son espoir de le rallier "à l'idéal grandiose qu'il s'était assigné" (page 67); abandon qui symboliquement constitue une rupture entre les deux hommes, l'un démesurément ambitieux, l'autre épicurien plus que jamais.

Inversement Samantar semble reprocher au Premier ministre son nationalisme exacerbé, mot qu'il semble non seulement exclure de son vocabulaire, mais qu'il arrive à retourner contre Ben Kadem lui-même comme étant une ruse au service de son ambition politique :

" - Est-ce que par hasard, Excellence, tu me prendrais pour un enfant ? C'est l'excuse de toute ambition politique que de prétendre se sacrifier pour le bonheur du peuple. Mais le peuple ne t'a rien demandé. Il veut simplement vivre en paix." (page 67).

Cela dit, Samantar ne met pas en doute l'intégrité morale de Ben Kadem, car l'homme nous dit-on est "désintéressé" (page 68). Ses mobiles ne sont ni l'argent ni les plaisirs, mais le recouvrement de l'indépendance et de la fierté des habitants de la péninsule⁶⁸. Toutefois, éliminer la domination étrangère de la région et régler son compte avec "ses valets" parmi les émirats voisins, risque selon Samantar de mettre en péril ce "calme édénique" régnant sur l'émirat. Calme qui fait d'un autre

⁶⁵ "Indifférent à l'argent et au succès, Hicham chantait pour son plaisir et celui de ses amis, négligeant une carrière qui s'annonçait prestigieuse.", *Idem*, page 35. En page 17 Samantar semble faire l'éloge de la pauvreté et de la paresse, lesquelles auraient l'avantage, de son point de vue, de garantir sa dignité au peuple : "Mais tandis que se dévoyaient ces foules soumises aux normes d'une éthique barbare, ici, à Dofa, la pauvreté du pays avait laissé la vie s'écouler paresseusement et le peuple se consacrer sans efforts dégradants à des occupations bénéfiques, telles que la pêche, les cultures maraîchères, un artisanat façonné dans l'indolence et la dignité".

⁶⁶ Jean-Jacques Rousseau cité dans *Le Petit Robert*, dictionnaire de la langue française. Nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour pour 1988, page 671.

⁶⁷ "Il n'arrivait pas à comprendre comment un homme intelligent pouvait user son intelligence dans des choses puérides". *Une ambition dans le désert*, op. cit., page 67.

⁶⁸ *Idem*, page 68.

côté son bonheur d'épicurien. C'est sans doute pourquoi réclame-t-il à Ben Kadem, et au nom du peuple, le droit à cette paix intacte.

D'autre part "avec sa foi inébranlable dans le combat libérateur et son entêtement de prophète, ennemi de l'oisiveté et de la fornication, Ben Kadem était un personnage dangereux" (page 68) du point de vue de Samantar. Pire que "la grande puissance impérialiste", Ben Kadem à la fois ambitieux et censeur, devient le véritable ennemi de Samantar; il porte préjudice à sa raison d'être et remet en question par là même son idéologie laxiste.

Deux logiques s'opposent en effet dans ce texte, le patriotisme philanthropique d'une part, l'épicurisme personnel de l'autre. On peut dire enfin que les deux acteurs symbolisent le conflit ou dialogisme entre deux visions du monde ne pouvant que s'entrechoquer parce que diamétralement opposées. Le plurilinguisme dans *Une ambition dans le désert* n'est pas seulement social comme le dit Bakhtine (Samantar / Hicham), il est aussi politique (Samantar / Ben Kadem).

Nous venons de voir plus haut l'expression d'un conflit tendu entre deux points de vue politiques, ayant pourtant un point commun : "le bonheur du peuple". Nous allons voir dans le roman suivant, *Le conclave des pleureuses*, que le plurilinguisme reste bien social.

b) *Le conclave des pleureuses*, Fawzi Mellah

1 - Qui parle ?

a - Récit au premier degré

"Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives [...] : faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire."⁶⁹.

A la différence de Cossery, F. Mellah a opté dans ce roman pour la première formule. Un personnage nous raconte (à la première personne) son parcours de journaliste chargé de mener à bien une enquête sur une série de viols commis dans une ville. Il remplit ainsi une double fonction : il est à la fois je-narrant et je-narré, personnage-narrateur et personnage-acteur. La

⁶⁹ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 252.

narration est alors homodiégétique contrairement à ce qu'elle est dans *Une ambition dans le désert*, c'est-à-dire hétérodiégétique.

A ce sujet Genette nous dit qu'il faut :

"distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin"⁷⁰.

C'est le cas dans *Le conclave des pleureuses*, ce journaliste-narrateur ne fait qu'écouter les autres personnages censés lui apporter des témoignages l'aidant à rédiger son rapport sur les viols. Lesquels cumulent à leur tour les fonctions d'action et de narration. Ces personnages à la fois acteurs et narrateurs font partie de la diégèse, c'est-à-dire du récit premier dont l'auteur est le journaliste. On les qualifiera de *diégétiques* ou *d'intradiégétiques*⁷¹. Ce qu'ils racontent constitue en revanche ce que Genette appelle la *métadiégèse*⁷² ou récit au second degré; c'est-à-dire un récit qui vient s'insérer dans le récit premier. Soit pour expliquer (fonction explicative)⁷³, soit pour convaincre (fonction persuasive)⁷⁴, soit enfin pour distraire (fonction de distraction)⁷⁵.

Dans *Le conclave des pleureuses*, le récit second semble plutôt apporter une explication, voire un éclairage au journaliste cherchant à comprendre le pourquoi de ces viols et qui en est l'auteur ?

b - Récits au second degré

Plusieurs personnages racontent au second degré, à commencer par le saint-de-la-parole à qui l'on impute ces viols en première instance; Aïcha-Dinar sa mère; Fatma-la-Lampe sa soeur; l'Oeil-de-Moscou ... Tous répondent par une *analepse explicative*⁷⁶ à la question "Qui est le saint-de-la-parole, un véritable saint ou un imposteur ?" Cette *analepse* qui prend la forme d'un récit rétrospectif est censée éclairer l'enquêteur dans sa recherche et par là même le lecteur sur les antécédents de l'accusé. C'est ainsi qu'en guise de récit métadiégétique, nous avons plusieurs versions de la même histoire et différents

⁷⁰ Cf., G. Genette, *idem*, page 253.

⁷¹ Cf., G. Genette, *idem*, page 238.

⁷² Cf., G. Genette, *idem*, pages 238 - 239.

⁷³ Cf., G. Genette, *idem*, page 242.

⁷⁴ Cf., G. Genette, *idem*, page 243.

⁷⁵ Cf., G. Genette, *idem*, page 243.

⁷⁶ Cf., G. Genette, *idem*, page 242.

éclairages du même personnage; l'instance narrative du récit second nous servant à chaque fois de centre d'orientation dans sa propre narration.

2 - Qui voit ?

a - Le saint-de-la-parole

"Ecris :

écris que je suis né à l'âge inaugurateur, d'un père saint et d'une mère pleureuse."⁷⁷.

D'entrée de jeu, le roman s'ouvre sur cette injonction, énoncée à la première personne - certes accompagnée de guillemets - mais qui nous induit à penser qu'il s'agit d'un récit autobiographique au premier degré. Or quelques pages plus loin cet autre énoncé fait irruption dans le texte : "Je l'interromps enfin" (page 32), et on comprend que le récit autobiographique enchâssé est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif le produisant⁷⁸.

En effet, le je-narrant du récit autobiographique n'est pas ce journaliste assumant la narration au premier degré, mais l'un des héros de ce récit premier; à savoir le saint-de-la-parole racontant sa propre histoire, mais à un niveau diégétique second.

Je-narrant, le saint-de-la-parole nous sert en même temps de personnage focal de l'histoire qu'il nous raconte. Sa version de l'histoire forcément subjective prend du coup l'allure d'une plaidoirie. Il ne réaffirme pas seulement son innocence par rapport à ces viols dont il est accusé; il prétend en être la première victime, à commencer par sa vocation de saint. Il ne l'a pas choisie, elle lui a été imposée, par sa propre mère en l'occurrence :

"'Accomplira-t-il les miracles ?' se disait-on tous les jours. Le commerce mystique et familial ne devait pas périlcliter; j'en avais la charge.

A cinq ans, on m'apprit *Le Coran*, [...] et les transes des pleureuses. Un soir, on attacha une corde autour de ma taille, on me replongea dans le puits de Sarah et d'Agar et on attendit le miracle. [...] On me sortit du puits et on me nomma "saint-de-la-parole" "(page 14).

Quant aux viols dont on l'accuse, ce sont dit-il, les femmes "quêteuses de sens" (page 24) qui les commettaient sur son corps. "Engorgées de questions et assoiffées de prédictions" (page 22), celles-ci allaient le voir; mais sa nudité provoquait en elles des gestes de furie :

⁷⁷ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 13.

⁷⁸ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 238.

"lorsque ma famille m'eut cloué au sol et lié aux chaînes, les femmes furieuses et excitées se mirent à déchirer mes vêtements. Elles dépecèrent tous les tissus qui me couvraient et tentèrent même de m'arracher les testicules. Le lendemain, le surlendemain et les jours qui suivirent, l'on prit l'habitude (surtout les jeunes femmes) de m'arracher les vêtements et d'en emporter les morceaux chez soi."
(pages 23 - 24).

Plutôt que des viols, ces gestes de violence féminine sont ressentis par le saint-de-la-parole comme des "attouchements" à la fois douloureux et délicieux :

"Dois-je avouer que j'y ai pris goût ?

Je commençai d'attendre secrètement l'heure de la fermeture, l'heure où les quêteuses de sens se jetteraient sur moi, [...], mordraient mes lèvres, me grifferaient le visage, ..." (page 24).

Ces viols consentis, c'était dit-il : "le tribut que je devais verser à la sainteté" (page 25), la voie d'accès à l'univers des saints : "leurs douleurs et leurs plaisirs, leurs attouchements secrets et leur incandescence" (page 25). Univers où les proximités les plus suspectes sont admises, toutes les quêtes et plaintes accueillies. Raison pour laquelle, pense-t-il, effarouchée "par notre bruit, nos gémissements et nos grognements la république nous a contraints à la liquidation honteuse de notre fonds de commerce" (page 34), autrement au mutisme.

D'après lui son crime n'est pas d'avoir commis des viols sur ces femmes en quête de prédictions, mais de les avoir accueillies dans son cercle, consenti et donné libre cours à leur révolte contre l'ordre établi :

"Certes on m'y violait; j'y subissais tant de violences, mais c'était une mutinerie grandiose et commune.

L'ordre féminin que je subissais n'était rien d'autre qu'un ordre mutin" (page 34).

En d'autres termes son délit majeur, c'est d'avoir fait de l'impasse de la Patience - où il exerce ses fonctions de saint - le lieu d'expression d'un ras-le-bol collectif, "le lieu ouvert des mutineries" (page 34).

Ces violences dont on le dit l'instigateur, sont paradoxalement commises avec ses femmes courroucées contre la république des hommes, sourds à toute quête et à toute requête.

L'impasse de la Patience est enfin pour lui le royaume des femmes contre les hommes, la ligue des opprimé(e)s contre l'ordre des oppresseurs, le lieu d'expression des violé(e)s contre le parti des violeurs.

C'est à cela que se résume le plaidoyer du saint-de-la-parole; son viol en définitive c'est d'avoir remis en cause le viol de ceux qui l'en accusent.

Toutefois le symbolisme contenu dans ce récit du saint-de-la-parole, le jeune journaliste n'y entend rien. C'est pourquoi perçoit-il sa version des viols comme un véritable délire : "je ne comprends pas un traître mot aux délires de ce saint. J'ai fait fausse route en voulant me lancer à sa recherche." (page 35).

Au contraire son rédacteur en chef, l'Œil-de-Moscou⁷⁹, en a décelé le message éminemment mutin. Ce qui explique son acharnement à le faire interner⁸⁰.

c - L'Œil-de-Moscou

La haine de celui-ci à l'égard des marabouts est en effet incommensurable; car à l'instar de son ennemi (le saint-de-la-parole) ils dénoncent "l'âge inaugurateur" (page 32); "ère nouvelle" qu'il est chargé pourtant d'accréditer, à coup de louanges, s'il veut réaffirmer sa place dans la république nouvelle.

Quant à sa version des viols, elle est tout autre. Filtrée à travers sa conscience de moderniste acharné contre les saints et les marabouts, elle devient comme le procès de son ennemi juré, à savoir le saint-de-la-parole.

Non seulement il l'accuse de fabuler⁸¹ mais aussi d'abuser le jeune enquêteur au sujet des viols :

"Ce singe hurleur que vous appelez "saint-de-la-parole" vous a trompé; c'est lui qui inspire ces viols abominables; je le sais. Il veut démontrer ainsi par la violence l'utilité de son ancien commerce. [...]. Aujourd'hui, des étudiantes, des fonctionnaires, des avocates, des employées, des domestiques subissent ces tristes outrages; pourrions-nous le tolérer ? Elles sont la moitié du ciel; nous ne pouvons les abandonner aux grognements insensés de ce fou hurleur; il faudra élever entre lui et nos femmes le mur de l'instruction, de l'éducation et de l'information. Nous publierons votre enquête à l'occasion de la fête des Femmes. Nous devons bien cela à nos mères, nos soeurs, nos cousines, nos épouses; elles tiennent la clé du paradis. Dieu les aime, ce fou les déteste. Nous ne sommes pas de simples journalistes, mon cher, mais [...] des soldats ! [...] Qu'on enferme ce soi-disant saint et la ville retrouvera sa quiétude. C'est à cela que doit tendre votre enquête." (pages 69 - 70).

Comme on peut le remarquer, il s'agit là encore d'enquête et de rétablissement de la paix dans une ville secouée par le bruissement d'une violence inaccoutumée. Le discours du sujet-percepteur, exposé là aussi à outrance, se laisse entendre comme de la "langue de bois". Pour preuve le commentaire dont nous fait part, juste après, le narrateur apparemment en désaccord avec son rédacteur en chef :

⁷⁹ Il tient ce sobriquet à la fois de son passé de communiste, de ses liens avec les autorités et de sa vigilance de lecteur prompt à traquer la moindre coquille. Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 60.

⁸⁰ *Idem*, page 39.

⁸¹ *Idem*, page 63.

"Je n'en attendais pas moins de l'Œil-de-Moscou. Sa conception de l'information s'est élevée au fur et à mesure de son ascension au journal : devenu rédacteur en chef, il a décidé de transformer son "équipe" en missionnaires des temps nouveaux et irrémédiables" (page 70).

C'est précisément sa vénération de la modernité⁸² qui lui dicte ce pamphlet contre le saint-de-la-parole accusé d'autre part de s'opposer à tout changement. Elle détermine aussi sa perception du saint, se résumant à une cascade d'insultes : "Ce démon" (page 63), "Ce singe hurleur", "cet imposteur" (page 64), etc., dont la version est par ailleurs remise en cause jusque dans ses moindres détails :

"Ce démon vous a raconté n'importe quoi ! Il vous a menti du début à la fin. Qui pourrait croire à ces histoires rocambolesques ? Voler par-dessus les femmes... Passer des jours et des nuits dans un puits sombre... Voilà ses piètres prodiges !" (pages 63 - 64).

Enfin, même sa généalogie est frappée par le discrédit de l'Œil-de-Moscou :

"Ce singe hurleur n'est pas né d'un père saint et d'une mère pleureuse comme il se plaît à le répéter. Il est issu comme vous et moi d'une famille de cette ville; une famille de collaborateurs et de serviteurs des Français. Son père était interprète à la sous-préfecture; il est mort d'une crise de hoquet pendant l'interrogatoire d'un patriote. [...] Voilà la véritable et lamentable histoire de ce dément. Il a toujours refusé le changement. Toujours il a eu peur des paroles claires." (page 64).

d - Aïcha-Dinar

Contre ce pamphlet s'élève la voix d'Aïcha-Dinar, la mère de l'accusé, dont la version ressemble plus à une plaidoirie, à son tour, qu'à un témoignage :

"Mon fils béni n'est pas de ce monde; vos chroniques ne le concernent guère. Je sais qu'ils veulent l'enfermer. Mais ils ne trouveront pas de murs assez sûrs pour le contenir. Les femmes retourneront vers lui; elles ont besoin de son regard et de ses visions. Vos viols se passent ailleurs, dans de nouveaux quartiers, lors de bacchanales muettes." (page 83).

C'est ainsi qu'elle renvoie la balle dans le camp des artisans de la nouvelle république, "république de rumeurs et de promesses grandiloquentes" ajoute-t-elle (page 81). Et comme pour reprendre les versions de l'Œil-de-Moscou et de son fils lui-même, elle relate devant son jeune interlocuteur (le journaliste), et dans ses moindres détails, l'histoire du saint-de-la-parole comme elle la perçoit :

⁸² *Idem*, page 63.

"Trente années de méditations et de prédictions ont plongé mon fils dans une autre vie. Il s'est fabriqué un monde à son seul usage, l'univers des saints où le vulgaire ne s'entend guère [...]. Nous ne l'avons jamais plongé dans un puits comme il se plaît à l'imaginer. Il n'a jamais perdu la vue. La vérité est que mon fils n'a jamais accepté le monde des hommes et leurs palabres indigentes; il a toujours préféré celui des femmes et leurs danses prometteuses. A quinze ans il venait encore avec moi au bain maure et refusait absolument de sortir avec son père, un théologien connu et respecté dans le quartier. Nous crûmes qu'après la circoncision les choses iraient mieux entre les hommes et lui... Mais, le soir de la cérémonie, il se cacha dans un puits et pleura si fort que nous décidâmes d'annuler la fête." (pages 83 - 84).

Notons que les mêmes séquences apparaissent là encore dans cette version autre d'Aïcha-Dinar, mais dans des tours narratifs totalement différents. Chargée du même symbolisme, oscillant entre la plaidoirie en faveur du saint et la reprise de son récit autobiographique, cette version d'Aïcha-Dinar est en même temps donc une réponse aux accusations de l'Œil-de-Moscou; version qui se prétend authentique à son tour :

"Mon fils fut opéré de force et nous déménageâmes dans un autre quartier de la ville, au sept, impasse de la patience. [...]. Peu à peu, nos affaires florissaient et je découvrais en même temps que nos clientes les multiples dons de mon fils. Je dus, néanmoins, l'enchaîner car je ne pouvais tolérer un seul incident violent entre les femmes et le saint. voilà l'authentique et belle histoire du saint-de-la-parole. Quels viols pourriez-vous y déceler ? Mon fils accomplissait une tâche nécessaire, urgente [...]. Mon fils faisait la communauté car il aidait à transformer la douleur qui se pensait unique en destinée commune. [...] Ces viols sont venus plus tard; ils sont venus lorsque votre république a décidé d'en finir avec les marabouts et d'exiler leurs familles; inventant ainsi l'homme nouveau : l'être seul. Aujourd'hui mon fils est seul; et je suis pleureuse et laveuse de morts." (pages 85 - 86).

Ce triste sort serait par conséquent l'oeuvre des nouveaux chefs "alphabétisés" mais autoritaires, dont l'Œil-de-Moscou sert de représentant dans le texte. Se joignant à la position interprétative de son fils, elle semble dire à son tour que le mutisme et l'exil qu'ils imposent au saint⁸³ et à sa famille équivalent à la table rase qu'ils entendent faire du passé ainsi qu'à la marginalisation des adeptes de la tradition. Les saints, les marabouts et les leurs font partie de ceux-là. Les violés ce sont eux, y compris son fils, et non l'inverse, car ils sont condamnés au silence et à la claustration. Leur parole est en soi contestation, remise en cause de l'édifice nouveau : cette république nouvelle tirant - d'après elle - sa légitimité de son autorité. Ainsi la plaidoirie de la mère se mue en procès des ennemis de son fils.

⁸³ *Idem*, pages 20, 22 et 34.

Cela dit, elle n'est pas la seule à stigmatiser les "chefs extralucides" et les "alphabétisés" du quartier neuf, citadelle des partisans du modernisme. D'autres acteurs volent à son secours pour retourner l'accusation des viols contre eux.

Ce sont Tawfik-Grain-de-Sel, Hamma-le-Rouge, Moha-le-Fou, Ali-Doigts-d'Argent, Mustapha-Canari et Fatma-la-Lampe, habitants de la "Montagne Rouge" (titre du chapitre III), espace se situant aux antipodes du premier et servant symboliquement de "réserve" aux exclus de la république nouvelle : chômeurs, souteneurs, contrebandiers, chiromanciennes, femmes mécontentes, marabouts et saint confondus. Tawfik-Grain-de-Sel, Mustapha-Canari, Fatma-la-Lampe... font partie des laissés pour compte de la république moderne, du fait de leur lien de parenté symbolique avec le saint-de-la-parole. Aussi leurs versions des viols ressemblent-elles à celles de leur frère et de leur mère.

Pour éviter que l'analyse devienne fastidieuse, limitons-nous à la seule version de Fatma-la-Lampe, acteur qui a le privilège d'avoir un pied dans les deux espaces du fait de sa fonction : domestique dans le quartier neuf.

e - Fatma-la-Lampe

Cette dernière livre à son interlocuteur (l'enquêteur), sa version personnelle de l'histoire du saint; version où elle prend à son tour la défense de son frère, mais où les mêmes détails narratifs, évoqués dans les trois récits précédents, changent encore une fois de perspective. Un élément nouveau apparaît cependant dans la biographie qu'elle fait de son frère : Elissa, un symbole de rébellion contre la tyrannie des hommes; autrement dit contre Pygmalion. Si l'on en croit la narratrice, ce symbole de mutinerie féminine aurait exercé une grande fascination sur le saint-de-la-parole, lequel "lisait beaucoup de livres sur Elissa la fondatrice de Carthage et sur les guerres puniques." (page 118). Aussi d'après elle voulait-il même "devenir historien comme notre père" (page 118). Autre élément généalogique qui change là encore de version; le père tantôt saint, tantôt interprète, tantôt théologien dans les versions antérieures, s'avère historien dans celle-ci.

Quant aux femmes, d'abord quêteuses de sens (version du saint-de-la-parole), ensuite violées (version de l'Œil-de-Moscou), enfin simples clientes (version d'Aïcha-Dinar), elles se transforment dans la perspective de Fatma-la-Lampe en "filles du quartier" (page 118) attirées par le calme et la tendresse de son frère ainsi que par les chants phéniciens qu'il connaissait par coeur" (page 118). Attirance, ajoute-t-elle, qui lui a valu la haine des "garçons" naturellement. Si bien qu'un jour,

"ils se liguèrent contre lui et le poussèrent dans un puits peu profond. Il y resta quelques heures et en sortit avec une pneumonie et un bégaiement qui ne le quittèrent plus. Il dut abandonner son espoir de devenir professeur d'histoire et s'enferma encore plus dans le silence et dans les livres." (page 118).

On peut remarquer que la séquence de la chute dans le puits change là aussi de point de vue narratif. Le saint-de-la-parole n'a pas été plongé de force dans le puits de Sarah et d'Agar dans l'espoir qu'un miracle s'y produisît; il n'a pas glissé dans la salle chaude d'un bain maure, chute qui lui aurait valu "un violent traumatisme crânien" (page 64), d'après l'Œil-de-Moscou; il ne s'est pas non plus caché dans un puits comme le prétend sa mère, pour éviter l'épreuve douloureuse de la circoncision; il a été poussé dans ce puits par des adolescents jaloux.

De même les viols dont on accuse son frère, deviennent dans sa perspective narrative "des grognements et attouchements innocents" (page 118); signes par le biais desquels son frère répondait aux mille et une questions des femmes quêteuses, qui allaient le voir à l'impasse de la Patience. Bref, d'après elle tout le monde trouvait son compte dans "ses miracles", "sauf quelques théologiens frileux et des historiens envieux" (page 119). Énoncé qui semble viser l'Œil-de-Moscou notamment, à cause de son désir avoué de remettre à zéro les pendules de l'Histoire; mais aussi constituer une réplique à ce qu'il dit à propos de sa philosophie de l'information : "Nous ne sommes pas de simples journalistes, mon cher, mais de véritables théologiens ou, plutôt, des soldats !" (page 70).

3 - Dialogue implicite

a - Entre les acteurs

Ainsi le récit de Fatma-la-Lampe engage une polémique avec le discours de l'Œil-de-Moscou, jugé implicitement discutable. D'où la portée dialogique de son discours narratif. Ce qui semble étayer ce propos unanimement admis, par ailleurs, de Mikhaïl Bakhtine :

"dans la composition de presque chaque énoncé de l'homme social, depuis la courte réplique du dialogue familier jusqu'aux grandes oeuvres verbales idéologiques (littéraires, scientifiques et autres), il existe, sous une forme avouée ou cachée, une part notable de paroles notoirement "étrangères", transmises par tel ou tel procédé. Dans le champ de quasiment chaque énoncé a lieu une interaction tendue, un conflit entre sa parole à soi et celle de "l'autre", un processus de délimitation ou d'éclairage dialogique mutuel."⁸⁴

C'est le cas des trois récits antérieurs à celui de Fatma-la-Lampe, où les "paroles d'autrui" sont non seulement discutées, dénoncées, mais aussi démenties. A titre d'exemples, souvenons-nous, les coups de colère de l'Œil-de-Moscou : "Ce démon [...] vous a menti du début à la fin" (page 63); ou encore la formule avec laquelle chaque récitant conclut la fable qu'il vient de

⁸⁴ Cf., M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., page 172.

raconter; du type : "voilà la véritable et lamentable histoire de ce dément" (page 64); "Voilà l'authentique et belle histoire du saint-de-la-parole" (page 86); enfin "Voilà la simple et innocente histoire de mon frère et de sa solitude." (page 119). En clôturant son récit par cette dernière formule, Fatma-la-Lampe trahit à son tour sa position interprétative à l'égard de l'objet de sa narration. Elle s'institue enfin, comme eux, en qualité de personnage focal, le seul "digne de confiance"⁸⁵ du destinataire de son récit. Ce que fait par ailleurs la narratrice de *La nuit sacrée* lorsqu'elle énonce d'entrée explicitement son projet de rétablir la vérité sur son histoire, prise à son tour⁸⁶ dans un véritable tourbillon narratif.

Mais poursuivons avec *Le conclave des pleureuses* où la pluralité des récits et versions devient synonyme de dialogisme, voire même de polémique narrative autour d'un même fait - les viols, d'un même objet, le saint-de-la-parole. Un dialogisme mettant à chaque fois deux voix en situation de conflit comme l'illustrent bien les quatre versions des viols : le saint-de-la-parole / l'Œil-de-Moscou, Aïcha-Dinar / l'Œil-de-Moscou, Fatma-la-Lampe / l'Œil-de-Moscou, ou inversement l'Œil-de-Moscou / le saint-de-la-parole.

Dans chaque récit deux voix donc, deux points de vue idéologiques se confrontent; c'est ce qui donne à chacun d'eux cette forme hybride que M. Bakhtine définit par ailleurs comme :

"le mélange de langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque une différence sociale, ou par les deux."⁸⁷

C'est tout à fait le cas entre l'Œil-de-Moscou d'une part, bourgeois "alphabétisé" du quartier neuf et partisan d'un âge nouveau, et le saint-de-la-parole et sa famille, habitant dans un "taudis" (page 76) de la Montagne Rouge et défendant l'époque révolue de Carthage, de l'autre.

A chaque fois, les deux voix *représentée et représentante*, reflètent non seulement deux consciences individuelles, deux "accents", mais deux consciences socio-linguistiques, deux époques "qui se sont rencontrées consciemment et se combattent sur le territoire"⁸⁸ du même énoncé. C'est le propre de ce que M. Bakhtine appelle *l'hybride littéraire intentionnel et conscient*⁸⁹, un énoncé renfermant volontairement deux points de vue sur le monde; lesquels se trouvent non seulement

⁸⁵ Formule empruntée à Wayne C. Booth quoiqu'il l'utilise dans un autre sens, c'est-à-dire lorsqu'il parle du narrateur à la première ou à la troisième personne *digne* ou *indigne de confiance* (*reliable / unreliable*), selon que sa vision est conforme ou non aux normes de l'auteur implicite. Cf., "Distance et point de vue", *op. cit.*, page 105.

⁸⁶ Dans *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985

⁸⁷ Cf., M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, pages 175 - 176.

⁸⁸ Cf., M. Bakhtine, *idem*, page 177.

⁸⁹ Cf., M. Bakhtine, *idem*, page 177.

dramatisés ici sur la scène romanesque, à travers le conflit entre le saint-de-la-parole et l'Œil-de-Moscou, mais aussi incarnés par les deux statues de la ville c'est-à-dire celles d'Ibn Khaldoun et du chef de l'état.

Toutefois, ce dialogisme caractérisant la narration dans *Le conclave des pleureuses* peut aller jusqu'au plurilinguisme, par exemple lorsque l'une des récitantes, Fatma-la-Lampe, rapporte à son jeune interlocuteur, entre autres, l'histoire de l'oncle de sa maîtresse. Elle fait résonner au sein de son récit des voix multiples à côté de la sienne, si bien qu'on a l'impression de lire davantage un dialogue narrativisé, mais entre plus d'une voix :

"La propre maison de l'oncle était peinte en vert et son jardin ne comprenait pas moins de douze palmiers : cela contribua à alourdir les charges retenues contre lui lorsqu'il fut accusé de détournement des fonds consacrés aux logements sociaux. Dans le quartier, les voisins s'émurent et insultèrent "la populace qui se nourrit de ragots". "C'est ça la lutte des classes !" ajouta même un cousin qui avait fait quelques études. A son fameux "les gens sont tellement méchants", Madame ajouta une sentence aussi mystérieuse : "Quelle idée d'aller peindre sa maison en vert et de ne planter que des palmiers dans son jardin !"" (page 129).

Comme on peut le remarquer, plusieurs *langages* résonnent dans ce fragment narratif de Fatma-la-Lampe; celui des bourgeois du quartier neuf qu'on voit désigner le peuple par le terme péjoratif de "populace" trahissant leur mépris à son égard; le langage ou *jargon* de l'intellectuel de gauche lorsqu'il reconduit la formule marxiste de "lutte des classe"; enfin le langage de la femme "instruite" et de "bonne famille" n'ayant d'autre culture que ces formules obsolètes de "bonne femme" reproduites souvent machinalement. Plurivocalisme auquel vient s'ajouter la voix de la narratrice issue du peuple et méprisant à son tour ce qu'elle appelle autrement les "alphabétisés"; mépris que laissent entendre les deux énoncés métanarratifs cités plus haut : "un cousin qui avait fait quelques études" et "A son fameux " ... ", Madame ...". Mépris qu'on trouve par ailleurs dans la bouche de Mustapha-Canari lorsqu'il s'adresse à l'enquêteur par la formule : "homme de la sakhafa" (page 94); c'est-à-dire par un jeu de mots où il remplace à dessein le mot arabe "sahâfa" (presse) par "sakhâfa" désignant au contraire la mesquinerie. Déformation qui en dit long sur le mépris que le peuple voue en général au journalisme et à l'instruction. En effet si l'on poursuit ce jeu d'associations homophoniques, on arriverait à lire derrière "sahâfa" et "sakhâfa", celui de "thaqâfa", c'est-à-dire culture.

Plusieurs *consciennes socio-linguistiques* dialoguent par conséquent ici. Le plurilinguisme c'est ce qui caractérise en effet la narration dans *Le conclave des pleureuses*. Le caractère plurivocal indéniable de l'extrait cité plus haut en est la parfaite illustration. Cela dit, ce que le lecteur retient par dessus tout de l'écriture de ce roman, c'est moins le foisonnement des voix que la tension exacerbée entre deux d'entre elles.

Au contraire le plurivocalisme sert même de "fond musical" à la polémique entre les voix du saint-de-la-parole et de l'Œil-de-Moscou; l'un s'élevant contre l'évanescence de la mémoire⁹⁰, l'autre moderniste hégémonique cherche en revanche à gommer le passé fondateur de la mémoire présente. Autour de ces deux voix, les autres gravitent comme pour appuyer l'une ou au contraire démentir l'autre. Autour du saint-de-la-parole se rassemblent les voix de sa mère, sa sœur, ses frères, les pleureuses professionnelles (qui en pages 148 - 150 dénoncent solennellement les ennemis du saint), Monsieur le seul habitant du quartier neuf à se dresser contre "l'absence de mémoire" (page 152); enfin, symboliquement, Elissa fondatrice d'un empire enseveli. Inversement, ce sont les "chefs extralucides", Jules Ferry, les géographes, etc. qui se regroupent autour de l'Œil-de-Moscou.

Ces deux voix trouvent enfin leur représentation symbolique dans deux grandes figures de l'histoire de la Tunisie⁹¹, à savoir Ibn Khaldoun d'une part, historien intègre et rebelle et d'autre part Bourguiba, chef de l'état nouveau dont il est question dans ce roman.

Toutefois que pense le narrateur de ce conflit dramatisé par le saint-de-la-parole et l'Œil-de-Moscou ? Pour qui prend-il parti ?

b - Position de l'enquêteur

Malgré sa réticence à l'afficher clairement, une foule d'indices tendent à prouver qu'il prend davantage position en faveur du saint-de-la-parole. Son refuge d'abord sous la statue d'Ibn Khaldoun dans une émeute⁹² opposant les défenseurs de la mémoire passée aux partisans de la modernité; le situe symboliquement dans le camp des premiers. L'abandon ensuite de l'enquête, que lui a confiée son rédacteur en chef, "à ses désordres originels" (page 185) est tout aussi significatif. De même pour sa compassion envers Aïcha-Dinar subissant "aujourd'hui les affres de l'expulsion" (page 186), malgré un ressentiment datant de son enfance. Enfin, son refus de livrer à son "maître"⁹³, en guise d'enquête, "l'ultime pièce à conviction dans le procès moderne contre les réticences de la mémoire et les mutineries de la parole" (page 187), le fait rallier la position de Monsieur⁹⁴; lequel a refusé auparavant d'être "le compagnon de croisades" de l'Œil-de-Moscou contre le saint-de-la-parole.

⁹⁰ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 187.

⁹¹ *Idem*, page 184.

⁹² "La ville ne s'endort pas. Il fait froid. Une foule inquiète a envahi les rues. Des émeutes grossissent ici et là. L'armée tire vers le ciel comme pour en chasser quelques démons frondeurs. Maintenant les deux statues semblent reliées par la foule étalée à leur pied formant comme un étrange et paradoxal cordon ombilical. Mais elles font mine de se repousser et de se disputer le contrôle de l'avenue.". *Idem*, page 184.

⁹³ *Idem*, page 53.

⁹⁴ Neveu de l'Œil-de-Moscou.

Tous ces indices semblent par conséquent aller dans le sens d'une prise de position du narrateur au profit de celui qu'on accuse de perturber "l'âge inaugurateur". Enfin, il est temps de se demander si derrière ce point de vue mitigé se dissimule celui de l'auteur implicite.

c - Position de l'auteur implicite

Dans une lettre qu'il adresse à son rédacteur en chef, le narrateur n'affirme pas seulement n'avoir pas "découvert la moindre trace de ces viols" (page 188); il lui déclare que les "divagantes histoires" (page 189) qu'il a pu recueillir ne peuvent pas faire l'objet d'un "article sérieux" (page 190). "Tout au plus un roman sans portée ni cohérence" (page 190), c'est-à-dire insiste-t-il une "littérature sans véritables personnages ni trame vraisemblable" (page 190). Son acharnement à tout voiler, les mutineries féminines, la colère⁹⁵ du saint-de-la-parole, sa sympathie pour ce dernier⁹⁶ et jusqu'à l'historicité des acteurs et la vraisemblance de l'histoire; tout cela tend à trahir paradoxalement l'effort de l'auteur implicite à se dérober derrière le voile de la fiction. La citation suivante semble émaner de l'auteur lui-même à l'adresse du lecteur :

"Le conteur de bonne foi et son auditeur devraient s'en contenter et ne pas en chercher l'authenticité ou l'intérêt. Si le conteur le faisait et que son auditeur le suivait, ils mentiraient tous les deux car on ne peut trouver de sens à des signes qui n'en n'ont guère." (page 190).

En dépit de toutes ces précautions de langage, peut-on par conséquent dire que Fawzi Mellah prend le parti du saint-de-la-parole comme le fait son narrateur ? Chercherait-il, quoique de façon feutrée, à dénoncer à son tour l'évanescence de la mémoire ? Enfin sont-ce les foudres de la censure et le risque de l'expulsion qu'il cherche à éviter en masquant un point de vue idéologique, pouvant paraître pour d'aucuns problématique.

C'est ce à quoi on essaiera de répondre dans la troisième partie de ce travail. En attendant, essayons de voir si le même débat est posé dans *L'honneur de la tribu*, entre passé et présent, modernisme et tradition, "historiens" et "géographes" ?

c) *L'honneur de la tribu*, Rachid Mimouni

1 - Qui parle ?

⁹⁵ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., pages 179 - 180.

⁹⁶ "Mais je ne veux pas avoir à trancher entre lui et le saint-de-la-parole; je m'en retourne en exil.". *Idem*, page 187.

A l'inverse du roman précédent où l'instance narrative fait partie de la diégèse, dans *L'honneur de la tribu* le "support discursif, subjectif [se trouve] pris en charge par un personnage impliqué qui du dehors raconte ce qu'il a vu et vécu."⁹⁷ La subjectivité du narrateur, c'est en effet ce que l'on retient de l'énonciation dans ce roman. C'est également ce qui fait son originalité par rapport au reste du corpus. Subjectivité qui ne manque pas de susciter quelque réaction chez le lecteur.

Ce narrateur impliqué parle donc à la première personne (nous) au nom des anciens habitants de Zitouna qui, comme lui, ont vu un jour leurs honneur et dignité floués, bafoués : "Nous sommes aujourd'hui abandonnés sur la rive du fleuve impétueux..." (page 12).

D'où le "nous inclusif"⁹⁸ qu'il utilise, le hissant en même temps au rang de porte-parole des siens. Raison pour laquelle, l'énonciation prend d'entrée l'allure d'une plaidoirie prononcée devant un juge impartial, mais aussi de plainte adressée à Dieu Tout-Puissant :

"Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins."
(page 11).

Plainte qui nous permet de lever le voile sur ce narrateur anonyme qui nous présente l'histoire comme une fatalité et dont l'énonciation de type ancestral trahit à la fois l'âge⁹⁹ et la vision passéiste et nostalgique du monde narré :

"Ainsi s'engloutira notre passé et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été, depuis plus d'un siècle et demi, l'existence des habitants de ce village." (page 11).

C'est ainsi que l'ancêtre narrateur nous retrace, avec des accents quelques fois bibliques¹⁰⁰, la genèse de Zitouna depuis l'éviction des ancêtres de leur paradis perdu (la vallée heureuse) jusqu'à l'apocalypse; déclenchée par la réapparition d'Omar El Mabrouk. Le lecteur s'oriente alors dans le monde romanesque guidé par le seul narrateur comme organisateur (*auctor*) du récit.

⁹⁷ Cf., Beïda Chikhi, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, thèse d'état Es-Lettres, soutenue à Paris VIII, le 14 décembre 1991, page 405.

⁹⁸ Cf., Beïda Chikhi, *idem*, page 407.

⁹⁹ "Pourtant, le carré des fidèles que nous étions lui assura que la distance qui nous séparait de la nouvelle mosquée fatiguait nos vieux muscles.". Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 202

¹⁰⁰ *Idem*, page 45.

A la différence du jeune narrateur dans *Le conclave des pleureuses*, déléguant la parole à d'autres personnages intradiégétiques, le narrateur exerce ici une "hégémonie narrative" visant non pas à démentir un récit antérieur, mais à sauver de l'oubli une langue¹⁰¹, une éthique, bref une histoire; celle des ancêtres fondateurs de Zitouna menacée d'absorption.

Dès l'incipit, le narrateur invite son narrataire à mettre par écrit le récit oral qu'il fait : "Laisse donc tourner ta machine" (page 12). Une façon de consigner la mémoire et la généalogie là encore présagées d'évanescence.

Toutefois, à cette hégémonie énonciative, s'ajoute celle du point de vue unique (*auctorial*) cherchant paradoxalement à apitoyer le destinataire immédiat du récit, à savoir le juge venu mettre fin au despotisme d'Omar El Mabrouk; mais également à sensibiliser le lecteur à une cause bafouée, celle dont le roman porte le titre.

2 - Qui voit ?

Ce titre annonce bien la teneur du sujet. Il nous plonge dès l'abord dans la logique traditionaliste du narrateur, l'honneur étant une valeur ancestrale que la tribu sacralisait jadis. Mais plus que l'honneur d'une vierge, c'est celui de l'Ancêtre fondateur qui se trouve bafoué et son savoir bradé en échange de valeurs "oiseuses" venues d'ailleurs. Plus précisément du côté de chez les "frigorigages" (page 132); ceux-là même qui ont envahi autrefois l'espace tribal, vivant sa langue et sa foi comme "un rempart" (page 124).

Le Grand Livre "renfermant la somme de tous les savoirs" et se fermant à tous les "commentaires hérétiques" (page 69) s'expose à son tour à une nouvelle hérésie nommée la science, venue discuter avec "arrogance" (page 201) la vérité que "seul Allah détient" (page 201).

Mais le plus difficile à souffrir c'est lorsque les enfants de la tribu deviennent aussi outrecuidants que les anciens colonisateurs. Ils ne les ont évincés que pour mieux les remplacer¹⁰², notamment Omar El Mabrouk, emblème d'une administration tyrannique, poussant le défi jusqu'à s'ériger comme le seul maître de ses administrés :

"Je serai désormais l'unique saint que vous révèrerez." (page 183).

D'où l'amertume¹⁰³ du vieux conteur dont le discours "émaillé de modalisations émotionnelles"¹⁰⁴ retentit sur notre perception même de l'univers romanesque et de ses acteurs.

¹⁰¹ "Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user. Elle disparaîtra avec nous.", *idem*, page 11.

¹⁰² *Idem*, page 213.

¹⁰³ *Idem*, page 207.

Comme l'Œil-de-Moscou, le nouvel administrateur vient donc signer la mise à mort d'"un autre âge" (page 183), avec cette différence que dans *L'honneur de la tribu* le discours du moderniste est filtré par l'esprit du narrateur, même lorsqu'il s'énonce au style direct :

" - Ici, en ce lieu, je construirai une école [...]. Vous ne pourrez pas ne pas y mener vos enfants, [...]. De vos propres mains, vous les pousserez vers le chemin du reniement au bout duquel, oubliant leurs ancêtres, ils seront devenus nos alliés. Ils apprendront la langue des roumis et les mathématiques qui permettent de compter sans le secours des doigts. Sur la carte du monde, ils sauront situer les villes les plus célèbres. Ils pourront préciser les noms des différents nuages et déduiront que ce ne sont pas les prières ou les incantations qui font tomber la pluie. Ils s'exerceront à la musique et au chant, pour vous si hérétiques [...]. Tout comme ceux de la ville, ils fêteront leur anniversaire, danseront avec les filles, [...] et fumeront de petits joints. Tout à côté s'élèvera un supermarché dont les rayons vous proposeront des marchandises à profusion. [...]; vos femmes se doteront de machines à nettoyer le linge et vous-mêmes paierez au prix fort ces appareils qui font rire et pleurer et qui peu à peu se substitueront à vos conteurs. [...] Juste en face, un hôpital recevra vos femmes enceintes, [...] fournira gratuitement les nouvelles mariées en cachets qui rendent stériles..." (pages 183 - 184).

Poussé à la limite de l'in vraisemblable, le discours politique moderniste ressemble davantage à l'interprétation qu'en fait le narrateur. On a l'impression qu'Omar El Mabrouk parle avec les termes que mettrait sur son discours le narrateur lui-même. Le point de vue unique envahit ainsi l'énonciation même lorsqu'elle arrive à être confisquée par l'un des acteurs¹⁰⁵.

L'hégémonie énonciative, c'est ce qui fait l'originalité de l'instance narrative dans ce roman. A la différence des autres textes jusqu'ici étudiés, où dans un cas le narrateur se limite presque à véhiculer la seule perception actorielle (*Une ambition dans le désert*); dans l'autre à distribuer la narration entre plusieurs récitants (*Le conclave des pleureuses*), ici les interventions du narrateur dans le récit, plus directes, plus fréquentes, confirment son autorité énonciative, et laissent voir outre sa douleur¹⁰⁶, son désarroi¹⁰⁷, parfois même son mépris¹⁰⁸, une vision passéiste du monde.

Indignation et aphorismes se chargent de la rendre. Particulièrement lorsqu'il est question des adeptes de la "modernité", autrement dit les "lépreux" et les "civilisés" :

¹⁰⁴ Cf., Beïda Chikhi, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, op. cit., page 406.

¹⁰⁵ Mohammed en l'occurrence en page 133 du roman. Cf. à ce sujet ce que dit Beïda Chikhi, *idem*, page 407.

¹⁰⁶ "Ce fut dramatique.

Ce fut à ce moment-là qu'ils appréhendèrent réellement les déchirantes nécessités de la reconversion." *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 46.

¹⁰⁷ "Frustrés d'ennemis, nous étions devenus vifs à retourner nos fusils contre nous-mêmes. Un simple affront pouvait générer une interminable tuerie." *idem*, page 99.

¹⁰⁸ "Nous n'héritons ainsi que des tristes avatars des lubies métropolitaines, comme cette ridicule obligation de doter nos magasins d'enseignes lumineuses alors que nous continuions à nous éclairer à la lampe à carbure ou à huile." *idem*, page 32.

"Les plus âgés des lépreux se montrèrent dignes de notre confiance et tentèrent de s'adapter à leur nouveau mode de vie. Mais nous nous rendîmes compte que l'esprit de leurs adolescents avaient été profondément perverti. Ils avaient tout oublié de nos coutumes et traditions, et leur comportement nous choquait. Ils refusèrent de [...] travailler la terre. [...]. Ce sont des fainéants. Ils répugnent à la tâche et sont toujours prêts à se laisser glisser vers les pentes les plus dangereuses. Nous décourageons systématiquement ces penchants chez nos jeunes, pour les orienter vers la psalmodie du *Coran*. Mais les fils des lépreux semblaient s'y complaire. Ils avaient des attitudes vraiment scandaleuses. Ils fumaient ou chiquaient devant leur père, ..." (pages 114 - 115).

A leur tour les citadines réprimandées nous donnent à voir une conception surannée de la femme, associée depuis la nuit des temps au diable :

"Nous sommes pudiques, mais tolérants. Nos plus vieux ne manquaient pas d'être offusqués par les accoutrements des femmes des civilisés qui laissaient découverts leurs bras jusqu'aux aisselles, leurs jambes jusqu'aux genoux, [...]

Tout commence par la femme, nous le savons depuis longtemps. [...]

Nous avons retenu les enseignements de l'Apôtre concernant les femmes. Nous savons qu'elles n'ont pas de piété. Leur esprit est plus souvent impur que leur sexe.[...]

Les femmes sont diaboliques." (pages 175 - 177).

Omar El Mabrouk, aux accents libidineux¹⁰⁹, fait partie de la même engeance. Sa diabolisation le situe par ailleurs dans le camp de l'Oeil-de-Moscou (*Le conclave des pleureuses*), c'est-à-dire dans celui des maîtres.

Plus souverain, plus impliqué que le jeune enquêteur dans ce dernier roman, le narrateur de Mimouni condamne ouvertement son nouveau "maître". Il n'écrit pas en son nom ("Ecris au nom de ton maître")¹¹⁰; il prononce un réquisitoire contre lui. Réquisitoire où la diabolisation du despote atteint son comble lorsqu'on le voit autoriser les bulldozers - symboles d'un modernisme ravageur - à raser la tombe du saint fondateur pour élever à sa place le siège de la préfecture¹¹¹ :

"Sur un signe d'Omar El Mabrouk, les bulldozers se mirent à gronder, dégageant des jets de fumée noire, puis avancèrent lentement. Effaré, l'imam recula et s'en fut en se répandant en imprécations.

- Sois maudit, fils du diable !" (page 185).

"Maudits" soient aussi les étrangers venus coopérer le temps d'un "contrat" (page 171) à l'éviction du passé et à la profanation des morts, semble dire le vieux conteur. Avant le mausolée du saint protecteur, ce sont tour à tour les ossements

¹⁰⁹ *Idem*, page 83.

¹¹⁰ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit.

¹¹¹ Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 182.

des ancêtres¹¹², les eucalyptus "gratifiant [...] les exilés d'un espoir d'ombre et de survie" (page 165); enfin les oliviers - arbres sacrés, auxquels s'attaquent "les mécréants", sous le regard approbateur d'Omar El Mabrouk.

A leur tour les "civilisés" s'ingéniant à leur "ressembler en tous points" (page 171) sont vilipendés (page 173), méprisés, réduits au "mimétisme" aveugle des "roumis" (page 175).

Les "lépreux" acceptant de travailler sur leurs chantiers, sont blâmés et dits "porteurs d'un mal bien plus grave" (page 187) que celui dont ils sont affligés. Ce mal est l'argent, la cupidité synonymes de progrès, dont Georgeaud, l'épicier, nous livre la grotesque illustration :

"L'arrogance de Georgeaud croissait à hauteur de son chiffre d'affaire et nous découvrîmes à quel point son exil étranger lui avait perverti l'âme." (page 175).

Enfin le pouvoir (Omar El Mabrouk) laissant sévir les "coopérants" - à la modernisation de la tribu - est accusé de pactiser avec le diable. La modernisation sauvage perçue ainsi comme un acte sacrilège lui vaut un double châtement, d'abord le défi du juge venu mettre un terme à sa tyrannie, ensuite la découverte que ce même juge est le fruit de sa relation incestueuse avec Ourida sa soeur.

Comme toute fable¹¹³, *L'honneur de la tribu* se clôt sur un enseignement dont on trouve curieusement un écho dans *Le conclave des pleureuses* :

"Nul n'a détruit Tyr que sa propre cupidité. Nul n'a détruit Carthage que son propre mensonge. Les Romains n'étaient que le glaive et les Numides leur appui; la malédiction les a précédés cependant."¹¹⁴

Mais la malédiction, du point de vue du conteur, c'est d'abord Omar El Mabrouk lui-même dont la "fantastique réapparition", "l'incroyable résurrection" (page 50) est vécue comme telle par les habitants du village :

"Je crois que c'est à partir de ce jour que nous commençâmes à prendre conscience des ravages causés par l'arrivée d'Omar El Mabrouk." (page 170).

Ce qui est paradoxal lorsqu'on sait que "Mabrouk" signifie en arabe : ce qui est béni ou la bénédiction même. Or ce que subit la population de Zitouna depuis son irruption surnaturelle n'est que tragédie; naturellement du point de vue du narrateur.

¹¹² *Idem*, page 163.

¹¹³ Ce point sera étudié plus amplement en troisième partie. Voir plan : III - A - 3.

¹¹⁴ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., pages 44 - 45.

Le choix onomastique engageant davantage l'auteur, on se demande si Mimouni adhère au discours fataliste de son personnage. A l'instar du vieux conteur condamne-t-il la "nouvelle souveraineté [qui] fait vaciller l'ancienne, celle du livre"¹¹⁵ ? Rejette-t-il à son tour "l'idéologie "moderniste" de l'étranger et de l'étrangeté bouffonne, grotesque, sans aucune spiritualité"¹¹⁶ ?

3 - Dialogue implicite

A cette question, on est tenté de répondre par l'affirmative car la modernité terrifiante telle qu'elle est incarnée par le préfet menace là encore d'évanescence la mémoire des ancêtres. Elle peut également, sous couvert de science infaillible et incontournable, asseoir son autorité¹¹⁷ et par là même réprimer la parole mutine d'où qu'elle émerge. La souveraineté sans limites visée par l'auteur dans ce roman, c'est celle des anciens maquisards reconvertis en tyrans. Usurpée par eux, la modernité est devenue par conséquent l'idéologie justifiant l'autoritarisme des "analphabètes" (page 105). Omar El Mabrouk en est à la fois l'hyperbole et la caricature. Comme il en est parfois la dénonciation même :

"Je vais pouvoir me comporter en satrape, édicter des lois conçues à mon exacte pointure pour me donner le plaisir de les transgresser le lendemain, obliger les paysans à porter des chaussures pour marcher dans les rues ou modifier le nombre et l'heure des prières quotidiennes." (page 196).

Discours cynique du maquisard d'hier converti en tyran d'aujourd'hui, dont on trouve d'autres occurrences aux pages 104, 105 et 201

Donnant la parole au vieux narrateur, allégorie de l'ancêtre bafoué, humilié, "violé" - dira l'auteur du *Conclave des pleureuses* - Mimouni se place par conséquent en position de défenseur de "toutes les causes perdues" (page 138), y compris la mémoire ancestrale. Sans doute l'avocat s'obstinant "à défendre les faibles, les démunis, les proscrits, les malheureux" (page 160) est là pour étayer l'idée de plaider à laquelle on reviendra en troisième partie.

On dira enfin que, sans adhérer à l'idéologie passéiste du narrateur¹¹⁸, l'auteur implicite lui accorde - l'espace d'un roman - le droit à la parole et l'occasion d'exprimer sa rage contre le pouvoir des maquisards. Le narrateur ne représente plus alors les seuls ancêtres, il représente tous ceux que le pouvoir opprime et cherche à étouffer.

¹¹⁵ Cf., Beïda Chikhi, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, op. cit., page 398.

¹¹⁶ Cf., Beïda Chikhi, *idem*, page 398.

¹¹⁷ Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 201.

¹¹⁸ Traitée parfois avec humour, notamment lorsqu'il s'agit de la femme définie comme l'incarnation de Satan.

d) *Bayarmine*, Vénus Khoury-Ghata

1 - Qui parle ?

- Récit-cadre / métarécit

Pendant que l'instance narrative demeure presque unique dans *L'honneur de la tribu*, elle s'avère multiple dans *Bayarmine*, aussi bien dans le récit premier que dans le récit second.

Dans le premier ou récit-cadre, la narration homodiégétique est prise en charge pour l'essentiel par la frangi, venue de Paris découvrir à Bayarmine¹¹⁹ le passé de son mari décédé. À côté de cette première récitante, d'autres personnages assument la double fonction d'action et de représentation (f. narrative) : la hanum, sa fille, ses deux petites filles (Murchidé et Mufidé), Baba, etc. pour ne citer que ceux-ci.

Tous viennent éclaircir ou compléter l'histoire narrée dans le récit second par Chirmazar, favorite de l'avant-dernier sultan ottoman. Mais là aussi d'autres personnages racontent, parfois même des histoires autres que celle de la vie de la Kadin déchu.

Cela dit, la narration plurielle et complexe dans ce roman, devient intéressante lorsque les personnages du récit premier relatent, chacun dans sa perspective, un fragment de l'histoire enfouie dans le *métarécit*¹²⁰. Nous quittons alors la problématique de l'instance narrative pour nous pencher sur celle du point de vue narratif.

2 - Qui voit ?

a - Les acteurs du récit-cadre

- La frangi

La frangi (personnage du récit premier) raconte deux histoires, celle vécue dans sa belle-famille détestée, l'autre que lui dicte la photographie de Chirmazar, extraite de sa cachette. La perception très différente des deux univers romanesques trahit un malaise chez la narratrice :

¹¹⁹ Bayarmine fait référence à une ville turque du nom de Beylerbey située sur la rive asiatique du Bosphore en Anatolie.

¹²⁰ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., page 241.

"J'ai détesté Bayarmine lors de mon premier séjour, détesté ma belle-famille qui parlait, riait et priait dans une langue que j'ignorais. Jour après jour, ces gens me dépossédaient de mon mari. Il réintégra progressivement sa race, en dépit d'une vie passée en Occident..." (page 8).

Les acteurs du récit premier sont en effet grotesques, parfois même grossiers; ceux qu'elle découvre dans le manuscrit de la Kadin morte sont en revanche sublimes, raffinés, dignes. Chirmazar en premier - l'auteur du manuscrit - est perçue comme une grande dame, "une géante". Sa photographie découverte dans un tiroir à Paris constitue à elle seule une histoire que la frangi perçoit comme "témoin de son époque faste dans un palais qui tremblait sous ses pas" (page 9). Avant même de parcourir le journal de la défunte, l'histoire de la Kadin Chirmazar lui avait déjà été relatée comme une véritable légende :

"Il fit une seule fois allusion à la parente enlevée à l'âge de douze ans par les sbires du Sultan et qui retourna au village un demi-siècle plus tard épuisée par les intrigues du palais puis par l'exil et l'emprisonnement." (page 9).

Et son admiration pour elle est telle que sa vie se confond avec la sienne¹²¹.

A côté de cette femme-légende¹²², les acteurs du récit premier se réduisent dans sa perspective à une poignée d'histrions. Entre les "deux soeurs [qui] mangent et se disputent avec le même appétit" (page 14), leurs "questions sorties droit du guide touristique" (page 15), le mariage non consommé¹²³ de Mufidé avec Réchid, le grotesque et immonde¹²⁴ Baba dépeint comme "une masse poilue, plus proche de l'ours que de l'homme" (page 66); il ne lui reste plus qu'à se plonger dans la lecture du manuscrit laissé il y a un demi-siècle par la Kadin. Mais des histoires aussi rocambolesques que celle de la fille du boulanger engrossée par le livreur de farine, relatée avec beaucoup de mépris¹²⁵ d'ailleurs, viennent parfois la détourner de l'univers sublime du manuscrit.

Enfin, seule la hanum - la digne soeur de la Kadin morte - échappe à cette représentation caricaturale. Or à son tour, celle-ci trahit une perception aussi disphorique de l'univers romanesque du récit-cadre. Particulièrement lorsqu'il est question de ses deux petites filles, Mufidé et Murchidé.

¹²¹ "Je suis Chirmazar [...]. Nous attendons toutes les deux un homme qui ne reviendra pas. La mort a emporté le mien, l'Anatolie a dévoré le sien." Cf., *Bayarmine*, op. cit., page 158.

¹²² "L'histoire de Chirmazar aimée, exilée, puis emprisonnée dans une citadelle de la mer Noire était sur toutes les lèvres. Son éclipse ne fit que raviver son souvenir et tisser une légende autour de sa personne. Pour la première fois depuis Roxelane, enterrée dans la mosquée al-Soulaymanieh auprès de Soliman le Magnifique, un sultan s'était épris d'une concubine au point de négliger le reste de son harem." *Idem*, page 119.

¹²³ *Idem*, pages 90 à 91.

¹²⁴ *Idem*, pages 71 et 73.

¹²⁵ "L'idée de quitter la maison ne m'effleure pas. Pourtant je me sens à l'étroit entre leurs murs, leurs visages et leurs discussions. Les réunions à l'ombre du caroubier s'apparentent de plus en plus à des séances de cirque. Celle d'hier fut particulièrement pathétique. Elle commença avec l'arrivée de l'imam. Il cria au scandale. La fille du boulanger était enceinte de deux semaines." *Idem*, pages 123 à 125.

- La hanum

De son point de vue narratif Mufidé et Murchidé sont des "analphabètes" : "Aucune des deux n'a été capable de poursuivre des études à Istanbul. Des cousettes, voilà ce qu'elles sont devenues." (pages 24 - 25). A la différence de leur demi-frère (le mari décédé) qui, lui, "était un enfant surdoué" (page 25).

Selon elle leur méchanceté est telle que leurs "aiguilles piquent avec la même agilité que leur langue. Ma fille est consciente de leur médiocrité." (page 25). Elles ressemblent à Baba leur père; Murchidé a son nez : "un vrai éteignoir pour cierge !" (page 69) et Mufidé son teint : "De l'olive macérée dans la suie" (page 69).

A l'avarice celui-ci allie la perfidie; il négligeait sa femme pour une autre qu'il qualifie néanmoins de "pauvre souillon, bonne à réchauffer un lit" (page 70).

Tout autre est la représentation de Chirmazar, sa soeur "arrachée à Bayarmine à l'âge de douze ans et retournée à ce même Bayarmine après trente ans de grandeur et de décadence." (page 25). "Majestueuse et en même temps pitoyable dans sa robe jadis d'apparat" (page 22), sa soeur dit-elle "fit dans sa maison une entrée de sultane. La traîne de sa robe balaya le gravier du jardin, le marbre du diwan et l'escalier qui mène aux étages." (page 20).

De son point de vue narratif, Mahria¹²⁶ était également une femme fatale : "Elle allumait le feu sans se soucier de l'éteindre" (page 24). Naguère, elle "poussa au suicide un consul de France qui la harcelait avec ses sonnets brûlants, et précipita dans la folie un représentant de la cours du Kaiser." (page 23) "Son coeur battit pour un seul homme, le plus perfide des êtres humains, le moins digne de son amour : un esclave venu d'Abyssinie." (page 24). Enfin, malgré sa déchéance, elle demeure supérieure à ses deux petites-nièces dont "l'amour a frôlé [les] vies sans s'y installer" (page 23).

- Mufidé, Murchidé et leur mère

Telle n'est pourtant pas la représentation de celles-ci. Le mystère que la hanum entretient autour de la contenance du coffre hérité de Mahria est à l'origine de leur ressentiment à l'égard de leur grand-tante. Lequel rejaillit à son tour sur leur perception de sa légende.

Mufidé vient par exemple rectifier le portrait que la hanum a brossé de Chirmazar : "On a oublié de te dire que la grande Kadin, celle qui a perturbé la vie d'un des derniers sultans, était un modèle réduit de femme, une presque naine."

¹²⁶ L'ancien prénom de la Kadin avant son enlèvement.

(page 116). Et va jusqu'à remettre en cause l'authenticité des deux inscriptions gravées sur la tombe creusée sous le caroubier; car selon elle celle-ci renferme "un pauvre squelette, un seul [...] pas plus haut que trois pommes" (page 116). Quant à l'Abyssin, il doit être inhumé "quelque part sous le sol d'Anatolie, probablement recouvert de broussailles. Personne n'a dû prendre la peine de lui donner une sépulture." (page 117).

Quoique déconcertante, cette version de Mufidé reçoit presque la confirmation de sa mère qui confie à la frangi - sa belle-fille - que "l'étranger, contrairement aux vœux de la Kadin ne l'avait jamais rejointe à Bayarmine" (page 117) et que la "Kadin déchuée avait passé sa vie à attendre un fantôme" (page 121) dont elle ignorait tout sauf le "terme d'Abyssin [qui] lui tenait lieu de nom, de prénom et de confession." (page 121).

Le plus étonnant c'est lorsque la fabuleuse histoire de Chirmazar et de l'Abyssin se mue en sujet de scandale entre les deux soeurs. La scène qui se déploie sous les yeux de la frangi, à l'ombre du caroubier, résume à elle seule sa perception disphorique du monde narré dans le récit-cadre, ainsi que l'éclairage grotesque qu'une partie de cet univers donne du récit enchâssé :

"- Il faut être folle pour aimer un type de ce genre. Un bohémien sans famille, d'origine inconnue. Il n'a pas de vrai métier comme mon Réchid.

Sa soeur n'est pas de son avis.

- Tu oublies qu'il était goûteur ? Il gagnait sa vie à la sueur de sa langue alors que ton Réchid la gagne à la sueur du front de ses chenilles.

- Quel mal y a-t-il à élever des vers à soie ? riposte Mufidé ébahie.

- Aucun, si ce pauvre garçon ne singeait ses bêtes. Il rampe au lieu de marcher. Dommage qu'il ne soit pas un ver luisant, ça l'aurait dispensé de l'emploi de l'électricité.

J'attends la réponse qui ne doit pas tarder. La main de Mufidé parle pour elle. Elle s'abat lourdement sur la joue de son aînée. Les deux soeurs s'empoignent sur la tombe, leurs pieds exécutent une danse sauvage sur les noms des deux amants.

- Tu mérites d'être enfermée sous cette pierre, à côté de l'autre pute, vocifère Murchidé.

- Et toi tu mérites un Abyssin qui te piétinera même après ta mort.

- Qu'attendez-vous pour vous assassiner, les encourage leur grand-mère de la fenêtre du premier étage.

Eloignez-vous de cette tombe, espèces de mécréantes. Vous profanez la sépulture d'un ange."

(page 122).

Ainsi déformée, l'histoire de Chirmazar "aimée, exilée puis emprisonnée" (page 119), nous éloigne de sa représentation légendaire dans le récit second.

Plusieurs personnages ici contribuent à la raconter, l'annoncer ou encore la compléter.

b - Les acteurs du métarécit

- Mahria et Rouhia

Mahria d'abord nous la conte dans sa perspective autobiographique sous forme de journal adressé au sultan et entamé trois ans après son enlèvement¹²⁷. Le mage arménien ensuite, la prédit sous forme de *prolepse* embrassant les moindres péripéties et annonçant l'arrivée même de l'étrangère, un demi-siècle plus tard à Bayarmine¹²⁸. Enfin, Rouhia, une autre concubine rapporte dans sa perspective narrative des faits que le savoir diégétique limité de Chirmazar l'empêche de relater elle-même. Ainsi du passé et de l'identité de "Naouar" alias l'Abyssin, son demi-frère dit-elle, "*filz aîné du chef des chameliers de Djerba*"¹²⁹ et d'une mère abyssine (page 134). Ou encore du motif ayant poussé le sultan à préférer son goûteur à sa favorite :

" - *"Tu parles de cette fille venue de Bayarmine m'a-t-il dit en cherchant dans ses souvenirs. Elle est la lune, si l'Abyssin est un voilier. Uniquement utile pour la traversée de la nuit. Elle ne m'est plus nécessaire depuis que j'ai atteint le jour. Mon jour porte le nom de Naouar [...]. Pour la première fois dans l'Empire ottoman, une concubine rejette un sultan et lui préfère le grain qu'il a involontairement semé dans ses entrailles."* " (pages 136 - 137).

Cela dit, le récit distribué entre plusieurs instances narratives ne se borne pas à la seule triade : Chirmazar, le sultan et son goûteur; une foule d'histoires autres vient souligner la densité diégétique du métarécit. Et pourtant, une seule retient l'attention du lecteur, car relatée du point de vue narratif de Mahria, la fille du Tartare¹³⁰.

Cette histoire évoque le génocide du peuple arménien, mais aussi celui de toutes les minorités vivant alors sous le joug ottoman. A commencer par les concubines arrachées à leurs familles, comme Mahria, qui font partie de ces minorités opprimées. "*Cadeaux de gouverneurs de provinces ou de pays ottomanisés, les blondes hongroises, les rousses roumaines et les brunes somaliennes*" (page 38) étaient traitées comme du bétail par leurs gardiennes et subissaient l'assaut des soldats si par malheur il leur arrivait de se révolter. La scène de la répression de toutes ces furies négligées par le sultan alors accaparé par le seul amour de Chirmazar, est sinon une dénonciation des exactions ottomanes, du moins un éclairage déconcertant que nous apporte Mahria elle-même concubine :

¹²⁷ Cf., *Bayarmine*, op. cit. page 117.

¹²⁸ *Idem*, pages 62 et 140.

¹²⁹ Dans le texte les italiques correspondent au récit second.

¹³⁰ Autrement dit Chirmazar ou encore la Kadin.

"Les soldats lancés à l'assaut des portes butèrent contre les corps agrippés aux barreaux. [...] Celles qui osaient résister étaient assommées, puis enfermées dans des sacs aussitôt lancés dans le Bosphore" (page 39).

Cette vision du dedans est précieuse pour le lecteur car elle vient balayer une foule de stéréotypes concernant le harem, associé au contraire à un sorte d'Eden terrestre dans la représentation occidentale de l'Orient.

Il est vrai que de prime abord *Bayarmine* semble participer de cette littérature "ethnographique" où la dimension exotique est mise en avant. Par exemple lorsqu'on apprend que :

"la saison d'amour d'une concubine [...] n'excède jamais plus de cinq tours du soleil autour de la terre" (page 99),

ou que :

"certaines concubines n'échangeraient pas leur condition contre celle d'épouse légitime d'un homme ordinaire. [Que] les mécontentes sont réparties parmi les soldats qui les épousent, puis les installent dans leur famille. [Qu'] on les appelle des "saraylis". [Qu'] elles inspirent le respect et se font obéir des autres épouses. [Enfin qu'] avoir passé ne serait-ce qu'une nuit sous le toit du sultan leur donne du prestige pour toute la vie." (page 139).

Pourtant, dès lors qu'on examine la question "Qui voit ?", on s'aperçoit que l'exotisme recèle ici, et contre toute attente, une grande part de subversion. Particulièrement lorsque le récit est fait des points de vue narratifs de Chirmazar et de Rouhia. L'une décrivant avec mépris la promenade bien gardée du harem "se pressant en troupeau vers le minuscule jardin à [son] usage" (page 99). L'autre, animée de la même rancœur, déclarant que les femmes du sultan étaient traitées en bétail et qu'elles troquaient en définitive leur chair contre de la nourriture¹³¹.

Ainsi représenté, le harem ne déconcerte pas seulement, il dénonce; toutes sortes de faits et d'abus : l'esclavage¹³², la répression des concubines, les "luttres fratricides contre les Tartares" (page 182), la peste et la famine¹³³, les nettoyages classiques entre sultans¹³⁴, leurs moeurs cachées¹³⁵, leur train de vie trop coûteux; enfin et surtout leurs despotisme et barbarie.

A ce sujet, Mahria nous rapporte dans un récit analeptique comment son grand-père, "un Tartare, un vendeur de chevaux, [...] paya de sa vie son refus de s'incliner devant le sultan de l'époque, l'oncle de l'actuel, qui effectuait une visite sur

¹³¹ "Ils nous traitent en bétail. Nous troquons notre chair contre de la nourriture.", Cf., *Bayarmine*, op. cit. page 134.

¹³² *Idem*, page 182.

¹³³ *Idem*, page 164.

¹³⁴ *Idem*, page 145.

¹³⁵ Cf., la révélation qui a coûté la vie à une autre concubine, Hind la soudanaise, *idem*, page 82.

la rive d'Asie." (page 30). Effarouché par le comportement de l'effronté, celui-ci l'avait "*décapité à moitié*" (page 169) sous les yeux de l'épouse, une "osmalli" pourtant, et "*empêché la foule de secourir celui qui se contorsionnait de douleur sur la place de Bayarmine.*" (page 169). Deux générations après, Mahria sa petite fille vengeait symboliquement sa "*lignée amputée*" (page 170) dans un mouvement de colère :

"J'ai attendu la nuit pour me faufiler dans la galerie des portraits. Douze sultans se suivent dans un ordre parfait. Seul l'oncle assassiné répond aux descriptions du vieillard [...]. Dans un état proche de la folie, j'ai poignardé le portrait, à la base du cou, là où le sabre de l'assassin avait sectionné la vie de mon Tartare de grand-père." (page 169).

L'exécution symbolique du despote a été plus ou moins recommandée par le mage arménien dont le peuple a été à son tour longtemps persécuté par l'Empire ottoman. A ce sujet, les témoignages vraisemblables de Chirmazar¹³⁶ dans le récit second et de la hanum¹³⁷ dans le récit premier lèvent le voile sur un pan tabou de l'histoire de cet empire et nous font glisser de la fiction au récit historique.

C'est en ce sens que l'on peut parler d'une influence postmoderne sur l'écriture de *Bayarmine*; la fantaisie et le baroque, la synthèse entre réalisme et fantastique, le mélange entre Histoire et légende - fait que d'aucuns reprochent à Vénus Khoury-Ghata, sont autant de traits caractéristiques de l'esthétique postmoderne, souvent synonyme de kitsch aux yeux de ses détracteurs¹³⁸. Il est en effet "étonnant" - surtout pour ceux qui ne connaissent pas la liberté du roman - de voir emmêlés la guerre de 14 - 18, l'écroulement de l'Empire ottoman, la Russie tsariste, etc. et la déchéance de cette favorite fictive d'un sultan imaginaire¹³⁹. Ces esprits habitués aux frontières entre les genres, au clivage entre fiction et récit historique ignorent par exemple que le "roman historique postmoderne [...] opte délibérément pour le mélange du passé et du présent" et que certains "romanciers inventent de toutes pièces leur sujet qu'il est impossible de distinguer de "vrais" romans historiques, tant le vocabulaire du genre est bien imité et les allusions à des événements historiques connus sont nombreuses."¹⁴⁰

Et pourtant le récit historique que nous donne à lire Chirmazar en page 180 est moins l'illustration d'une influence nettement postmoderne sur l'écrivain, que celle d'une vision du dedans de l'Histoire. En mettant l'accent sur la violence des

¹³⁶ "- Exécutez ces deux traîtres, fait-il écumant de rage. Ils ont tué ma descendance et jeté un sort. Cette femme reçoit un mage dans sa chambre, son esclave le déguise en imam. Ligotez les mains de ce diable [...]. C'est lui qui a semé la peste dans le ventre de mon ami abyssin et étranglé mon héritier dans les entrailles de sa mère. Arrêtez tous les mages arméniens, tous les aveugles, tous les habitants du quartier de Kouroukschémé avant qu'ils n'exterminent le peuple ottoman dans sa totalité." *Idem*, pages 170 - 171.

¹³⁷ "- J'ai bien connu le mage, me dit la hanum. Il s'était réfugié à Bayarmine pour fuir les massacres qui visaient les arméniens de la capitale. [...] Nous étions passibles de confiscation de nos biens et d'emprisonnement; les autorités interdisaient l'hébergement des Arméniens." *Idem*, pages 172 - 173.

¹³⁸ Cf., Antoine Compagnon. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Ed. du Seuil, 1990, page 166.

¹³⁹ Cf., *Bayarmine*, op. cit., page 180.

¹⁴⁰ Cf., A. Kibédi Varga. "Le récit postmoderne", *Littérature*, n° 77. Larousse, février 1990, page 19.

Ottomans, la cupidité des Russes et des Britanniques, elle dénonce à l'instar de toutes les minorités opprimées la tyrannie des uns et la menace hégémonique des autres. C'est de cette manière que l'étude de la perspective narrative devient intéressante dans ce roman; elle part de la légende pour nous livrer en fin de compte, et de l'intérieur, un témoignage troublant sur un sujet tabou de l'histoire ottomane, à savoir le génocide du peuple arménien que les autorités de l'époque et turques aujourd'hui ne sont peut-être pas aises de consigner dans les manuels.

Aussi troublant, le témoignage de l'héroïne de *La nuit sacrée* porte pour sa part sur la tyrannie des hommes dans une société patriarcale, où seule la loi du père a droit de cité. Mais plus rebelle que Mahria, Zahra femme à l'identité masquée, prend en main son destin et part en guerre contre la sentence paternelle. C'est ce drame que la narratrice nous raconte, de façon plus ou moins détachée, dans toute sa cruauté.

e) *La nuit sacrée*, Tahar Ben Jelloun

1 - Qui parle ?

En dépit de l'incertitude¹⁴¹ entretenue autour de l'instance narrative, reproduisant en quelque sorte l'ambiguïté sexuelle du personnage principal, on peut dire que la narration est assumée en premier lieu par ce personnage cumulant à son tour les fonctions narratives et d'action. Un peu à l'instar de la Kadin Chirmazar dans *Bayarmine*; avec cette différence qu'ici, Zahra raconte au premier degré une histoire encore plus terrible. Du moins de son point de vue narratif que nous ne quittons presque jamais, sauf lorsque d'autres personnages racontent à leur tour, mais sous un autre jour, cette même histoire.

2 - Qui voit ?

a - Le Consul et l'Assise

¹⁴¹ Un certain flou entoure en effet le profil du conteur dans *La nuit sacrée*. Dès le préambule le lecteur non averti est plongé dans la brume. Le [je] surgissant dès les premières lignes et pouvant être attribué à Ben Jelloun en tant que narrateur démiurge et extradiégétique, renvoie en réalité à une instance intradiégétique, celle de Zahra l'héroïne : "Ce qui importe c'est la vérité. A présent que je suis vieille, j'ai toute la sérénité pour vivre. Je vais parler, déposer les mots et le temps." (page 5). Curieusement dès lors qu'on passe au premier chapitre "Etat des lieux", le doute s'installe à nouveau, à la lecture notamment de cet énoncé : "Après sa confession, le conteur avait de nouveau disparu." (page 9). Désormais le lecteur ne sait plus à qui attribuer la confession que renferme le préambule et qui semblait être pourtant celle de Zahra : "On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes. Même enfermée et isolée, les nouvelles me parvenaient [...]. Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir le secret ..." (pages 6 et 7). Cf., *Approche narratologique de La nuit sacrée de T. Ben Jelloun*, Sarra Gaillard, mémoire de DEA, octobre 89, page 29.

Pendant que le premier résume le drame que vient de lui relater Zahra à un "conte infini" (page 169), la seconde - sa soeur - l'évoque comme un pur "mensonge" :

"- C'est une usurpatrice, un mensonge, un danger. Elle nous a menti. J'ai des preuves. Elle est plus forte que tu ne crois. Cette femme transporte avec elle une vie où elle a trompé tout le monde. Il paraît qu'elle a tué ses parents. Sa mère est morte folle et son père n'a pas eu le temps de tomber malade. C'est un assassin que nous abritons dans cette maison, une voleuse." (page 131).

C'est ainsi qu'on peut parler d'élaboration variable *polyscopique*¹⁴² de la narration homodiégétique dans ce roman. Une situation qui rappelle l'énonciation dans *Le conclave des pleureuses*, où de la même manière "un même événement est raconté suivant l'optique de plusieurs narrateurs"¹⁴³.

Cela dit, c'est d'abord Zahra qui nous raconte rétrospectivement comment elle fut dépossédée de son identité de femme par un père privé de descendance masculine et par quelles épreuves elle dut passer pour redécouvrir ensuite progressivement son corps de femme, notamment sous les attouchements d'un aveugle¹⁴⁴.

b - Zahra

Le plus souvent il s'agit d'une narration homodiégétique par un je-narrant-témoin qui raconte avec un grand détachement psychologique le drame absurde qu'il a vécu jadis comme personnage-acteur :

"Rappelez-vous ! J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante. J'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué, humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils." (page 6).

Un drame perçu de son point de vue rétrospectif comme une véritable "mascarade", un peu à l'instar de Meursault-narrateur¹⁴⁵ relatant *a posteriori* et avec sérénité le décès de sa mère, ainsi que le meurtre insensé de l'Arabe. De la même manière, la narration ultérieure fait ressortir ici non pas l'absurde de l'existence, mais le ridicule d'une situation; favorise non pas une peinture satirique de la justice, mais un pamphlet contre une société phallocrate, basée sur l'injustice et le simulacre :

"Je n'étais plus cet être de vent dont toute la peau n'était qu'un masque, une illusion faite pour tromper une société sans vergogne, basée sur l'hypocrisie, les mythes d'une religion détournée, vidée de sa spiritualité, un leurre fabriqué par un père obsédé par la honte qu'agite l'entourage." (page 138).

¹⁴² Cf., J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., page 81. A ce sujet G. Genette parle, pour sa part, de focalisation interne *multiple* de la narration. Cf., *Figures III*, op. cit., page 207.

¹⁴³ Cf., J. Lintvelt, *idem*, page 81.

¹⁴⁴ "Il m'avait fallu l'oubli, l'errance et la grâce distillée par l'amour, pour renaître et vivre." Cf., *La nuit sacrée*, op. cit., page 138.

¹⁴⁵ Cf., Albert Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1957, coll. "Folio".

L'imposture paternelle, la cupidité des oncles, la cérémonie de la circoncision, les larmes "de la troupe féminine de la maison" (page 51), "le bois du paradis [qui] n'était en fait qu'un bois quelconque mélangé à des parfums de mauvais augure" (page 35), les tractations entre les trois laveurs et l'oncle, etc., tout cela n'était que "simulacre" et "mascarade". C'est en ces termes qu'elle résume sa vie jusqu'à la rencontre essentielle avec l'aveugle; lequel a su lui recomposer une image plus authentique¹⁴⁶ d'elle-même; ainsi qu'à la débarrasser définitivement "de toute une vie, une époque de mensonges et de faux-semblants." (page 57).

A certains endroits pourtant, c'est par un je-narrant-protagoniste, cette fois, que la narratrice raconte à la première personne les vicissitudes de son je-narré. La prise de distance temporelle et psychologique est alors moindre et le témoignage sur la société et ses mœurs, en revanche plus cruel. Ainsi lorsqu'elle nous décrit comme personnage-acteur la violence avec laquelle ses soeurs l'ont mutilée dans sa cellule :

"Pendant qu'elle parlait, deux de ses compagnes me ligotèrent les mains sur la table glacée. Elles me déchirèrent mon saroual et levèrent mes jambes en l'air. La gardienne, habituée des lieux, leur indiqua deux crochets au plafond. Elle leur fournit les cordes. Mes jambes écartées étaient par les cordes de chaque côté. L'aînée me mit un chiffon mouillé dans la bouche. Elle posa sa main gantée sur mon bas-ventre, [...]. En hurlant intérieurement je m'évanouis." (page 159).

Cette illustration de la cruauté avec laquelle la narratrice a été châtiée au "nom de Dieu [...] le Juste et le Très-Puissant" (page 159) pour usurpation et vol a sans doute valeur de document sociologique. Cela dit, quand bien même ce témoignage réapparaît nuancé plus loin, dans une narration affichant l'évolution psychologique du je-narrant-témoin, il garde sa valeur documentaire :

"Ma mutilation était l'expression d'une vengeance. Mais d'où était venue à mes soeurs cette idée barbare ? J'appris plus tard que la torture qui me fut infligée est une opération pratiquée couramment en Afrique noire, dans certaines régions d'Egypte et du Soudan. Son effet est d'annuler chez les jeunes filles qui s'éveillent à la vie toute possibilité de désir et de plaisir. J'appris aussi que jamais l'islam ni aucune autre religion n'ont permis ce genre de massacre." (page 163).

C'est précisément cette dimension ethnographique de l'écriture que l'on a souvent déplorée chez T. Ben Jelloun, notamment au sujet des images-phantasmes qu'on lui reproche de cultiver quelques fois à outrance dans ses textes. Sans

¹⁴⁶ "Le miracle avait le visage et les yeux du Consul. Il m'avait sculptée en statue de chair, désirée et désirante.", *La nuit sacrée*, op. cit., pages 137 - 138.

tomber dans la dérive de ces accusations, on peut se demander si un certain voyeurisme occidental trouve satisfaction dans ce passage précisément, et un certain regard déformé sur l'Autre - perçu justement comme un "barbare" - sa justification.

Enfin, l'excision pratique de "barbares" utilisée comme supplice par "une secte de soeurs musulmanes, fanatiques et brutales" (page 157); c'est ce type d'association d'images qu'une médiatisation parfois tendancieuse, utilise à dessein pour conforter le Même dans son à priori culturel sur l'Autre. Lorsque la littérature se met à faire le même assemblage, c'est ce qu'on est en droit d'appeler une dérive.

On vient de voir comment dans *La nuit sacrée*, l'auteur fait un emploi particulier des deux formes homodiegétiques *auctorielle* et *actorielle*, dont le résultat est de nous livrer le témoignage d'un je-narrant, plus ou moins impliqué, sur une société qui semble avoir érigé le simulacre en dogme et la brutalité en éthique. Enfin comment sur un plan idéologique ce même témoignage s'expose au risque de réfléchir à son insu le regard lourd de préjugés du destinataire.

Voyons à présent quel cheminement suit la narration dans *La nuit sacrée*, roman dont la composition en 22 chapitres précédés d'un prologue lui confère, à la différence du reste du corpus, une structure assez proche de celle du conte.

Le Consul a sans doute raison de résumer le récit qu'il vient d'entendre à un "conte infini", car en dépit des précautions de langage qu'elle prend au début du texte : "Comme ma vie n'est pas un conte" (pages 6 - 7), Zahra donne à son récit une structure contique où tout l'ensemble narratif est par surcroît mis au service d'une "signification privilégiée"¹⁴⁷ : la Délivrance, enfouie dans le texte et même dans l'avant-texte et fonctionnant comme source génératrice de ce récit.

2) Le schéma narratif dans le corpus

a) Génération du récit dans *La nuit sacrée*

1 - Un avant-texte, *L'enfant de sable*

a - Analyse du prologue

¹⁴⁷ L'idée de signification privilégiée fonctionnant dans le conte comme source génératrice du récit est empruntée à Jamel Eddine Bencheikh dont le modèle d'analyse narrative - ce qu'il appelle "le schéma générateur" - inspire ici l'approche de la ligne narrative dans *La nuit sacrée*. Selon l'auteur de ce modèle théorique, l'ensemble du texte narratif doit tendre à la réalisation, l'accomplissement du "dessein profond" du conte. C'est ainsi que le récit se génère de lui-même pour réaliser ce qu'il appelle autrement "le programme du conte". Cf., J. E. Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière*, op. cit.

Si *La nuit sacrée* est un texte qui mêle les genres - roman, conte, poésie, ... - c'est du côté du conte que le choix scripturaire semble pencher. Raison pour laquelle on est tenté de le qualifier de "conte romancé" commençant par un prologue, où un projet est énoncé dès le préambule : "Ce qui importe c'est la vérité. Je vais parler, déposer les mots et le temps" (page 5).

Il s'agit pour Zahra de rétablir la vérité trahie dans des contes "extravagants" (page 6), fruits de la fabulation d'autres conteurs et de livrer à son public le secret, c'est-à-dire sa propre version des faits. Or ce préambule constitue à lui seul un conte; en fait une large anaphore à *L'enfant de sable*. La voix nous résume en deux pages toute l'histoire passée, retracée dans ce texte :

"Rappelez-vous ! J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante. J'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils. Comme vous le savez, j'ai été ce fils dont il rêvait ..." (page 6).

Si l'on se place dans l'optique d'un procédé mécanique de production du récit, les trois premières pages anaphoriques du texte serviraient de prologue, de conte-cadre ou encore de conte-prétexte à la narration comme il est d'usage de le désigner ainsi¹⁴⁸.

Le projet d'énonciation formulé au tout début, équivaudrait alors à un simple prétexte à mise en scène, Zahra proposant de rétablir la vérité masquée pour raconter une nouvelle histoire. Et le prologue "instrumentalisé" ainsi, deviendrait "un mode de production du conte"¹⁴⁹, "plus ou moins artificiel permettant à une conteuse de débiter une série"¹⁵⁰ d'aventures et de péripéties nouvelles.

Toutefois, le préambule ici ne sert pas de prétexte au conte; il constitue plutôt une sorte de "pré-texte" à *La nuit sacrée*, car il nous place d'entrée dans l'amont du texte : "Rappelez-vous", "Comme vous le savez" (page 6). Il assure ainsi la transition entre l'histoire passée et le récit à venir, bref il constitue la charnière entre *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*; il ne marque pas le début de l'oeuvre, l'avènement du sens lui est antérieur.

b - Conflit des significations

¹⁴⁸ "En 1980, Paul Sebag [par exemple] présente une nouvelle édition des *Mille et un jours* de Petis de la Croix. Comparant cette collection à celle des *Mille et Une Nuits*, il écrit : "Les deux recueils n'ont pas seulement des titres qui semblent se donner la réplique; ils ont la même structure, s'ouvrant sur un premier conte qui fournit la raison et le cadre de multiples contes égrenés au fil des nuits par une même conteuse !" ". Cf., la critique de Jamel Eddine Bencheikh à ce propos dans son essai sur *Les Mille et Une Nuits*, *idem*, page 24.

¹⁴⁹ Cf., Jamel Eddine Bencheikh, *Idem*, page 27.

¹⁵⁰ Cf., Jamel Eddine Bencheikh, *Idem*, page 25.

Le sens est en effet tapi dans l'avant-texte, *L'enfant de sable*, où règne un sens déjà consacré : la loi du père, riche commerçant fier et intrépide, allant jusqu'à braver la volonté divine pour avoir un héritier. Afin d'échapper à la raillerie et à la cupidité de ses deux frères, on le sait, le mensonge dura vingt ans.

La fin de l'anecdote dans ce texte¹⁵¹ ne prononce pourtant pas la clôture du sens, car les dernières pages contiennent en puissance une signification nouvelle qui se situe à l'opposé de la loi paternelle :

"Lorsque le livre fut vidé de ses écritures par la pleine lune, j'eus peur au début, mais ce fut là les premiers signes de ma délivrance (...). Si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite de cette histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine."¹⁵²

"Né du surgissement d'un sens" - pour reprendre l'expression de J. E. Bencheikh - le conte de *La nuit sacrée* accueillera la renaissance de cette parole : "ma délivrance", où elle sera exprimée symboliquement par la renaissance de Zahra en cette nuit du destin. La loi du père est alors bafouée et le désir de s'affranchir se fait entendre : " ... je savais qu'après la mort du père, j'allais tout abandonner et partir." (page 55).

De ce point de vue, le père et la fille loin d'être "des personnages engagés dans un récit" deviennent "des formes toutes entières coulées dans le sens"¹⁵³. Les discours de la loi paternelle et du désir rebelle ont trouvé dans le conte le lieu par excellence pour y livrer bataille. "Le couple moteur qui génère le récit est là"¹⁵⁴.

Les deux significations conflictuelles dans *La nuit sacrée* : la Loi et la Délivrance, sont ce couple générateur du texte.

Voyons dès lors comment se génère et se structure le récit dans *La nuit sacrée*, à la lumière de ce que Jamel Eddine Bencheikh appelle dans son essai, le "schéma générateur".

2 - Structure et génération du récit

a - Définition du schéma générateur

"Nous appelons schéma générateur le système qui assemble, dispose et coordonne tous les éléments du texte narratif.

Les éléments de ce système : formule anecdotique choisie, récit décomposable en unités opérationnelles, opérateurs agissant exclusivement pour le compte d'un projet anecdotique et dans les

¹⁵¹ Cf., *L'enfant de sable*, op. cit.

¹⁵² *Idem*, pages 208 - 209.

¹⁵³ Cf., J. E. Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière*, op. cit., page 35.

¹⁵⁴ Cf., J. E. Bencheikh, *idem*, page 36.

limites assignées, structures d'accueils, modes de fonctionnement et de cheminement, sont pris dans une stratégie textuelle qui génère le conte."¹⁵⁵.

Sans vouloir confiner *La nuit sacrée* dans la catégorie des contes à "schéma générateur"¹⁵⁶, disons seulement que la structure narrative qu'il affiche peut être décrite à la lumière de cet instrument théorique. D'autant plus que l'ensemble narratif, du préambule au dénouement, est structuré et déterminé par une fonction unifiante que J. E. Bencheikh résume par ailleurs, par le terme de conte.

b - Structure contique du texte

- Prologue d'exposition

Comme on l'a précédemment avancé une structure contique caractérise le texte narratif dans *La nuit sacrée*. Une sorte de "prologue d'exposition"¹⁵⁷, le préambule, inaugure en effet le texte : une histoire révolue y est rappelée et un projet d'énonciation de la vérité, annoncé.

- Projet anecdotique tardif

La formule anecdotique de ce projet¹⁵⁸ n'apparaît clairement que quatre chapitres après le préambule. Zahra ne décide de se délivrer réellement de la loi implacable de son père qu'après sa mort : "Tout devenait clair en moi [...]. Je savais qu'après la mort du père, j'allais tout abandonner et partir" (page 55).

Pourtant la "délivrance" est une signification qui a surgi dès la fin de *L'enfant de sable*¹⁵⁹, mais aussi au début du texte suivant : "Vous êtes ma délivrance" (page 5), ainsi que par la bouche du père : "Tu es libre à présent" (page 32).

Ainsi, le projet de libération contenu en puissance dès l'avant-texte, ne se manifeste que tardivement dans *La nuit sacrée*.

Une fois mis en route son projet de délivrance se heurte pourtant à des obstacles. Lesquels correspondent au niveau structurel à ce que J. E. Bencheikh appelle des opérations de "rupture d'une situation d'équilibre".

¹⁵⁵ Cf., J. E. Bencheikh, *idem*, pages 94 - 95.

¹⁵⁶ Cf., J. E. Bencheikh, *idem*, page 94.

¹⁵⁷ Cf., J. E. Bencheikh, *idem*, page 43.

¹⁵⁸ Dans les contes dits à schéma générateur, analysés par J. E. Bencheikh dans son essai, le projet anecdotique est annoncé dès le prologue.

¹⁵⁹ Nous avons déjà démontré cela plus haut, Cf. "Conflit des significations".

- Opérations de rupture d'une situation d'équilibre

Ces opérations ponctuent le schéma narratif de *La nuit sacrée*. En effet, loin de suivre un itinéraire stable allant d'un point A à un point B, la quête de Zahra évolue en dents de scie. Dans son cheminement, elle va se heurter à des éléments perturbateurs dont la fonction n'est pas de freiner le récit, mais au contraire de le relancer.

C'est le cas, lorsque Zahra, égarée au début de son aventure est recueillie par l'Assise, gardienne du hammam, qui la conduit jusqu'au Consul, l'homme avec qui elle apprendra à vivre véritablement sa nature de femme, pendant quelque temps. Brusquement, cette situation d'harmonie entre les deux amants va être rompue un matin, lorsque la soeur de l'aveugle et l'oncle rancunier de "l'Invitée" viennent tenter de démasquer celle-ci, accusée d'avoir usurpé l'héritage de son père après avoir tué toute sa famille.

L'équilibre de la situation entre Zahra et son amant susceptible de causer "l'immobilisation du récit"¹⁶⁰, il fallait provoquer sa rupture pour mieux le relancer; le conte a besoin de se générer.

De même lorsqu'en prison, Zahra parvient à vivre en parfaite communion avec le Consul. L'épreuve mystique est alors couronnée par la paix de l'âme, jusqu'à l'irruption de ses cinq soeurs venues lui faire payer son usurpation de l'héritage paternel.

Leur arrivée inopinée¹⁶¹, grâce à la gardienne de la prison, répond à la nécessité de rompre une phase de stabilité du récit, pendant laquelle l'Androgyne a repris forme. Là encore, pour remettre en route le processus de génération du récit, l'auteur produit une rupture en faisant appel à un autre élément perturbateur.

- Opération de prise en charge de l'héroïne

Paradoxalement lorsque le projet initial de Zahra devient trop menacé dans son cours, celle-ci bénéficie de l'intervention d'un autre personnage pour l'aider à l'accomplir. C'est le cas lorsque Zahra, immobilisée, réduite à une loque humaine après sa mutilation en prison, un autre personnage, le médecin fait irruption pour la prendre en charge et la transférer à l'hôpital. Le processus de production du récit débloqué, le conte continue de se générer normalement et Zahra parvient enfin à accomplir son projet de délivrance totale du passé. C'est alors qu'elle accède à la dernière phase de son itinéraire : la reconnaissance.

¹⁶⁰ Cf., J. E. Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière*, op. cit., page 66.

¹⁶¹ Aucun indice textuel ne semble exprimer la moindre velléité de vengeance à son égard.

- Dernière opération : la reconnaissance

Sortie de prison, Zahra pleure de joie parce que personne ne l'attendait. Enfin, elle était libre¹⁶² et totalement délivrée de son passé d'homme déguisé. Le spectre du père est en même temps balayé. Il aurait pu réapparaître sous quelque autre forme afin de retarder l'aboutissement du processus; mais "il est temps maintenant de clore le conte". Il faut accélérer le récit; le grand dessein doit s'accomplir.

C'est pourquoi ce n'est pas un hasard si à peine libérée, Zahra eut "une pensée pour le Consul" (page 186), pourtant quelque temps oublié du fait de l'éclatement du couple. Cette pensée est en réalité un avant signe de la reconnaissance. La nécessité de lancer l'action finale se traduit aussitôt chez Zahra par "une terrible envie de voir la mer" (page 186); un prétexte, sans doute, pour mener à son terme l'opération. Elle part alors vers le Sud, là où le Consul était déjà parti. La rencontre, enfin, a lieu dans une rêverie entraînée par le spectacle sublime de la mer : le Consul élu Saint vénéré de tous, reconnaît Zahra qui s'est avancée vers lui déguisée en homme; " - Enfin, vous voilà" (page 189).

Cette reconnaissance prononce en même temps la victoire d'un discours sur l'autre, le triomphe d'une signification sur l'autre : la Délivrance sur la Loi. Malgré son déguisement, Zahra est identifiée et son statut de femme définitivement reconquis. La vérité est ainsi rétablie et le "dessein profond"¹⁶³ du conte atteint.

Ainsi, la structure que se donne le conte dans *La nuit sacrée*, est indissociablement liée à sa finalité. Le projet anecdotique qui n'en est que la forme, y prend naissance et tend à la réaliser.

Essayons à présent de retracer le cheminement que le texte narratif a suivi en écho à cette finalité qui a permis de générer le conte.

- Cheminement du texte narratif.

Deux jours seulement après l'enterrement de son père, Zahra décide de fuir à la recherche de son identité de femme. Elle recueille dans un sac tout ce qui peut lui rappeler "l'image du monstre [que son père avait] fabriqué." (page 55) et l'enfouit dans la tombe. Elle n'attend même pas le lever du jour pour quitter la ville.

Suivons maintenant le texte narratif dans l'enchaînement qu'il s'est choisi :

¹⁶² "Je pleurais parce que personne ne m'attendait. J'étais libre. J'étais seule", *La nuit sacrée*, op. cit., page 186.

¹⁶³ Cf., J. E. Bencheikh, *Les Mille et une Nuits, ou la parole prisonnière*, op. cit., page 95.

- Première phase : la première rencontre que fait Zahra, a lieu dans une forêt avec un homme "sans visage", qui symboliquement l'a affranchie comme une esclave, en la débarrassant de sa virginité.
- Deuxième phase : la rencontre avec l'Assise dans le bain maure, sert de relais à la rencontre suivante.
- Troisième phase : la rencontre décisive avec le Consul qui réussit à la délivrer de son masque d'homme et lui recomposer, par le toucher, sa véritable image de femme "désirée et désirante" (page 138).
Cependant, sa féminité réhabilitée, Zahra n'est pas totalement libérée de son passé ni de sa famille.
- Quatrième phase : elle se décompose en deux moments :
 - 1er moment : l'irruption du passé à travers le surgissement d'un élément perturbateur de cette plénitude; l'oncle.
 - 2ème moment : l'arrivée sur scène des cinq soeurs vengeresses, perturbe le travail de l'oubli auquel Zahra s'est consacrée en prison. Simplement évoquées au début du récit, elles surgissent à leur tour pour rappeler à l'héroïne que le passé n'est pas tout à fait révolu et que la Délivrance est une entreprise des moins faciles à réaliser.
- Cinquième phase : l'apparition "miraculeuse" du médecin pour l'aider à mener à terme son projet de délivrance.
- Dernière phase : Les retrouvailles de Zahra et du Consul après leur perte de vue.

Entre temps le récit est truffé de visions, de rêveries et de songes qui constituent de véritables "boucles du récit"¹⁶⁴ servant à l'amplifier et à mettre le lecteur en situation de suspens¹⁶⁵.

Ainsi retracé, le parcours de Zahra permet de dégager un schéma narratif linéaire qui est celui des contes initiatiques de la tradition orale.

Cela dit, qu'en est-il de la structure narrative dans *Bayarmine* ?

Le schéma générateur fonde-t-il le récit de V. Khoury-Ghata comme il fonde celui de T. Ben Jelloun ? Non.

Pour deux raisons : d'abord parce que *Bayarmine* exhibe une architecture très différente de celle de *La nuit sacrée*. Il n'y a pas de préambule ni de "prologue d'exposition" qui puisse nous conduire dans le sens de quelque structure contique du récit.

¹⁶⁴ "Nous appelons boucle [du récit] toute possibilité offerte au texte (par conséquent au conteur lui-même qui s'identifie à lui) de se développer sur un point particulier. Ce développement peut accompagner le récit en l'étoffant, ou être chargé de fournir des informations et de se constituer en émetteur de signes." Cf., J. E. Bencheikh, *idem*, pages 84 - 85.

¹⁶⁵ Voir les deux derniers chapitres.

Ensuite parce que la narration ici, moins linéaire, nous donne parfois du fil à retordre.

b) Schéma "brisé" dans *Bayarmine*

Contrairement au "conte romancé" de T. Ben Jelloun, nous avons dans *Bayarmine* deux récits parallèles mais bien distincts, ne serait-ce qu'au plan typographique.

1 - Récit actuel / récit ancien

Le premier récit ou "récit actuel"¹⁶⁶ est celui de l'événement proprement dit. Le second plus ancien, est celui d'un temps révolu, la vie de Chirmazar favorite du sultan de Dolmabaché, avant, pendant et après sa déchéance.

Plus de cinquante ans de décalage séparent le premier du second¹⁶⁷. La frontière entre les deux récits est soulignée par une typographie nettement différente; le premier étant écrit en caractères d'imprimerie, l'autre en *italiques*. Distinction d'autant plus justifiée que les récits émanent de deux voix séparées et non contemporaines. L'une est celle de la frangi, cette jeune veuve parisienne venue découvrir à Bayarmine l'enfance de son mari turque, après sa mort; l'autre, celle de Mahria "la fille des tartares" devenue "la Kadin Chirmazar".

Deux typographies différentes, deux voix distinctes mais aussi deux chronologies bien séparées. L'usage des temps grammaticaux dans le récit actuel se fait tantôt au présent, tantôt au passé :

"Cinq silhouettes s'agitent à la vue du bateau qui s'approche du débarcadère. Cinq corbeaux femelles font des signes dans ma direction." (page 7).

C'est ainsi que s'ouvre le récit actuel par une description faite au présent. Le récit proprement dit ne commence qu'à la page suivante (page 8), avec l'apparition pour la première fois d'un temps du passé :

"J'ai détesté Bayarmine lors de mon premier séjour, détesté ma belle-famille qui parlait, riait et priait dans une autre langue que j'ignorais." (page 8).

Quand il nous arrive d'y rencontrer un passé simple c'est de l'ancien temps qu'il s'agit : "Elle ne revint à Bayarmine que pour y mourir." (page 9); en parlant de Chirmazar.

A cela succède aussitôt dans le texte, le temps présent comme pour souligner davantage la démarcation entre les deux récits au sein même du récit actuel :

"Je retourne à mon tour à Bayarmine, pose mes pieds dans ses pas sur la route jaune qui traverse le village de bout en bout, enjambe le seuil de sa maison, occupe son lit et enfouis ma tête dans son oreiller à la recherche de l'odeur de ses larmes..." (page 10).

Dans le récit ancien en revanche, l'usage des temps grammaticaux se fait presque exclusivement au passé :

¹⁶⁶ Cf., Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1988, page 53.

¹⁶⁷ "Il vous est simplement demandé de déchiffrer ces pages fermées depuis plus de cinquante ans.", Cf., *Bayarmine*, op. cit., page 75.

"Trois années se sont écoulées depuis que mes pieds ont franchi le grand portail du palais. J'en connais le moindre couloir, la plus petite lucarne..." (page 27).

C'est ainsi que s'ouvre le récit de Chirmazar après une brève entrée en matière où elle s'annonce comme étant l'énonciatrice et la signataire du manuscrit :

"Moi, Chirmazar, favorite du Sultan, prends la plume pour la première fois depuis mon arrivée à Dolmabaché, pour lui confier ma vie loin des miens." (page 27).

Le temps présent ici situe l'énoncé au moment de son énonciation. Il n'a en revanche aucune valeur historique comme c'est le cas pourtant, dans de nombreux passages narratifs du texte; par exemple : *"Un déclic libère ma porte fermée de l'extérieur. J'en profite pour courir vers l'infirmerie mais ne trouve qu'un endroit désert..."* (page 132), où le présent associé au passé simple est là pour donner une vivacité particulière au récit.

Lorsque le présent recouvre sa valeur générale dans le texte, nous ne sommes plus dans la sphère narrative mais à l'intérieur de séquences :

- discursives

"Sa voix ne fut plus qu'un murmure lorsqu'il dit, d'une pauvre voix cassée : "On m'enferme comme une bête dangereuse. On me sépare de mon seul ami. Ils ont peur qu'il ne me contamine de sa passion..." "
(page 136).

- descriptives

"Des objets achetés par mon esclave arrivent dans mes mains et me parlent du contenu des vitrines : des verres d'Alep peints à la main, des colliers d'Aden tissés de corail et d'argent, de lourdes parures faisant ployer les têtes altières sous leur poids..." (page 28).

- ou dialogiques

*"- N'as tu pas envie de retrouver ton Adil ?
Elle fuit ma question et mon regard, scrute le Bosphore visible de la fenêtre, puis dit lentement, comme on récite une leçon mal apprise :
- Adil n'existe pas, je l'ai inventé de toutes pièces pour pouvoir rêver. Il est la fenêtre de ma vie."*
(page 146).

Une autre divergence entre le récit ancien et le récit actuel, c'est enfin l'écriture.

Tandis que l'un est vécu au jour le jour par l'héroïne, l'autre est contenu dans les pages d'un manuscrit que celle-ci est par surcroît chargée de lire :

"Mes deux petites filles étant analphabètes, c'est à vous qu'échoit la lecture de ces pages. Elles vous attendent depuis un demi siècle. Celle qui les a écrites vous aurait certainement choisie pour cette tâche." (page 25)¹⁶⁸.

D'où toute la complexité entre lecture et écriture dans ce roman, rapport sur lequel on reviendra plus loin.

Paradoxalement, ces deux récits bien circonscrits et bien distincts se complètent et vont jusqu'à se confondre¹⁶⁹.

2 - Complémentarité des deux récits

¹⁶⁸ Voir aussi, *idem*, pages 26, 74, 75.

¹⁶⁹ *Idem*, pages 89 et 116.

La frontière entre le récit présent et celui de l'ancien temps n'est qu'apparente, typographique dira-t-on. En fait l'un recèle l'autre et *vice-versa*, l'un déborde sur l'autre et réciproquement.

Dès la page 9, il est question dans le récit de la frangi, de l'enlèvement de la Kadin et aussitôt de son retour à Bayarmine :

"Il fit une seule fois [en parlant de son mari] allusion à la parente enlevée à l'âge de douze ans par les sbires du sultan et qui retourna au village un demi-siècle plus tard épuisée par les intrigues du palais puis par l'exil et l'emprisonnement.

Elle ne revint à Bayarmine que pour y mourir."

Ainsi dès les premières pages du récit actuel, nous rencontrons les traces du récit antérieur. Puis viennent des informations préliminaires sur le personnage de la Kadin communiquées par sa petite nièce Mufidé :

"Elle parlait plusieurs langues. Le sultan exigeait sa présence à ses côtés au cours des audiences. Elle était le porte-parole de son Altesse qui ne pouvait s'adresser à de simples mortels. Il se contentait d'approuver du chef en tortillant sa moustache. Elle tint un journal lorsque le Sultan commença à s'éloigner d'elle, elle lui confiait sa peur d'être répudiée de ses appartements et..." (page 13).

Le journal est ainsi présent dans le premier récit avant même que l'étrangère ne puisse le parcourir, avant même que la voix de Chirmazar ne se fasse entendre quelques pages plus loin. La genèse du manuscrit d'autrefois nous est par conséquent contée dans le récit actuel.

Inversement ce même récit est enfoui dans les pages du précédent, mais sous forme de vision ou de *prolepse temporelle*¹⁷⁰. Un demi siècle plus tôt un mage prédit à Chirmazar l'irruption d'une étrangère dans sa maison et les raisons de son arrivée à Bayarmine :

"Je vois une étrangère, penchée sur un coffre ou sur une tombe, a-t-il dit, elle exhume un mort ou un journal, déchiffre les lignes d'une main ou celles d'une page, ressuscite un être ou un manuscrit. Cette femme traversera plusieurs terres et mers pour venir chez nous. Elle fera ce voyage pour découvrir l'enfance d'un mari disparu. Elle l'oubliera dès que ses pieds toucheront la septième jetée, celle de la rive d'Asie : une morte occupera sa place dans son coeur." (page 62).

Cette morte n'est autre que la Kadin. L'histoire de la frangi est de cette façon à son tour contenue dans le récit de la défunte. C'est ainsi dans tout le roman. Un continuel va-et-vient entre les deux récits les articule l'un à l'autre et brise l'apparente frontière typographique qui semble les séparer.

¹⁷⁰ Cf. G. Genette. *Figures III*, op. cit.

La présence de l'un dans l'autre est telle qu'on ne perd presque jamais de vue l'un et l'autre où qu'on soit dans le premier ou le second récit.

A la page 75, la hanum, personnage du récit actuel ordonne, en effet, à la frangi de lire le journal comme pour répondre à la vision du mage d'autrefois :

" - la déchéance de ma soeur ne regarde qu'elle. Il vous est simplement demandé de déchiffrer ces pages fermées depuis plus de cinquante ans. Ma soeur m'a appris à parler le français, non à l'écrire."

L'un donc fait écho à l'autre. C'est là une façon de relier l'un à l'autre les deux récits et de donner une structure unique à l'ensemble. On a en effet l'impression de traverser un seul et même récit, une seule et même histoire, les personnages étant ici et là tour à tour.

D'autre part lorsque le récit actuel s'arrête momentanément aux pages 26, 76, 97, 131... etc., c'est pour introduire la voix de Chirmazar¹⁷¹ qui à son tour ne tarde pas à céder la place à celle de la frangi quelques pages plus loin. (pages 63, 88, 115, 151...); ou bien à celle d'un autre personnage, tel la hanum qui vient cautionner le récit de sa soeur morte il y a plus d'un demi siècle, comme suit :

" _ J'ai bien connu le mage, me dit la hanum. Il s'était réfugié à Bayarmine pour fuir les massacres qui visaient les Arméniens de la capitale. n'était-ce pas lui qui avait conseillé à ma soeur de retourner chez elle et de faire construire sa maison à l'ombre du caroubier ? Il n'eut qu'à suivre la couleur sombre du feuillage pour atterrir chez nous." (page 172)

En effet deux pages avant, la Kadin nous rapportait dans son journal la rumeur de la folie de son maître et de sa furie contre le "diable" (en parlant du mage maudit) qu'il accuse d'avoir :

"semé la peste dans le ventre de [son] ami Abyssin et étranglé [son] héritier dans les entrailles de sa mère : Arrêtez tous les mages arméniens, tous les aveugles, tous les habitants du quartier de Kouroukschéme avant qu'ils n'exterminent le peuple ottoman dans sa totalité." (page 171).

Ainsi la hanum vient confirmer l'existence de l'aveugle et de l'exécution de la sentence du sultan fou. Dès lors on peut dire que le récit actuel vient accréditer ce qui peut sembler invraisemblable dans le manuscrit. La caution qu'offre la première voix à la seconde est encore le signe d'une complémentarité entre les deux récits.

¹⁷¹ Par exemple en page 26 : "Un volet claque un étage plus haut, une rafale de vent s'infiltré sous la porte et entrouvre le manuscrit que me tend la vieille dame.", ou bien en page 97 : "Chirmazar a glissé une feuille de saule entre deux pages. [...] Les yeux fermés, je pose mes lèvres au coeur des nervures, là où les doigts de Chirmazar l'avaient immobilisées. C'est ma manière de demander à celle qui la cueillit, il y a plus de soixante ans, la permission de poursuivre la lecture de son journal."

Inversement lorsque la ligne narrative du récit de "l'ancien temps"¹⁷² se trouve rompue par l'irruption d'intrigues de moindre importance en son sein, l'héroïne du récit actuel ne tarde pas à se poser des questions (pages 117, 153) sur la suite de l'histoire de départ perdue de vue.

Il en est ainsi de l'histoire de l'Abyssin, personnage qui apparaît en page 56 et disparaît aussitôt en page 114, laissant derrière lui un grand mystère dans la vie de Chirmazar mais également un grand point d'interrogation sur le récit.

Lorsqu'en page 132 le récit ancien reprend son cours, Chirmazar se demande encore : "*Qu'est devenu l'Abyssin ? Où l'a-t-on transporté ?*". Mais elle n'a d'autre réponse que les affabulations de son amie Rouhia (page 134)¹⁷³, la vision de son mage (page 141) qui l'incite à dépêcher son esclave à sa poursuite (page 143) et des micro-récits venant se greffer sur le sien (page 148) et mettre en sourdine l'histoire du "nègre aux yeux d'un bleu d'encre". (page 141).

Comme le lecteur, la frangi "enchaînée au journal, clouée par lui..." (page 152), est restée sur sa faim et se demande à son tour : "Quelles nouvelles Aïshé va-t-elle lui apporter d'Anatolie ? A-t-elle trouvé l'Abyssin avant le bosquet de trembles, Erzerum, Matlaya, le plan d'eau et le moulin ?" (page 153). Et aussitôt c'est la voix de l'autre qui resurgit comme pour répondre à ces questionnements et à ceux du lecteur également.

Tout se passe comme si la Kadin épuisée par ses propres interrogations, dissuadée par les récits d'autres personnages, laisse suspendue la suite de l'objet de sa focalisation. c'est là qu'intervient la frangi qui vient lui rappeler indirectement, que l'histoire de l'Abyssin est restée dans l'ombre et qu'il faut la poursuivre. A travers ce "dialogisme"¹⁷⁴ entre les deux voix, de Chirmazar et de l'étrangère, il y a une complémentarité entre le récit de l'ancien temps et le récit au présent. Dès que la première "oublie" ou "se lasse" de poursuivre son récit, la seconde ne tarde pas à le lui insinuer. C'est ainsi qu'elle le relance et que le récit parvient à recouvrer sa linéarité brisée. En d'autres termes la continuité est moins matérielle que "dialogique" dans ce texte. Elle résulte d'une complémentarité telle entre les deux voix récitantes, qu'elles se fondent en une seule.

3 - Confusion des voix, fusion des récits

¹⁷² Cf., Charles Bonn, *Lecture présente de Mohammed Dib*, op. cit., page 53.

¹⁷³ "*Rouhia invente pour m'étonner. Je joue le jeu et lui exprime mon admiration*". Cf., *Bayarmine*, op. cit., page 135.

¹⁷⁴ Le terme de dialogisme est employé ici dans le sens "d'échange de répliques entre deux interlocuteurs" que lui prête J. Kristéva. Cf. T.

Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi des *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, page 95).

Il se distingue en revanche du sémantisme dont l'investit M. Bakhtine, c'est à dire comme : "interaction exacerbée et tendue avec la parole d'autrui". Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., page 167.

Dans *Bayarmine*, il s'agit moins de conflit que de complémentarité entre les deux voix, d'autant plus que ce sont les voix de deux personnages et non celles de l'auteur d'une part et d'un personnage de l'autre, recouvrant des points de vue différents sur le monde.

On disait un peu plus haut qu'à la page 153 la frangi se posait des questions sur le devenir de l'Abyssin et qu'aussitôt c'est la voix de la Kadin qui a résonné pour évoquer son esclave dans son périple à la quête de l'homme disparu.

Encore une fois on était sur le point de savoir la suite mais à nouveau le récit est rompu, englouti dans l'évocation (récit analeptique) de l'origine d'Aïshé et de Zahria sa mère; une enfant de huit ans violée une nuit de neige par une sentinelle de Dolmabaché. C'est ainsi qu'on perd encore une fois les traces de l'Abyssin et qu'on bascule dans le récit actuel devant une lectrice frustrée et paranoïaque :

" - Je ne sors pas de cette chambre avant qu'elle ait retrouvé son Abyssin, ai-je crié du haut de l'escalier.

- Je t'ai demandé de lire le journal de la Kadin, non de te prendre pour elle. Par Allah ! Cette fille singe Chirmazar.

- Je suis Chirmazar, proclamé-je d'une voix retentissante. Nous attendons toutes les deux un homme qui ne reviendra pas. La mort a emporté le mien, l'Anatolie a dévoré le sien. Je n'ai pas besoin d'ouvrir son journal pour lire le dernier passage. Je le connais par coeur." (page 158).

C'est là que s'arrête le journal de la Kadin et que commence la fiction de l'étrangère qui se lance dès lors dans un processus scriptural visant à parachever l'histoire maintes fois rompue.

Désormais elle change de statut, elle n'est plus lectrice mais "écrivain", étant devenue Chirmazar elle-même. C'est elle qui va écrire la suite quoiqu'à travers la voix de la défunte.

Par conséquent, on ne parlera plus de deux voix étrangères et espacées par le temps mais d'une seule qui est l'une et l'autre à la fois. Chirmazar parlera à travers la plume de la frangi et inversement celle-ci écrira à travers la voix de son double (métaphorisée par les italiques, page 159).

On disait plus haut que le récit dans *Bayarmine* quoique brisé arrive à recouvrer une certaine continuité grâce au "dialogisme" des voix et à la fusion des récits. Il n'en demeure pas moins que le schéma narratif reste l'exemple même d'une linéarité hachée.

4 - Le schéma narratif dans *Bayarmine*, ou l'exemple d'une linéarité brisée

----- / ----[-]----- / ----[-]----- / --[-]--[-]-- / ----- / ---[-]--[-]--[-]--- / ----- >

R. actuel / R. ancien / R. actuel / R. ancien / R. actuel / R. ancien / etc.

Comme on peut le remarquer, la ligne narrative dans le texte demeure discontinuée. La rupture est souvent déterminée par le rapport de la lecture à l'écriture dans le texte et *vice-versa*.

On sait à présent que le roman contient deux récits, deux histoires bien séparées. Un récit premier se faisant au jour le jour, l'autre plus ancien enfoui dans les pages d'un manuscrit. Le rapport entre les deux est un rapport de lecture. L'héroïne du premier est chargée de parcourir le contenu du second. La réaction de la lectrice (d'avidité page 64, de choc page 116 ou de vertige page 188, etc. ...) aux événements qu'elle rencontre dans le cahier ancien rompt le processus lectural et en même temps le schéma narratif du journal qui s'en trouve brusquement suspendu. Du coup on bascule dans le récit de la frangi et dans l'histoire actuelle :

"Tant de violence me fait refermer le journal de la Kadin", (page 116).

Ce même récit n'échappe pas à son tour à la cassure. L'héroïne demeurant indifférente aux événements et aux personnages qui gravitent autour d'elle, se focalise en revanche sur les héros du récit de l'ancien temps et sur l'intrigue principale qu'il recèle, mais qui lui échappe d'un autre côté à cause de l'insertion de "boucles" dans le récit¹⁷⁵.

Ces boucles renferment soit une description (pages 28 et 208) soit une vision (pages 60 et 62). Elles viennent étoffer voire dilater le récit mais aussi briser sa continuité.

D'autre part l'irruption d'*analepses*, de *prolepses* et d'histoires¹⁷⁶ mises en abyme au fil du récit ancien lui-même, accentue le processus d'éclatement qui le mine de l'intérieur.

Tout cela donne au schéma narratif de *Bayarmine* cet aspect haché qu'on a essayé de représenter plus haut.

Les traits inclinés délimitent la frontière entre le récit premier et le récit second, mais représentent également la cassure se produisant à chaque fois entre deux récits qui se complètent par ailleurs. Les flèches orientées vers le passé représentent les *analepses* (retours en arrière); les flèches tournées au contraire vers l'avenir représentent les *prolepses* (projections dans le

¹⁷⁵ Cf., Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière*, op. cit., page 84.

¹⁷⁶ Schématisées plus haut par les crochets.

futur). Les crochets correspondent, quant à eux, aux micro-récits enchâssés ici et là, mais parfois aussi aux passages descriptifs¹⁷⁷ dont la fonction est ici de rompre par moment la ligne narrative.

c) "Désordre" narratif dans *L'honneur de la tribu*

"Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.

Il est évident que cette reconstitution n'est pas toujours possible, et qu'elle devient oiseuse pour certaines oeuvres-limites comme les romans de Robbe-Grillet, où la référence temporelle se trouve à dessein pervertie."¹⁷⁸

Ce n'est certainement pas le cas dans *L'honneur de la tribu* où les indices temporels foisonnants sont notre seul repère pour réaliser ce travail de recomposition diégétique. Cela en dépit de l'impression d'anarchie narrative que l'on garde de la lecture de ce roman. L'ordre narratif affiche en effet un certain désordre, voire une incohérence qu'il ne suffit pas de constater; il faut aussi la décrire et dans un deuxième temps l'expliquer. Commençons par sa description.

Afin de dégager le schéma narratif dans ce roman, il faut considérer sa structure temporelle prise dans ses grandes articulations (macro-structure). Comme le dit Gérard Genette¹⁷⁹, une analyse à ce niveau procède bien entendu d'une simplification des plus grossières; elle est cependant nécessaire pour vérifier de quel type d'énonciation relève la technique narrative chez Mimouni.

S'agit-il d'une narration traditionnelle ou à l'inverse d'une narration plus moderne; c'est-à-dire moins respectueuse de la linéarité classique du récit ?

Sans tarder on peut répondre que la narration "ancestrale"¹⁸⁰ ici, ne cherche en aucun cas à pervertir la norme de la linéarité; en revanche s'il y a altération de ce principe, c'est à l'insu du vieux narrateur. La discordance entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit n'est pas à interpréter comme le signe d'une écriture moderniste; elle tient à d'autres raisons sur lesquelles on reviendra plus loin. De même, l'*anachronie* foisonnante dans ce roman ne témoigne en aucun cas d'une narration d'avant-garde, car l'*anachronie* en tant que technique narrative n'est pas une rareté ou "une invention moderne : c'est au contraire l'une

¹⁷⁷ Cf., *Bayarmine*, op. cit., page 28.

¹⁷⁸ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit., pages 78 - 79.

¹⁷⁹ Cf., G. Genette, *idem*, page 85

¹⁸⁰ On entend par là qu'elle est traditionnelle au sens maghrébin du terme, ou encore "tribale". Cf., Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjima*, op. cit., page 75.

des ressources traditionnelles de la narration littéraire."¹⁸¹. Le début *in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif existant déjà dans *Illiade*, en fournit suffisamment la preuve.

Sans plus tarder voyons à présent comment l'ordre narratif se joue de l'ordre diégétique dans un roman où le récit est pourtant pris en charge par un vieux conteur.

Le premier segment narratif, auquel est consacré le chapitre I (pages 11 à 24), met en scène l'apparition du postier venant annoncer, au lendemain de l'indépendance, que le village devient chef-lieu de préfecture : "Tout commença par un mois de juillet" (page 12). Or ce commencement n'en est pas un du point de vue chronologique; nous verrons qu'il y a bien d'autres événements antérieurs à lui. C'est en revanche le début de la tragédie de Zitouna du point de vue du narrateur. L'une des raisons expliquant à priori la différence entre les ordres narratif et diégétique, c'est donc la dimension subjective. L'ordre narratif est ainsi tributaire de l'affectivité du narrateur. Ce premier temps n'étant pas le premier au plan de la diégèse, affectons-lui dès à présent la position 7. Donc : **P7**¹⁸².

Le deuxième segment (pages 25 à 29), c'est le récit fait par le narrateur d'un épisode remontant plus loin dans le temps que le précédent. Il s'agit de l'élection de Mohammed au poste de conseiller municipal (page 29), narrée sous forme d'*analepse* :

"Mais, quelques mois après l'indépendance, on vint de lointain lieu nous signifier que nous aurions désormais à exercer notre toute nouvelle souveraineté acquise de haute lutte, et à voter pour élire un maire et un conseil municipal..." (pages 25 - 26).

Ainsi du point de vue chronologique, le deuxième segment se place avant le précédent. Mohammed était déjà élu municipal lorsque le facteur est venu annoncer la nouvelle aux habitants du village. On le voit en page 25 demander discrètement au fils d'Ali si cela signifiait que désormais il ne serait plus rattaché au maire du village voisin¹⁸³. Cela étant, on peut dire que l'élection de Mohammed occupe la position 5 dans l'ordre diégétique : **P5**.

Le troisième segment (pages 29 à 35) rapporte l'arrivée à Zitouna de l'instituteur vite renvoyé hors du village par Mohammed entre autres, alors déjà élu municipal : **P6**.

¹⁸¹ Cf., G. Genette. *Figures III*, op. cit., page 80.

¹⁸² On s'inspire ici de l'étude que fait Genette de l'ordre du récit dans la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. *Idem*, pages 85 à 87.

¹⁸³ "Ce qui avait si fort excité le fils d'Ali ne put tirer de leur amorphe indifférence les réfugiés de la place aux figuiers, à l'exception de Mohammed qui entraîna aussitôt le facteur à l'écart pour lui demander des explications.

- Est-ce que cela signifie que nous n'allons plus dépendre administrativement de Sidi Bounemur ?". *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 25.

Le quatrième (pages 36 - 37) met en scène l'arrivée déjà annoncée du préfet (page 24). Succédant à la déclaration du postier, la réapparition d'Omar El Mabrouk vient donc en huitième position : **P8**.

L'établissement des ancêtres naguère à Zitouna, constitue **le cinquième segment narratif** (pages 38 à 48) : "Il y avait plus d'un siècle et demi que nos ancêtres..." (page 38). Se situant bien avant l'indépendance et l'arrivée au village du préfet, on peut lui attribuer la position initiale dans la diégèse : **P1**. Encore une fois le "Tout commença" de la page 12 est un faux commencement, car au plan chronologique la genèse de la tribu commence bien plus tôt, c'est-à-dire cent cinquante ans avant la réapparition d'Omar El Mabrouk et l'arrivée du postier. Celle-ci n'étant que l'aube de la catastrophe aux yeux du narrateur impliqué.

Le sixième segment (pages 69 à 82) nous fait à son tour reculer dans le temps pour nous relater en guise d'*analepse mémorielle*¹⁸⁴ l'ultime visite du saltimbanque juif au village¹⁸⁵. Une visite qui a été fatale pour le père d'Omar El Mabrouk, mort à la suite d'un combat herculéen mené contre l'ours de l'étrange personnage. Cette histoire incluse dans le sixième segment narratif a cependant une importance structurelle, car elle annonce sous forme de prédiction¹⁸⁶ (*prolepse*) l'arrivée *a posteriori* du préfet. Contemporain de la vie de Slimane, père d'Omar, on peut supposer que l'épisode occupe la deuxième position : **P2**.

Le septième segment narratif (pages 109 à 117) nous ramène très brièvement sur la position 8; puisqu'on voit le préfet annoncer aux habitants du village le retour des "lépreux" après une longue absence¹⁸⁷. Succédant à l'arrivée d'Omar El Mabrouk, celle des "lépreux" vient par conséquent en position 9 : **P9**.

Le huitième segment (pages 118 à 137), met en scène le débarquement des collaborateurs du préfet, annoncé par celui-ci au terme du segment précédent en guise de *prolepse* : "- Des hommes viendront bientôt vous rendre visite. J'espère que vous les recevrez avec la considération que méritent mes futurs collaborateurs." (page 117).

Notons ici que le passage d'un segment temporel à un autre est introduit soit par le narrateur soit par un acteur comme c'est le cas au terme de **S7**. Enfin les étrangers succédant aux "lépreux", le huitième segment vient donc en position 10 : **P10**.

On peut dire que la chronologie est plus ou moins respectée entre **S7** et **S8**; cela en dépit de l'*analepse* venant expliquer au beau milieu de **S7** (pages 111 - 113) le retour à Zitouna de ceux qui l'ont quittée jadis pour des horizons meilleurs.

¹⁸⁴ Cf., G. Genette, *Figures III*, op. cit.

¹⁸⁵ "Oui, à l'apparition d'Omar El Mabrouk, nous fûmes nombreux à nous remémorer les prédictions de cet étrange bohémien". Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 69.

¹⁸⁶ "Avant de disparaître, le saltimbanque avait ajouté :

- Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer. Le fils a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas." *Idem*, page 82.

¹⁸⁷ "- J'ai une bonne nouvelle à vous annoncer : vous allez bientôt retrouver les frères et cousins qui vous ont quittés. Ce sera une grande joie pour vous, je le sais.

Aucun d'entre nous ne comprit ce qu'il voulait dire jusqu'au vendredi suivant, à la fin de la grande prière de midi.", *idem*, page 109.

Bien qu'elle constitue un retour en arrière, l'*analepse explicative* ne perturbe pas ici l'ordre diégétique; encore moins la digression discursive lui succédant (pages 114 - 115) où l'on voit les enfants des "lépreux" pleurer dans un discours nostalgique "le pays de la frénésie" d'où ils ont été refoulé¹⁸⁸.

Le neuvième segment temporel (pages 138 à 141) fait un bref retour à la position 8, qui sert encore de tremplin pour une nouvelle *analepse mémorielle* consacrée à la première apparition du vieil avocat dans le village¹⁸⁹, dont la position diégétique est plus ancienne que la nomination du préfet. Elle remonte en effet "en ces temps troublés de la guerre" (page 138) lorsque le pays était encore sous le joug des Français. Donc **P3**.

Le dixième segment (pages 150 à 158) évoque sous forme de *scène*¹⁹⁰ l'indépendance et le retour des maquisards au village. Ces deux événements se situent au plan diégétique après la première apparition de l'avocat dans l'espace de la tribu : **P4**.

Sa réapparition quelques années¹⁹¹ après l'indépendance constitue **le onzième segment narratif** (pages 158 à 161); elle survient cependant après l'installation des lépreux et des étrangers dans le village, arrivés quant à eux presque aussitôt après la réapparition d'Omar El Mabrouk. Donc : **P11**.

Le douzième segment (pages 162 - 171) nous ramène à la position 10 pour nous relater les événements consécutifs au débarquement des étrangers à Zitouna : "Dès le lendemain, les étrangers se mirent au travail avec leurs engins herculéens." (page 162). L'ordre narratif fait fi encore une fois de l'ordre diégétique. "Logiquement", **S12** devrait survenir immédiatement après **S8** puisqu'il en est le prolongement, or il n'apparaît que quatre segments plus loin. L'incohérence de l'ordre narratif n'empêche pas toutefois de le positionner au même endroit que **S8** sur l'axe diégétique. Donc : **P10**.

¹⁸⁸ "- Où sont les rues où tout se vend et s'achète, les cinémas aux affiches aguicheuses, les pâtisseries opulentes... ?", *idem*, page 115.

¹⁸⁹ "Cet impétueux défenseur de toutes les causes perdues fut à deux reprises assigné à l'exil en notre région.

La première fois, il y a bien longtemps de cela (c'était en ces temps troublés de la guerre), il débarqua d'un véhicule de gendarmerie pour être confié à l'officier de la S.A.S. qui était venu s'installer chez nous." *Idem*, pages 138 - 139.

¹⁹⁰ La *scène* détaillée se distinguant du récit *sommaire* renvoie presque toujours à une opposition de contenu entre dramatique et non dramatique. Cf., Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., page 142.

Jaap Lintvelt définit à son tour la *scène* comme étant une *présentation complète* des événements romanesques dans tous leurs détails et un rapport *in extenso* du discours des acteurs; mais aussi comme une *présentation visualisée* qui "crée l'illusion d'une représentation directe, se déroulant, pour ainsi dire devant les yeux du lecteur". A l'opposé le *sommaire* est défini comme étant une *présentation résumée* des événements et paroles des acteurs, "dont il ne dresse plus que le bilan"; mais aussi comme une *présentation non visualisée*, du fait de "la forte condensation [entravant] la visualisation mentale de l'histoire". Cf., Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue"*. *Théorie et analyse*, op. cit., pages 50 - 51.

¹⁹¹ "Au cours des années qui suivirent, le fils d'Ali, promu facteur et seul lecteur du journal, nous montra à plusieurs reprises la photo du frère avocat.

- Il est sûrement devenu frigorifage.

Et puis un jour nous le vîmes de nouveau débarquer chez nous, encadré par deux gendarmes...". Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 158.

Le treizième segment semble respecter davantage la chronologie des événements; la réapparition des civilisés (pages 171 - 181) sitôt les étrangers repartis le place en position 12 : **P12**.

Notons ici la construction théâtrale du récit dans *L'honneur de la tribu*. Le départ d'un acteur lorsqu'un autre surgit "sur scène" lui donne cette dimension que le genre romanesque ignore d'habitude. En effet la place aux figuiers semble fonctionner ici comme une scène de théâtre qui voit défiler tour à tour différents personnages, dont l'entrée ou la sortie délimite la frontière entre une scène et une autre. A l'image des oeuvres théâtrales - notamment classiques - l'apparition d'un acteur ou à l'inverse son départ circonscrit la limite entre un segment narratif et le suivant. C'est le cas entre **S12** et **S13** dont les positions diégétiques se succèdent de surcroît :

"Sitôt leur travail achevé, remarquant leur matériel, les étrangers disparurent aussi brusquement qu'ils étaient venus. [...]

Attirés par les villas installées, les civilisés se mirent alors à réapparaître." (page 171).

De même pour les segments 10 et 11; l'avocat fait sa deuxième incursion dans le village (**S11**) presque aussitôt les maquisards repartis "s'éparpiller dans la ville" (page 158). Leur retour du maquis¹⁹² au lendemain de l'indépendance (**S10**) succède à son tour au départ de l'avocat¹⁹³ pour la capitale, suite à sa nomination dans les rangs de la hiérarchie politique.

Le quatorzième segment (pages 182 - 194) nous ramène de nouveau à la position 8. On voit en effet Omar El Mabrouk "débatte" avec les villageois de l'édification du siège de la préfecture à l'endroit qui abrite la tombe du saint fondateur¹⁹⁴.

A la suite du préfet s'installent toutes les instances de la nouvelle souveraineté (gendarmes, policiers, officiers du secteur militaire, etc.)¹⁹⁵. Leur affluence dans l'espace de la tribu constitue **le quinzième segment narratif**. On suppose du fait du passé simple trop vague - "s'installèrent" - qu'elle succède au débarquement des étrangers suivis des civilisés. Donc : **P13**.

Enfin, **le dernier segment (S16)**, pages 205 à 216) raconte l'arrivée annoncée du juge. L'avocat de retour pour la troisième fois, apprend aux villageois que son fils adoptif vient les soustraire au joug d'Omar El Mabrouk. Le segment mettant

¹⁹² *Idem*, page 151.

¹⁹³ "Le temps passa, lentement, puis brusquement sembla s'accélérer. De folles rumeurs se mirent à courir. Il y eut beaucoup de remue-ménage à l'annexe de la S.A.S. De nombreux harkis désertèrent sans que cela inquiétât le lieutenant. Puis nous vîmes venir vers nous le petit avocat.

- On t'autorise à nouveau à nous fréquenter ?

- Non, je viens vous faire mes adieux.". *Idem*, page 150.

¹⁹⁴ *Idem*, page 182.

¹⁹⁵ *Idem*, pages 196 - 197.

en scène le duel qui oppose le magistrat au préfet - lequel tourne d'ailleurs au détriment de celui-ci - vient par conséquent en dernière position dans l'agencement chronologique des événements : **P14**.

Il est clair après ce travail de segmentation temporelle, que l'ordre narratif dans *L'honneur de la tribu* ne se conforme pas à l'ordre diégétique. Essayons de les fixer sous forme d'axes temporels¹⁹⁶ dont la différence matérielle suffira à témoigner de leur discordance.

¹⁹⁶ Voir les deux tableaux figurant sur les pages suivantes.

Il reste à savoir pour quelles raisons cette discordance. Loin de nous raconter un conte¹⁹⁷, le vieux narrateur ne fait que tenter de rassembler des souvenirs qu'il a gardés d'une histoire "réellement"¹⁹⁸ vécue, selon ses dires, celle de sa tribu. Puisés dans sa mémoire éprouvée par l'âge, les fragments diégétiques épousent l'ordre décrit plus haut; un ordre autre que celui de leur succession dans l'histoire; c'est-à-dire subordonné à la manière dont les événements viennent petit à petit à son esprit. D'où l'anarchie marquant de son sceau le schéma narratif dans ce roman.

D'entrée la narrateur hésite entre le temps de l'histoire et le moment de l'énonciation. Il nous plonge de prime abord dans l'histoire avec cet énoncé au style direct d'Omar El Mabrouk :

"- Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée. Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait." (page 11).

Aussitôt après, il se rappelle que la coutume veut qu'il commence par l'évocation de Dieu; alors il quitte le temps de l'histoire pour revenir au moment de l'énonciation :

"Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très Haut..." (page 11).

Quelques lignes plus loin (page 12), il revient au temps de l'histoire avec un passé simple ("Tout commença") qui délimite bien la frontière avec le présent de l'énonciation. Or on a vu plus haut que le "Tout commença" est un faux début du point de vue chronologique, puisque l'histoire de Zitouna remonte plus loin encore dans le temps, c'est-à-dire à l'établissement des ancêtres; événement occupant la position initiale dans l'ordre diégétique.

L'exemple le plus éloquent de ce va-et-vient entre un temps et un autre, c'est lorsqu'il en vient à narrer l'histoire d'Ourida, la soeur d'Omar El Mabrouk. Inclue dans un récit analeptique expliquant l'enfance du préfet (page 98), l'histoire de sa soeur se trouve brusquement suspendue trois pages plus loin (page 101) au profit de celle des lépreux :

"Mais, aujourd'hui encore, nous en gardons la meurtrissure. Je t'en parlerai plus tard car il faut que je te raconte maintenant l'histoire des lépreux." (page 101).

Tout se passe comme si le vieux conteur prenait subitement conscience que la digression narrative¹⁹⁹ commençait de s'étaler - en débordant sur une nouvelle histoire²⁰⁰, celle d'Ourida sa soeur - au dépens de ce qu'il devait raconter

¹⁹⁷ "Comme il ne s'agit pas d'un conte". Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 11.

¹⁹⁸ "Un jour fut placardée sur toutes les portes des nouvelles constructions une circulaire qui fixait officiellement le début du mois de ramadan, en retard d'un jour par rapport au croissant de lune que nous avions tous observé, moi y compris, je peux te le confirmer en dépit de ma vue basse." *Idem*, page 200.

¹⁹⁹ Concernant le passé du préfet. *Idem*, page 92.

²⁰⁰ *Idem*, page 98.

immédiatement après l'arrivée d'Omar El Mabrouk, c'est-à-dire justement celle, une semaine après (le "vendredi suivant", page 109), des lépreux. Cela conformément à la succession chronologique des événements dans l'histoire. Ainsi la *fonction métanarrative*²⁰¹ ("Il faut que je te raconte maintenant") vole au secours de la mémoire défaillante du narrateur, comme pour raccorder entre eux les segments temporels.

Cela dit, l'histoire entamée d'Ourida ne fait surface que quarante pages plus loin, lorsque l'évocation de l'officier français, dans un autre récit analeptique portant sur l'adolescence du préfet, engendre le souvenir de la villageoise :

"Quelques semaines plus tard, la plupart d'entre eux disparurent dans la nuit. Lorsque l'officier l'apprit, il fut pris de fureur. L'avocat n'eut plus le droit d'approcher ni même de saluer aucun d'entre nous.

Oui, je vais te raconter maintenant ce qui est arrivé à Ourida, cette soeur qu'Omar El Mabrouk semblait avoir complètement oubliée. Je dois te dire que le souvenir de ces événements réveille encore en moi de vives douleurs." (page 141).

Le récit se poursuit ainsi et on apprend qu'avant sa mort (page 150), Ourida a eu une relation très étroite avec le lieutenant français (page 149). C'est là que son histoire s'arrête pour être remplacée à nouveau par le récit d'autres événements (l'Indépendance, le retour des maquisards, le départ des étrangers, l'arrivée des civilisés etc.), jusqu'à la page 214 où l'explication du mystère entre Ourida et l'officier est fournie, ainsi que les raisons de sa mort : la soeur du préfet est morte en couches après avoir mis au monde le fruit de sa "forfaiture" (page 214) avec son frère. Le lieutenant, quant à lui, n'a fait que la recueillir pour la protéger du scandale.

La même histoire, ainsi suspendue à deux reprises, traduit bien le désordre narratif signalé plus haut. Un désordre tributaire de la fonction mnésique défaillante chez le vieux narrateur :

"Maintenant, arrête ta machine, je dois me reposer un peu et surtout rassembler les souvenirs. L'âge a ruiné ma mémoire." (page 68).

La *fonction métanarrative* vient par conséquent justifier les failles du récit (les oublis), les digressions trop larges (voir plus haut), le report d'un segment temporel : "Je te raconterai comment nos ancêtres sont venus s'établir à Zitouna" (page 35); parfois même un retour en arrière susceptible de surprendre le narrataire ainsi que le lecteur, sans le recours à ce type de commentaires :

²⁰¹ Le discours *métanarratif* est ce discours "par lequel le narrateur se prononce dans le récit sur le récit". Cf., Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, op. cit., page 62.

Selon Genette cette fonction est l'une des cinq fonctions du narrateur dans le récit correspondant à celles, linguistiques, décrites auparavant par Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*). Cf., *Figures III*, op. cit., pages 261 - 263.

"Nous nous souvenions tous de l'enfance d'Omar El Mabrouk, mais plus encore de sa tumultueuse ascendance. C'est à la graine qu'il faut juger la récolte. Je vais te raconter l'histoire de son grand-père, le terrible Hassan El Mabrouk dont les exactions semèrent le trouble dans notre région." (page 50).

Cela dit, la fonction essentielle de cette sorte d'énoncés métalinguistiques est de relancer le récit ("il faut que je te raconte maintenant l'histoire...") tantôt suspendu, tantôt ralenti par quelque *analepse* ou histoire mise en abyme²⁰², colmater ses brèches; bref assurer sa linéarité et même le clôturer :

"Voilà, avec l'aide d'Allah, mon histoire se termine. Tu peux arrêter ta machine." (page 215).

Enfin on dira pour conclure, que la mémoire affaiblie du narrateur lui joue de mauvais tours; d'où la discordance entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit; d'où également l'altération du principe de continuité. La *fonction métanarrative* est là pour la rétablir.

Bien moins anarchique, la narration dans *Le conclave des pleureuses* ne nécessite pas le travail de segmentation temporelle entrepris plus haut. Le schéma narratif demeure en effet assez limpide et la linéarité de rigueur. Cela dans les trois récits qu'on va étudier à présent, se situant pourtant à des niveaux diégétiques différents.

d) Schéma linéaire dans *Le conclave des pleureuses*

Dans le récit premier servant de cadre à ceux qu'il contient, le narrateur sert de vecteur à la narration. Chargé d'enquêter sur des viols commis dans une ville arabe, il doit écouter tour à tour différents témoignages. Quatre récitants se relayent pour lui relater - au second degré - chacun dans sa version la même histoire. Lorsque le saint-de-la-parole a fini de raconter la sienne, il passe le relais narratif aux récitants suivants :

"Si, comme tu me l'as dit, seuls les viols solitaires t'intéressent, fais-en parler ma mère, mes frères et ma soeur : ils connaissent mieux que moi les choses de la ville. Peut-être trouveras-tu alors une piste ?" (page 48).

Toutefois avant de renvoyer le journaliste à sa famille, il lui a déjà insinué d'aller écouter la version de son adversaire²⁰³. Ce que fait d'ailleurs l'enquêteur, obligé de rendre compte de ses premières recherches à son rédacteur en chef.

²⁰² L'histoire de la tribu des Béni Hadjar (pages 53 à 57), ou encore la légende d'Ali Ibn Abdelmalek (pages 129 à 130), dont la fonction est de ralentir la vitesse du récit et surtout de le dilater. Cf., Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière*, op. cit., page 84.

²⁰³ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 34.

C'est ainsi que nous découvrons la version de l'Œil-de-Moscou, une version ressemblant davantage à un réquisitoire, rappelons-le. A son tour le deuxième récitant délègue la parole à Aïcha-Dinar :

"Vos feuillets transpirent la nostalgie; ils ne nous apprennent rien des liens entre les émeutes, les viols et les démentes de ce soi-disant saint. [...] Il vous faut rencontrer la mère de ce fou." (page 71).

Laquelle raconte l'histoire des viols sous un autre jour et renvoie à son tour son narrataire chez Fatma-la-Lampe; cela après avoir remarqué chez lui des velléités d'abandon de l'enquête :

"Oui, il faudrait mettre fin à ces émeutes qui tantôt visent mon fils tantôt le réhabilitent. Il faudrait que ton patron oublie ses haines et délaissent ses illusions. Il faudrait que l'on cesse de nous suspecter. Tu as mal choisi ton quartier [...]. Tu t'es trompé. Mais il ne faut pas abandonner cette enquête; il te faut aller ailleurs, écouter d'autres gens. Va interroger ma fille; elle connaît toute la ville, de la Montagne Rouge au quartier neuf." (page 107).

En disant cela, Aïcha-Dinar relance à son tour le récit menacé ici de suspension. Le narrateur premier était en effet sur le point de suspendre son enquête²⁰⁴ et par là même le récit. Ce qu'il a écouté jusque-là, n'était en fait qu'énigmes et récits nostalgiques²⁰⁵. Raison pour laquelle il décide d'adresser une lettre²⁰⁶ à son rédacteur en chef pour lui faire part de sa décision d'abandonner sa recherche. "Le courage et la raison" (page 111) lui faisant défaut, il poursuit alors son récit.

La récitante suivante (Fatma-la-Lampe) lui fait écouter une tout autre version de la même histoire²⁰⁷. Cependant pour l'aider à avancer dans son enquête et à y voir plus clair, elle décide de faire parler "celles qui prétendent avoir été violées et ceux qui s'accusent de ces forfaits." (page 119).

Se passant ainsi le relais de l'énonciation, les personnages-narrateurs contribuent à relancer à chaque fois le récit. On a en effet l'impression que la linéarité est le souci majeur de tous les récitants; elle l'est d'autant plus que l'aboutissement de l'enquête en dépend étroitement. Mais Fatma-la-Lampe va encore plus loin dans ce souci avoué de l'ordre et de la cohérence narrative; on la voit même faire le bilan de l'enquête à la place du journaliste, et lui dire expressément son intention d'écumer sa narration de tout ce qui est susceptible de l'encombrer et de brouiller par là même l'ordre narratif :

"Tu as perdu quatre jours sans rien découvrir; je ne veux pas t'embrouiller l'esprit davantage. [...] Afin de te faciliter la tâche, je te raconterai tout; mais je ne te plongerais pas dans la futilité des descriptions

²⁰⁴ *Idem*, page 99.

²⁰⁵ *Idem*, page 119.

²⁰⁶ *Idem*, pages 109 - 112.

²⁰⁷ *Idem*, pages 117 - 119.

inutiles et des phrases sans portée. Je te raconterai simplement quelques incidents que mes patrons ont vécus et les malheurs qui en ont découlé; cela semble être lié aux viols." (page 120).

Commentant de façon aussi lucide le récit qu'elle annonce, la narratrice (Fatma-la-Lampe) devient presque l'antidote du vieux conteur dans *L'honneur de la tribu*, dont la narration subordonnée à l'ordre mnésique nous donne à lire un récit très désordonné; en tout cas non conforme à l'ordre diégétique. Un récit, rappelons-le, où la *fonction métanarrative* vient *a contrario* en justifier les failles.

Dans *Le conclave des pleureuses*, cette fonction synonyme de lucidité, de maîtrise et auxiliaire de la linéarité n'est pas en revanche du seul ressort de Fatma-la-Lampe. Le narrateur premier commente à son tour le discours narratif de la récitante au second degré : "Fatma-la-Lampe raconte simplement. Elle soupire souvent. Elle parle lentement; elle n'est point pressée." (page 121), comme pour dire que le récit qui s'annonce ne risque pas de porter préjudice à l'ordre diégétique par quelque digression narrative ou pause descriptive.

Cela dit, ce récit fait au style indirect libre (celui de Fatma-la-Lampe), donne la parole tour à tour à plusieurs personnages : les pleureuses d'abord, profitant de leur présence dans la maison du défunt (père de Madame), accusent "pêle-mêle oncles, cousins, beaux-frères, beaux-pères" (page 159) des viols du quartier neuf; les prétendues victimes ensuite s'indignent devant de telles accusations :

" "Pourquoi nous haïssent-elles tant ?" sanglotait Madame. "Cela est intolérable et faux !" s'écriait une cousine. "Nous subissons les viols des voyous; a présent, devons-nous subir les mensonges des pleureuses ?" hurlait une tante..." " (pages 159 - 160);

enfin Monsieur s'impute dans un élan délirant ces mêmes viols :

"Il se mit à faire le tour du salon en mimant un homme enchaîné et répétant : "Le viol, c'est moi ! Le viol, c'est moi !" " (page 153).

Au terme de sa narration (page 165), Fatma-la-Lampe apprend à l'enquêteur que Monsieur se trouvait depuis enfermé dans un asile, et l'invite plus ou moins à poursuivre son enquête au pavillon des semi-agités. Le *metarécit* se refermant ainsi, ouvre à nouveau la voie au récit-cadre. Lequel reprend son cours en page 169. Après une brève éclipse, le je-narrant du récit premier réapparaît pour nous apprendre que le saint-de-la-parole a été à son tour interné. La cohérence entre un niveau diégétique et un autre est on ne peut plus pertinente. Quelques pages plus loin (page 177), l'enquêteur écoute à nouveau le récit enchâssé du saint-de-la-parole (pages 178 - 183). Celui-ci parlant de Monsieur reprend certaines séquences narratives du

récit des pleureuses²⁰⁸ et poursuit son réquisitoire contre l'Œil-de-Moscou. Au terme de ce récit, l'enquêteur n'a toujours pas accédé à la vérité : qui sont les violeurs ?

"Peu importe que les viols aient eu lieu ou non; leur réalité est dérisoire comparée à leur charge : l'expulsion des tatouages, le détournement des mutineries, l'évacuation des mémoires encore plus à l'est, encore plus loin de la ville." (page 180).

C'est la seule conclusion qu'il a tirée de son enquête. Raison pour laquelle il décide à la fin du récit, d'envoyer l'ébauche d'un roman au lieu de l'article devant constituer "l'ultime pièce à conviction dans le procès moderne" (page 187) contre le saint-de-la-parole.

Ainsi retracée, le schéma narratif du récit-cadre laisse apparaître une grande régularité que les quelques *analepses*²⁰⁹ et histoire mises en abyme²¹⁰ ne réussissent pas à perturber. Les personnages se relayant dans l'énonciation contribuent à la renforcer. Ils fonctionnent en effet comme ces "enfants-guides" qu'on voit accompagner l'enquêteur jusqu'au taudis d'Aïcha-Dinar en page 77. Celle-ci par exemple oriente le journaliste vers Fatma-la-Lampe au moment même où il menace d'abandonner son enquête (voir plus haut). Juste avant l'intervention de ce personnage (page 107), l'enquêteur a eu une vision (pages 104 - 105) qui a mis provisoirement en suspens le processus narratif.

Ce journaliste soucieux de l'aboutissement de son enquête métaphorise pour sa part le souci de linéarité dont témoignent les autres récitants. Ses commentaires d'ordre *métanarratif*, marquant de bout en bout son récit, participent du même souci.

En effet, de véritables "séquences-bilan" ponctuent la narration au premier degré, soit pour l'évaluer, soit pour la relancer lorsque les rares histoires enchâssées menacent précisément d'en freiner le cours. On remarque par exemple que le narrateur se dépêche de rassembler les premiers éléments de son enquête à peine le témoignage du saint fait :

"je reste dans ma chambre nue et tente de faire le bilan de ma première enquête. Je relis mes notes : il est clair que mon saint homme a confondu enquête et requête; il a douté des viols et m'a raconté sa vie recluse." (pages 55 - 56).

²⁰⁸ "Contrairement à ce que disent mes amies les pleureuses et les folles rumeurs citadines, ce garçon n'a pas cherché à me tuer...". *Idem*, page 178.

²⁰⁹ L'*analepse* expliquant par exemple le passé chargé de l'Œil-de-Moscou; voir pages 59 à 63. Ou encore le souvenir des "pas sensuels et violents que des femmes en transes faisaient jadis" sur le même tapis retrouvé, par le narrateur premier, vingt ans après chez Aïcha-Dinar. *Idem*, pages 79 à 80.

²¹⁰ L'histoire du soldat allemand racontée au journaliste par Hamma-le-Rouge. *Idem*, pages 89 - 90.

Quelques pages plus loin, il tente de relancer le récit un moment suspendu par un retour en arrière où il relate son évacuation du royaume des femmes par la mère du saint²¹¹ :

"Je rumine ces considérations abstraites sans avancer davantage sur la voie de mon enquête."
(page 58).

Celle-ci est certes l'objet du récit premier; néanmoins elle en métaphorise le cours. L'enquêteur-narrateur en est à la fois le vecteur et le régisseur.

Lorsqu'il a fini d'écouter les témoignages de Tawfik-Grain-de-Sel, Moha-le-Fou et Hamma-le-Rouge, il se rend compte qu'il s'est éloigné du sujet de son enquête et le récit de son objet, à savoir les viols dont on accable le saint-de-la-parole :

"Je n'ai pas avancé d'un iota. Ni Tawfik-Grain-de-Sel ni Hamma-le-Rouge ne m'emmèneront au clair de lune voir les violeurs déposer la graine des délires dans le ventre des citadines infécondes."
(page 91).

Hamma-le-Rouge venait en effet de lui conter une histoire sans liaison apparente avec le chef d'accusation de son frère : celle d'un soldat allemand dont il serait le fils naturel aux dires des mauvaises langues²¹²; Moha-le-Fou celle de l'origine de sa cicatrice électrifiée²¹³. Quant à Mustapha-Canari, il lui parle de sa trentaine d'oiseaux aux noms symboliques²¹⁴ et lui conte une histoire tout aussi énigmatique, celle "de ce roi contemporain et fou qui jura un jour d'éliminer le mauvais tiers de ses sujets" (page 95).

Devant tant de digressions narratives, l'enquêteur dresse encore une fois le bilan de ses recherches :

"Me voici à la veille du quatrième jour de l'enquête et aucune trace de violeurs ni de violées"
(page 96).

Il résume même tout ce qui lui a été jusque-là relaté par les autres récitants :

"Mustapha-Canari a parlé de guerre et de royaume mutilé par la folie de son monarque. Son frère, le saint, m'a parlé de mutineries, de trahisons, de faux sacrifices et de serments trahis. Cette coïncidence ajoute à ma confusion." (page 97).

²¹¹ "Sans que je lui parle moi-même de sa mère il a subodoré mon désir d'en finir avec elle et entrevu le procès que ma conscience de mâle tenait à lui intenter, à elle, la matrone des expulsions, l'instigatrice des viols; celle qui a osé m'évacuer sans pitié ni tendresse du royaume de la pitié et de la tendresse, celle qui m'a forcé à l'exil masculin : "Tu es un homme à présent, va-t'en avec les hommes !" ". *Idem*, page 56.

²¹² *Idem*, pages 89 - 90.

²¹³ *Idem*, page 92.

²¹⁴ *Idem*, page 93.

Plus loin encore, il se met en colère :

"J'en ai assez de ces énigmes insensées et de ces proverbes anachroniques !" (page 99).

Lorsque le relais de l'énonciation passe aux mains de Fatma-la-Lampe, il l'implore presque de lui épargner toutes sortes de digressions narratives :

"De grâce Fatma-la-Lampe, plus d'énigmes ! Plus de récits nostalgiques ! Je ne cherche ni des croyants ni même la foi, mais des faits ! Des faits simples et évidents." (page 119).

Ce à quoi elle répond²¹⁵. Celle-ci ne se borne pas, en revanche, à introduire ou à commenter d'avance sa propre énonciation : "Je te raconterai simplement quelques incidents .." (page 120); elle l'accompagne d'une foule de déictiques qui en constituent les articulations : "à l'origine" (page 121); "Un jour de janvier" (page 122); "Quelques jours plus tard" (page 123); "l'incident eut lieu à la fin de la deuxième année de mariage, dix-huit mois après mon entrée en service" (page 126); "Le père est mort !" "C'était un matin d'avril" (page 134); "Lorsque la nuit tomba, la maison était bondée"; "Au matin"; "Cela faisait un jour et une nuit que" (page 138); "Il y a quelques années encore" (page 141); "Aujourd'hui, on en trouve quelques-unes encore" (page 142); etc.

Le foisonnement des indices temporels est tel que parfois il tourne presque à l'obsession, par exemple lorsque la narratrice vérifie auprès de son narrataire si elle n'a pas omis de lui en citer un au passage : "C'est là que je me suis rendue avec le guide des imams. Ai-je dit que c'était un vendredi ?" (page 142).

Cette préoccupation de la ligne narrative est matérialisée de la même façon dans le récit second assumé par le saint-de-la-parole, au début du texte. Autant de déictiques en marquent l'ossature : "Je suis né à l'âge inaugurateur" (page 13); "A cinq ans"; "A sept ans" (page 14); "Lorsque mon frère naquit, j'avais neuf ans"; "A quinze ans" (page 15); "A quarante ans" (page 31); etc.

Il est vrai qu'il s'agit là d'un récit autobiographique où les indices temporels (biographiques) sont indispensables, compte tenu du genre. Ce qui est frappant en revanche, c'est de voir le narrateur au second degré accompagner son récit de rappels redondants, destinés sinon à en renforcer la linéarité, du moins à vérifier la communication avec le narrataire (*fonction phatique*)²¹⁶ : "Or je te l'ai dit, on ne peut être un saint sans l'aval du besoin et du regard des autres" (page 18); "Lorsqu'on me plongea dans le puits (souviens-toi j'avais à peine cinq ans), la rumeur ..." (page 21); "T'ai-je dit que dans l'exercice de mes

²¹⁵ Voir plus haut.

²¹⁶ C'est l'une des fonctions du langage décrite par Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*) dont le rôle est de vérifier le contact avec le destinataire du discours. Cf. aussi ce qu'en dit Gérard Genette dans *Figures III* lorsqu'il aborde les différentes fonctions du narrateur, page 62.

fonctions je devais être nu ?" (page 23). Ainsi aux déictiques foisonnants s'ajoutent des anaphores multiples venant souligner, assurer, voire même s'assurer de la linéarité de l'histoire racontée.

On dira par conséquent que cette même linéarité est ce qui caractérise le récit dans *Le conclave des pleureuses*; cela aux trois niveaux diégétiques. Elle n'est pas seulement réhabilitée; elle semble même fonctionner comme un dogme. L'enquête devant nécessairement aboutir, n'en est que la justification voire même le prétexte.

Dans *Une ambition dans le désert*; en revanche, le souci est autre que la ligne narrative, le récit étant on ne peut plus classique. Indices temporels et anaphores viennent matérialiser cette linéarité canonique.

On le sait, les problèmes du signifiant ne sont pas au centre des préoccupations d'Albert Cossery, adepte d'une écriture romanesque plutôt réaliste dont l'emblème est l'histoire lisible. Pourtant un jeu parodique se fait sentir dans ce roman; il vise à démanteler la dualité narrative caractéristique du roman policier.

e) "Dualité narrative" dans *Une ambition dans le désert*

"Le genre policier se caractérise par une structure narrative duelle : un récit qui en recherche un autre, le premier découlant de la découverte (ou de l'anticipation) d'un crime, le second fournissant l'identité du criminel, ses motivations et les modalités de son acte"²¹⁷.

Michel Butor est le premier à avoir nettement posé, dans *L'Emploi du temps*, cette structure narrative duelle comme fondatrice du roman policier. Il fait dire à l'un de ses personnages, Georges Burton, que tout roman policier "superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui"²¹⁸.

Todorov reprend à son compte l'idée novatrice de dualité narrative et la théorise comme étant "celle de l'absence face à la présence : le récit du crime est absent (puisqu'il est recherché), alors que celui de l'enquête s'impose comme la présence même du livre qui le raconte et, surtout *qu'il raconte*"²¹⁹.

Manifestement, c'est de cette dualité narrative - un récit en recherche un autre - que l'auteur semble se jouer dans *Une ambition dans le désert*.

²¹⁷ Cf., Uri Eisenzweig, "Présentation du genre", *Littérature*, numéro spécial sur le roman policier. Larousse. février 1983, page 9.

²¹⁸ Cf., Michel Butor cité par Uri Eisenzweig, *idem*, page 9.

²¹⁹ Cf., Uri Eisenzweig, *idem*, page 9.

Le récit du crime par définition absent, sans quoi il n'y a plus de mystère, est paradoxalement présent dans ce texte. Il intervient dès la page 60 au moment où le récit de la recherche s'arrête momentanément :

"Ce qui tourmentait le cheikh Ben Kadem, le Premier ministre de l'émirat, c'était une abstraction, une vue de l'esprit, une espérance immodérée. Il rêvait de soumettre à sa domination l'ensemble des émirats du golfe." (page 60).

C'est alors qu'on apprend avant "l'enquêteur" que le cheikh Ben Kadem est en effet l'homme qu'il recherche, l'instigateur de cette violence insolite qu'il cherche à expliquer depuis quelques jours. Dès lors le mystère - principe fondamental du roman policier - n'a plus de sens pour le lecteur; sauf pour Samantar qui poursuit sa remontée épique aux origines du crime sous le regard à la fois moqueur et complice du narrateur et du lecteur.

Cette complicité va en s'affirmant lorsque le lecteur apprend à l'insu de "l'enquêteur" que celui-ci va être manoeuvré par le "criminel" :

"Il était pour lui d'une importance capitale de connaître l'opinion de Samantar sur les récents événements survenus dans l'émirat." (page 63).

Ainsi le récit du crime ne se montre pas seulement; il manipule et fait dévier le récit de la recherche. Samantar ne soupçonnera en effet presque jamais Ben Kadem d'être l'auteur du "crime". Ses soupçons iront en revanche en d'autres directions, vers Shaat en l'occurrence.

Du coup l'intérêt du lecteur n'est plus dans la découverte de la vérité en même temps que "l'enquêteur" - comme c'est le cas dans le roman policier traditionnel - mais dans le spectacle que lui offre Samantar - perspicace et infaillible en principe - sans cesse détourné de cette même vérité.

Dans sa remontée aux origines du crime, ce personnage ressemble en effet à Sisyphe tentant vainement de maintenir en haut d'une pente le rocher qu'il roule éternellement. Comme lui, il ne cesse d'escalader indéfiniment la pente conduisant à la solution du problème qui se pose à lui, du fait de la manipulation incessante dont il est l'objet. Ben Kadem, l'auteur du "crime" fait tout pour cacher son jeu; quant à Shaat, impliqué dans ce même "crime", il essaye tant bien que mal d'éloigner de lui les soupçons de son ami :

"Ce sont eux qui vaincront l'impérialisme. Laissons-les faire et profitons des plaisirs de l'existence."
(page 93).

Ainsi le pervertissement de la dualité narrative - propre au roman policier - est tel que le récit du crime se mue en récit de recherche, notamment lorsque Samantar essayant de dissimuler son jeu "d'enquêteur", éveille à son tour les soupçons de Shaat à son égard :

"Pourtant, le soir de leur rencontre au café, il l'avait senti fortement ému par les attentats et surtout par leur répercussions sur les structures internes de l'émirat. Il lui avait même demandé de se renseigner sur les auteurs de ces attentats et de lui en rendre compte. Alors pourquoi se taisait-il comme si ce problème lui était tout à coup devenu indifférent ? Avait-il déjà acquis une conviction qui le dispensait d'avoir recours à ses services ? C'était maintenant à lui, Shaat, de chercher à savoir ce que lui cachait Samantar et s'il le soupçonnait de tremper dans cette affaire. Cela devenait palpitant." (page 94).

Lorsqu'enfin Samantar arrive à dévoiler l'identité de l'auteur du crime, grâce à l'aveu de Shaat, un nouveau mystère s'installe. Mystère qui n'en est pas un pour le lecteur puisqu'il s'agit de Mohi, ce personnage dont le narrateur nous a expliqué auparavant le lien de parenté avec Ben Kadem. Ce Mohi, mort dans une tentative de parricide, était en effet le fils que le Premier ministre avait eu jadis avec une jeune femme :

"Le moment de se séparer était arrivé sans que Samantar ait pu saisir le sens de ce bizarre attendrissement de Ben Kadem au souvenir du jeune Mohi, incarnation fulgurante de la violence contre l'ordre établi. Le secret de cette sentimentalité morbide le laissait encore perplexe." (page 213).

Ainsi le récit de l'enquête ne parvient pas à tout expliquer, à tout raconter comme c'est souvent le cas dans le roman policier traditionnel, où tout se clarifie en fin de parcours.

Ici ou contraire, le désir frustré de raconter est même poussé à l'absurde puisqu'on voit "l'enquêteur" - personnage doué d'une grande intelligence pourtant - avouer au fou du village son impuissance à expliquer la décision de Ben Kadem d'abandonner son projet de domination politique :

" Je n'ai pu démêler les motifs exacts qui l'on fait renoncer à ses visions grandioses." (page 221).

On dira par conséquent que seul l'enquêteur demeure dans l'ignorance et la frustration de raconter; le lecteur possédant la vérité dès la page 60, échappe en revanche au principe voulant qu'il en soit privé jusqu'au moment où elle se dévoile à lui en même temps qu'à l'enquêteur.

En laissant le récit du crime se déployer à l'insu du récit de la recherche, l'auteur d'*Une ambition dans le désert* remet en cause la lucidité²²⁰ extrême de l'enquêteur policier, mais réhabilite par là même le droit du lecteur à un savoir diégétique anticipé.

²²⁰ Point qu'on développera dans la troisième partie. Voir plan : III - B - 4.

B) Récit et tradition orale

L'étude du schéma narratif dans les cinq romans a permis de constater que la ligne narrative reste dans l'ensemble du corpus, et malgré quelques *anachronies*, assez linéaire voire même traditionnelle. Ce qui représente sinon une rupture, du moins une "palinodie" par rapport à l'ère du "renouveau" qui a marqué bon nombre de romanciers maghrébins dans les années 1960 - 70, notamment Mohammed Khaïr-Eddine (*Agadir*)²²¹ et Nabile Farès (*Le champ des oliviers*²²² et *Mémoire de l'Absent*²²³).

Tout se passe comme si, en effet, Ben Jelloun, Mimouni, Mellah, Khoury-Ghata se réconciliaient "avec la narration et [faisaient] du roman conventionnel leur expression favorite."²²⁴ Ce qui n'est pas vrai en revanche pour A. Cossery, lequel n'a jamais fait de la "trame brisée" son cheval de bataille. Palinodie par conséquent ou bien retour au récit traditionnel, c'est ce qu'on peut conclure, dans un premier temps, de l'analyse du schéma narratif portée ici sur les cinq textes du corpus.

Cela est d'autant plus vrai que la narration traditionnelle est représentée symboliquement par un narrateur souvent âgé. Zahra (*La nuit sacrée*) est vieille lorsqu'elle raconte sa vie antérieure; la Kadin Chirmazar (*Bayarmine*) fait partie d'un autre siècle; le saint-de-la-parole (*Le conclave des pleureuses*) a soixante ans lorsqu'il raconte à son tour les vicissitudes de sa vie passée; enfin le vieux conteur de *L'honneur de la tribu* symbolise à lui seul une narration ancestrale mêlée de didactisme dont les occurrences foisonnent dans le texte :

"Nécessité fait vertu. Les guerriers se retrouvèrent paysans. Ils se mirent donc à la tâche. Mais la cupide terre décourageait tout effort." (page 47)

"Puis Hassan El Mabrouk disparut totalement. On n'entendit plus jamais parler de lui ni de ses exactions. On assura qu'il avait fini par rejoindre les Beni Hadjar pour prendre femme chez eux et vivre leur vie. Que Dieu ramène les égarés sur la voie droite !" (page 58)

"Nos aïeux nous avaient prévenus : une belle fille est une calamité. Nous en avons conclu que l'honorabilité d'une vierge exigeait qu'elle cachât ses charmes jusqu'au jour de ses noces et qu'à partir de là elle les réservât à son époux." (page 177)

²²¹ Paris, Seuil, 1967.

²²² Paris, Seuil, 1972. Livre I. Coll. "La découverte du nouveau monde".

²²³ Paris, Seuil, 1974. Livre II. Coll. "La découverte du nouveau monde".

²²⁴ M'hamed Alaoui Abdallaoui : "Entraves et Libération. Le roman maghrébin des années 80", *op. cit.*, page 18.

Cette narration traditionnelle l'est d'autant plus qu'elle puise dans la tradition orale sa matière. Le conte, la fable et la légende sont par exemple les genres populaires que Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Vénus Khoury-Ghata et Fawzi Mellah ont élus pour nous raconter à chaque fois, par narrateur interposé, une histoire différente.

A la structure contique, décrite plus haut concernant *La nuit sacrée*, se superpose une structure initiatique du récit que T. Ben Jelloun puise dans un fond populaire commun à tous les peuples africains. L'on sait par exemple que

"la nervure centrale de la culture traditionnelle s'articule autour des rites d'initiation conçus comme une série d'épreuves redoutables que le héros doit franchir avant d'atteindre la maturité, avant de devenir un "vrai homme", au terme d'un itinéraire périlleux, d'un voyage jalonné d'obstacles divers."²²⁵.

C'est ce "scénario initiatique"²²⁶ de la littérature orale que T. Ben Jelloun reprend précisément dans *La nuit sacrée* pour nous raconter le périple de Zahra à la reconquête de son identité spoliée. Avant de disparaître le père-imposteur affranchit sa fille et l'incite au voyage :

"Tu es libre à présent. Va-t'en, quitte cette maison maudite, fais des voyages, Vis ! ... Vis ! Et ne te retourne pas pour voir le désastre que je laisse." (page 32).

A la suite de "l'homme sans visage"²²⁷ croisé dans l'obscurité d'un bois c'est le Consul, un homme intelligent, cultivé et raffiné, entendons "initié", qui lui apprend à être ce qu'elle est réellement, c'est-à-dire une femme.

Outre ce schéma initiatique du récit qui marque par ailleurs et de façon particulière le roman moderne du Cameroun²²⁸, d'autres constantes esthétiques de la littérature orale fondent et fécondent l'écriture romanesque chez Ben Jelloun, Mimouni, Mellah et Vénus Khoury-Ghata. Notons à titre d'exemple les procédés d'anthropomorphisation dans *La nuit sacrée*²²⁹; de zoomorphisation dans *L'honneur de la tribu* : "Allah les punit en les affectant de cheveux flamboyants afin que tout un chacun pût les reconnaître. Un grand nez leur donnait une tête d'oiseau de proie." (pages 53 - 54); d'affabulation exploitée dans *L'honneur de la tribu* ainsi que dans *Le conclave des pleureuses*, deux romans débouchant chacun sur une fin édifiante; de mythologisation dans *Bayarmine*²³⁰ (Le rajeunissement miraculeux du vieillard chargé de

²²⁵ Cf. Jacques Fame Ndong, "Les sources traditionnelles de la littérature écrite", *Littérature camerounaise : L'éclosion de la parole. Notre librairie*, n° 99, octobre - décembre 1989, page 95.

²²⁶ Formule qu'on emprunte à Georges Ngal cité par J. Fame Ndong, *idem*.

²²⁷ "Ainsi mon premier homme était sans visage." Cf. *La nuit sacrée*, op. cit., page 63.

²²⁸ Cf. Jacques Fame Ndong, "Les sources traditionnelles de la littérature écrite", op. cit.

²²⁹ Voir les pages 64 et 65. Les apparitions des esprits sous forme humaine ne sont pas seulement courantes dans les récits populaires; elles font partie de ces mêmes croyances. *Le Coran* les a consacrées en établissant une nette distinction entre *ins wa jin*.

²³⁰ Voir pages 263 à 265.

pourchasser l'Abyssin et la disparition surnaturelle de celui-ci ficelé pourtant à son matelas); d'hyperboles; enfin d'énumération accumulative²³¹, un trait qui donne toute sa particularité à l'énonciation chez F. Mellah notamment.

A côté de ces constantes esthétiques caractéristiques de l'épopée, de la fable, du conte, de la berceuse, de la chantefable etc., ce sont le verbe et la sagesse populaires que la narration ancestrale chez Mimouni, Ben Jelloun, Mellah ... puise dans le répertoire arabo-berbère.

Le vieux conteur de *L'honneur de la tribu* nous gratifie de temps à autre d'un aphorisme ou d'un dicton au travers desquels cette même sagesse vient s'énoncer²³². Zahra, elle, l'exprime à travers une panoplie de proverbes parsemant le texte. Outre les proverbes, F. Mellah va jusqu'à mettre en bas d'une page - comme autrefois Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri²³³ - le glossaire des noms arabes célèbres et termes dialectaux glissés de temps à autre au fil du récit²³⁴. Ce qui donne à l'énonciation une portée ethnolinguistique / ethnographique qu'on pensait pourtant balayée de l'écriture depuis *Agadir*.

Aujourd'hui cette dimension semble être non seulement le point commun aux quatre textes du corpus (Cossery restant en dehors de tout ethnographisme) mais aussi à la majorité des romans datant des années 1980; Med Dib, N. Farès, A. Meddeb ainsi que A. Khatibi demeurant cependant des exceptions.

Dans *Bayarmine* en revanche, le souci du destinataire étranger, chez V. Khoury-Ghata, transparait dans la narration elle-même; l'auteur confie à l'un de ses personnages (le sultan) la tâche d'explicitier au lecteur le sens du nom de l'Abyssin :

"Mon jour porte le nom de Naouar, ou "lumière" dans la langue des peuples qui vivent plus au sud."
(page 136).

T. Ben Jelloun quant à lui, donne l'impression d'être entraîné par un flot d'oralité qui envahit de bout en bout le texte. En lisant *La nuit sacrée* nous sommes d'emblée plongés dans une situation d'oralité à telle enseigne que nous nous figurons faire partie du cercle qui se constitue très vite autour de la narratrice. Celle-ci entretient le jeu illusoire lorsqu'elle nous inclut dans son auditoire moyennant cette formule :

"J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à vous. Amis du Bien ! La place est toujours ronde ..." (page 5).

Cela dit, la situation est presque identique dans *L'honneur de la tribu*; la place aux figuiers est cette place publique où villageois, conteurs et saltimbanques ont coutume de se retrouver pour écouter ou raconter des fables, des légendes, le malheur

²³¹ "Elles rendaient toujours plusieurs services à la fois : pleureuses sages-femmes masseuses aux bains publics marieuses défaisieuses de mariages faiseuses de toilettes nuptiales et de toilettes funéraires diseuses de bonne aventure jeteuses de mauvais sorts inauguratrices de puberté pour les deux sexes rouleuses de semoule ...", page 141.

²³² Voir la partie II - A - 2 - c.

²³³ Dans *La colline oubliée*, M. Mammeri consacre une page au glossaire des mots étrangers figurant dans le texte.

²³⁴ Voir *Le conclave des pleureuses*, op. cit., pages 65, 78 et 94.

des uns et le bonheur des autres. Le vieux conteur anonyme, lui, raconte le malheur des siens; plus précisément l'ensevelissement de sa tribu sous les décombres laissés par la vague moderniste. D'où sa hâte de témoigner et de voir consignée la trace de son témoignage :

"Laisse donc ta machine s'imprégner de mes mots" (page 12)

De la même manière le saint-de-la-parole accusé de tous les délits parce qu'il se réclame d'un autre siècle, voire d'une autre origine, s'adresse à un lettré (le journaliste) pour mettre par écrit une parole vagabonde et mutine, menacée non seulement d'évanescence mais aussi de censure :

"Ecris :

Ecris que je suis né à l'âge inaugurateur ..." (page 13)

En invoquant ainsi chacun son narrataire à l'acte d'écrire, les deux narrateurs aspirent à immortaliser une parole profonde mais éphémère. Les deux récits menacés de double évanescence - celle du temps et celle de l'état, l'écrit devient un acte salutaire pour une mémoire ancestrale.

C'est à ce rapport entre oralité et écriture que l'intérêt de l'analyse va porter dans les pages qui suivent.

Nous allons voir dans un premier temps comment l'oralité féconde l'écrit et *vice-versa* chez T. Ben Jelloun; dans un deuxième temps comment chez R. Mimouni l'écrit vole au secours d'un verbe populaire fragile parce que volatile, mais en même temps fort car empli de sagesse ancestrale.

Nous verrons dans un troisième temps que l'écriture chez Mellah vole à son tour au secours d'une "légende", celle d'Elissa, présente dans tous les esprits, cependant combattue dans les mémoires et congédiée presque des manuels historiques et scolaires.

Nous nous arrêterons dans un quatrième temps sur l'écriture ironisant sur un verbe populaire emphatique, chez A. Cossery. Enfin, dans un cinquième temps, sur l'oralité sacrifiée au profit du conte écrit chez V. Khoury-Ghata.

CONCLUSION

L'étude de l'instance narrative dans le corpus vient de montrer que le point de vue narratif n'est pas toujours celui de l'instance *extra* ou *intradiegetique* qui raconte.

L'événement romanesque peut être en effet relaté dans la perspective d'autres instances - *homodiegetiques*; dont les *positions interprétatives* s'entrechoquant, transforment en espace *dialogique* le discours narratif dans son ensemble.

C'est le cas par exemple dans *Une ambition dans le désert*, dans *Le conclave des pleureuses* et dans *Bayarmine*.

Dans *La nuit sacrée* la perception de l'événement, bien que parfois *polyscopique*, s'arrête presque à celle de l'héroïne - Zahra - qui nous rapporte de façon à la fois détachée et impliquée une histoire qu'elle a vécue dans sa jeunesse.

De même dans *L'honneur de la tribu*, où une véritable "hégémonie énonciative" s'exerce sur la narration. Ici, tout l'événement - sauf à quelques moments - est relaté dans la perspective d'un vieux personnage encore sous le choc de l'apocalypse qui s'est abattue sur son espace tribal autrefois édénique.

Tributaire de sa mémoire défaillante, la ligne narrative dans ce roman reste très désordonnée. Malgré cela, malgré une grande distorsion entre l'ordre narratif et l'ordre diégétique, l'histoire demeure lisible et le schéma narratif restituable. Il est vrai que la narration chez Mimouni exige une certaine participation du lecteur; elle n'a pourtant pas beaucoup à voir avec l'effort intellectuel que supposait de lui à une époque la lecture de textes d'avant-garde comme *La Jalousie* de Robbe-Grillet.

Dans *Bayarmine* la ligne narrative reste également brisée, mais la complémentarité des voix récitantes vient colmater les brèches dans le récit et donne à lire une histoire tout aussi transparente.

Quant à *La nuit sacrée* où la *génération* du récit est tributaire de l'aboutissement nécessaire d'un projet initial de délivrance, elle nous offre un schéma narratif assez linéaire malgré quelques *anachronies*.

A son tour *Le conclave des pleureuses*, nous présente un bel exemple de linéarité réhabilitée. Ici, les multiples voix récitantes, se relayant, n'aident pas seulement l'enquête à aboutir; elles métaphorisent aussi le récit dans son cours.

Enfin le pervertissement, dans *Une ambition dans le désert*, visant davantage la *dualité narrative* propre au roman policier, la ligne narrative reste assez linéaire; cela en dépit de quelques retours en arrière n'entravant en aucun cas le cheminement du récit.

C'est ainsi qu'on peut parler de retour au récit chez ces écrivains de la "néo-narrativité", même si pour sa part Albert Cossery ne l'a jamais abandonné.

DEUXIEME PARTIE

Oralité et écriture

INTRODUCTION

Avant de rentrer dans le vif du sujet, essayons d'abord de définir la notion assez floue de l'oralité. Autrement dit voyons ce qu'elle recouvre. Pour ce faire examinons, mais succinctement, en quels termes certains chercheurs l'ont définie.

Louis-Jean Calvet¹ par exemple commence par nous mettre en garde contre l'association oralité-sociétés sans écriture d'après laquelle l'oralité est synonyme d'illétrisme. Cette vision négative de l'oralité est celle communément admise en Occident, c'est-à-dire par des sociétés à tradition écrite qui voient les autres types de sociétés non en tant que telles mais à travers un prisme idéologique d'après lequel il n'y aurait point de connaissance sans écriture.

Le mépris des sociétés à tradition orale s'explique par conséquent par un narcissisme sinon aveugle du moins paresseux.

A ce propos Jean Molino a rappelé que :

"la notion de tradition orale venait de l'atmosphère intellectuelle du romantisme européen du début du XIX^e siècle, et cette origine, avec l'opposition qu'elle suppose entre l'art populaire et l'art raffiné, explique peut-être ce mépris latent pour les sociétés *sans* écriture."²

Un mépris non fondé quand on sait que l'opposition art populaire / art raffiné est inhérente aux sociétés sans écriture elles-mêmes, notamment dans la société kabyle où la culture populaire est liée à la culture maternelle, la culture savante liée en revanche à la culture paternelle :

"Comme toutes les cultures, la culture berbère a ses hiérarchies : savante, semi-savante, populaire. Cette stratification culturelle est fondée sur des clivages sociaux : aux hommes, aux clercs et *amusnaw*, la culture dominante, savante, officielle; aux jeunes, aux femmes, aux bergers la culture dominée, populaire, officieuse."³

Cela dit, on comprend bien à présent que l'opposition sur laquelle se fonde le mépris occidental des sociétés à tradition orale est non justifié parce que trop teinté de narcissisme.

¹ Cf., *La tradition orale*, P.U.F., coll. "Que sais-je ?", 1980.

² Cf., Jean Molino cité par Louis-Jean Calvet. *Idem*, pages 5 et 6.

³ Cf., Tassadit Yacine, "De la *Tamusni* à l'anthropologie : histoire d'une symbiose". *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 15/16, 1^o & 2^o semestre 1992, L'Harmattan, 1993, page 24.

Le problème cependant est que ce même mépris de la tradition orale revient en filigrane dans les mises au point introduites par certains chercheurs issus eux-mêmes de sociétés "sans écriture"⁴. Cela lorsqu'ils opposent la tradition orale à la littérature orale qu'on aurait tendance à confondre un peu hâtivement :

"Pour certains africanistes, en effet, "littérature orale" serait synonyme de "tradition orale", comme si tout ce qui est dit pouvait être considéré comme "de la littérature".

Nous pensons, quant à nous, que la littérature orale proprement dite n'est qu'une partie de la tradition, et qu'on ne saurait confondre l'une et l'autre. La tradition orale, précieux fonds de sagesse hérité du passé, se transmet par diverses formes d'expression dont les unes ressortissent plutôt à *l'histoire*, *"science"* qui étudie le passé de l'humanité, et les autres à *l'art littéraire* proprement dit."⁵

C'est en opposant les deux notions sur la base de l'élaboration artistique comme critère, que le mépris latent ici fait écho à celui déjà attesté dans les sociétés occidentales :

"Qui dit art littéraire dit techniques d'expression, recherches formelles, création de structures verbales plus ou moins originales et, le plus souvent, d'un univers imaginaire. L'auteur d'une oeuvre littéraire orale ou écrite vise à instaurer entre les mots des rapports d'ordre sémantique et esthétique à la fois, afin de procurer le plaisir esthétique à l'auditeur ou au lecteur. Or tel ne semble pas être le souci de tous les gardiens de la tradition. Les uns se préoccupent exclusivement, semble-t-il, de transmettre un ensemble de connaissances historiques (mais aussi géographiques, botaniques, sociologiques, philosophiques, etc.) et de préceptes moraux, religieux et politiques. Les autres, les vrais "maîtres de la parole", ne délivrent leur message qu'à travers un discours porté à un niveau très élevé d'élaboration et de raffinement et présentant un intérêt esthétique (artistique) certain."⁶

En somme pendant que les "maîtres de la parole" se soucient de nous procurer quelque plaisir auditif à travers l'élaboration artistique d'oeuvres littéraires telles que les contes, légendes, épopées, mythes, etc., les "gardiens de la tradition" eux, se contentent de nous transmettre tel quel le savoir ancestral dont ils ont hérité, leur souci étant davantage pédagogique qu'esthétique. Thèse qui semble discutable sur ce point précisément quand on sait que la seule psalmodie du *Coran*, texte au départ oral, procure à ses auditeurs plus que du plaisir. Sans oublier que le texte lui-même étudié entre autres pour son *i'jâz* (inimitabilité) avait jadis valu au Prophète des Arabes des "commentaires" du type : "Cela est de la magie, cela est de la

⁴ Ce qui est erroné quand on sait que l'oralité n'est pas dépourvue de picturalité dont l'écriture elle-même procède. Voir à ce sujet ce que développe Louis-Jean Calvet sur la picturalité berbère s'inscrivant dans des formes très diverses : poteries, bijoux, tissages, tatouages, etc., et qui serait en rapport avec les *tifinagh*, vieil alphabet berbère. Cf., L.-J. Calvet, *La tradition orale*, op. cit.

⁵ Cf., Adrien Huannou. "Influence de la littérature orale sur les écrivains béninois". *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 1 : L'écrit et l'oral. L'Harmattan, 1982, page 81.

⁶ Cf., A. Huannou, *idem*, page 82.

poésie !" ou encore "Ma foi son dire est toute grâce et beauté !" ⁷. Cela pour dire que ce texte éminemment religieux, foisonnant à la fois de préceptes moraux, d'interdits, de fiction, de récits et de figures de rhétorique (l'hyperbole, l'emphase, la redondance, etc.) joint "l'utile à l'agréable", le message à la beauté de son élaboration.

De même à ceux qui opposeront l'argument : *Le Coran* relève du miracle; on pourra évoquer d'autres exemples : les *hadiths*, où il y a également une certaine recherche formelle mise au service de la remémoration, les proverbes, constituant pourtant de véritables focus de l'éthique et sagesse populaires; mais aussi le verbe ancestral tel qu'il se déploie sur les lèvres de nos grand-parents maghrébins par exemple. Ceux-ci ne s'expriment que par images, métaphores, dictons, comparaisons, dont notre expression aujourd'hui est incontestablement écumée étant donné notre formation occidentale, autrement dit écrite.

Ainsi à ceux qui affirment que la tradition orale se limiterait à un ensemble de connaissances historiques, morales et politiques, dépourvues de portée esthétique, il sera utile de rappeler que la transmission de la morale par exemple se fonde précisément sur une recherche formelle sans laquelle il n'y a pas de foi ni de transmission. Ensuite qu'à côté des préceptes moraux, des contes et légendes (littérature orale) il y a aussi la parole vive - et en même temps fleurie - de nos ancêtres maghrébins qu'on rencontre parfois dans le discours de jeunes adeptes de cette même parole.

Aussi pour éviter ce type d'écueil auquel conduisent les précisions du genre discutées plus haut, mettra-t-on sous le vocable d'oralité, les différentes réalités que certains essayent tant bien que mal de discerner, parfois en enfonçant des portes déjà largement ouvertes.

Par oralité, on désignera tout à la fois tradition orale, littérature orale et verbe populaire; cet adjectif sera utilisé dans une acception aucunement péjorative.

Ce que font par ailleurs les écrivains dont les textes sont étudiés ici. La culture orale fécondant leur écriture ne procède pas de quelque ethnographisme dépassé, encore moins de quelque exotisme malsain, elle répond à une volonté d'exprimer une origine, une altérité à travers un genre - le roman - étranger à la culture dont ils sont issus.

C'est ainsi que l'écriture romanesque prévue - à en croire certains - pour exprimer une autre vision du monde (bourgeoise et occidentale en l'occurrence) se laisse envahir par l'univers, l'imaginaire, les valeurs d'une société de tradition orale. Au contraire, elle devient le support, le subterfuge par lequel on entre en dialogue avec une société de tradition écrite.

C'est ce que Rachid Mimouni parvient à faire dans *L'honneur de la tribu*, lorsque le roman y fait place au "récit tribal" ⁸, bref à la parole ancestrale. C'est ce que fait également Tahar Ben Jelloun dans *La nuit sacrée*, lorsque l'écriture s'y

⁷ "Qâlû-famâ-taqûlu-anta-ya-Abâ-'Abda-Chams-Qâla-wallahi-inna-liqawlihi-lahalâwa...". Cf., Abdessalam Haroun, *Tahdhîb Sirat Ibn Hicham*, Beyrouth, Dar El Qalam, 1972, texte en arabe, page 61.

⁸ Cf., Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma*, op. cit., page 75.

trouve imprégnée par la parole "d'affect". Fawzi Mellah quant à lui, utilise l'oralité dans un roman s'inscrivant dans la veine policière pour dénoncer une réalité dissimulée : le travail de sape opéré dans les mémoires et dans l'Histoire à l'encontre d'une origine lointaine réduite de nos jours à une vague légende populaire. Chez Albert Cossery l'oralité réduite aux seuls "égyptianismes" devient synonyme d'un verbe populaire emphatique avec lequel l'auteur devient parfois assez ironique. Enfin, pour exprimer son altérité, son identité, Vénus Khoury-Ghata introduit dans la forme romanesque un imaginaire assez proche de celui de Mimouni, Ben Jelloun et Mellah, mais cette fois puisé dans la tradition livresque⁹. C'est en ce sens qu'on parlera de l'oralité sacrifiée au profit du conte écrit dans *Bayarmine*.

Ainsi l'écriture sera utilisée au sens de genre littéraire "libre"¹⁰ emprunté à une société de tradition écrite où l'oralité, emblème d'un autre type de culture, vient paradoxalement s'inscrire et signifier.

⁹ *Les Mille et Une Nuits* dont s'inspire V. Khoury-Ghata dans *Bayarmine* - même si elle s'en défend par ailleurs, ne relèvent pas de la tradition orale mais bien de la tradition écrite : "On sait assez que les *Nuits* ne relèvent pas de la littérature savante, qui ne les a jamais jugées qu'avec le plus profond dédain. Mais les *Mille et Une Nuits* ne sont pas non plus de simples échantillons de folklore oral, à la façon des contes de Grimm ou de Perrault : qu'un compilateur ou traducteur, tel Galland, Burton ou Mardrus, insère dans son recueil des contes de tradition orale [...]. Il s'agit en fait d'une littérature écrite de statut intermédiaire et variable, qui flotte comme un ludion entre les deux pôles de la culture savante et de la culture populaire". Cf., C. Brémond, "Quelques uns des Mille et Un Problèmes des *Mille et Une Nuits*", *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*. Journées d'Etudes Arabes, octobre 1986, pages 130 - 131.

¹⁰ Cf., Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1981 et plus précisément le chapitre qu'elle consacre au roman en tant que *genre indéfini*.

A) Oralité et écriture dans le corpus

1) Oralité et écriture dans *La nuit sacrée*

a) Le flot de l'oralité dans le texte

À la lecture de ce prix Goncourt du Maghreb (1987), tout laisse croire que loin de manier des artifices littéraires et esthétiques empruntés au conte comme genre, l'auteur serait traversé malgré lui par l'oralité maghrébine; donc par sa propre culture.

En effet des expressions du genre :

- "Je vais parler" (page 5)

- "Qu'est-ce que t'as à cacher ? Ce que tu as, je l'ai, ...", (page 89)

- "Amis du bien" (pages 5 et 6), pour entamer le récit,

- ou encore la mise en place d'un univers mythique peuplé de créatures juvéniles jouissant d'une vie éternelle et vivant en communauté sous le règne du Cheikh - personnage prototype des contes de fées; tout cela nous induit à penser que l'auteur de *La nuit sacrée* évoquant par ailleurs "la vingt-septième [nuit] du ramadan, nuit de la "descente" du Livre de la communauté musulmane" (page 22), le chant du "muezzin", la valse des "anges", bref le "paradis", se serait laissé brusquement inonder par cette oralité et cet imaginaire maghrébins quand il était question d'écrire *La nuit sacrée* mais également *L'enfant de sable*.

En parlant de la "mémoire d'enfance" par rapport à l'écriture dans une langue autre que sa langue maternelle, l'arabe dialectal, T. Ben Jelloun semble étayer, voire confirmer cela :

"Notre mémoire d'enfance tend la main à toutes ces langues¹¹, les invite à s'installer dans des intimités secrètes et énigmatiques. Elles repartent, heureuses et enrichies, parfumées, peut-être même enceintes de contes et d'histoires fabuleux."¹².

Or cela ne peut être vrai, car l'écriture "ensoleillée" n'est pas le propre de Ben Jelloun; tous les écrivains maghrébins d'expression française prétendent être pétris de cette oralité; Mohammed Dib notamment dans *Le Maître de chasse*¹³, réitérant le verbe "dire" : [qâla] à plusieurs reprises; ou encore Driss Chaïbi écrivant d'entrée dans *Une enquête au pays* : "Par Allah et

¹¹ Juste avant cela Ben Jelloun dit à propos de l'écriture francophone qu'"on devrait parler des langues françaises et non pas de la langue française", Cf., "Les droits de l'auteur", *Magazine Littéraire*, mars 88.

¹² Cf., T. Ben Jelloun, *idem*.

¹³ Paris, Seuil, 1973.

le *Prophète*, le dénommé Driss Chraïbi a perdu la boule !"¹⁴, comme s'il proférait ce serment dans une situation autre que celle de l'écrit. Tous ces écrivains se caractérisent ainsi par une dualité de leur production littéraire : une écriture utilisant le français comme langue d'usage mais qui se ressourcent dans la tradition orale.

Par conséquent, dire que *La nuit sacrée* est un imaginaire et une oralité qui se diraient un peu comme par la force des choses dans un roman signé, situe l'auteur dans un rapport de force où sa part de création est quasi absente. Loin d'être l'artisan d'un produit littéraire, l'écrivain devient dans ce sens, une sorte de "canal"¹⁵ - aux sens propre et figuré - permettant la transmission d'"une parole vive"¹⁶. De ce point de vue, T. Ben Jelloun devient "la source d'une parole essentielle"¹⁷ et non un nom collé sur la couverture d'un ouvrage; or cela est très discutable car l'auteur ici a moins le statut de "transmetteur"¹⁸ que celui de créateur d'une oeuvre littéraire.

Autrement dit, quoique submergeant le texte, ce flot oral est maîtrisé par l'auteur. Cela par une sorte d'alchimie du verbe que d'autres écrivains ne sont pas à même de réaliser.

b) Une oralité mise par écrit

En parlant du surgissement de l'oral dans le texte écrit, Abdallah Bounfour remarque au terme de son analyse portant sur des nouvelles écrites en arabe littéraire¹⁹, que

"l'irruption du dialectal dans le classique, c'est l'irruption d'une langue passionnelle dans l'écriture classique. Elle permet de rappeler qu'on travaille, qu'on est travaillé par l'interlangue [car] introduire des mots dialectaux est une manière de perturber le rythme de la phrase classique. Cette perturbation touche le fondement de la langue, à savoir la quantité, l'accentuation et la structure syllabique."²⁰

¹⁴ Cf., le préambule de ce roman, publié aux éditions du Seuil, 1981.

¹⁵ Cf., Abdallah Bounfour, "Oralité et écriture : un rapport complexe", *La Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée*, n°44 - 2ème trimestre 1987, page 84.

¹⁶ Cf., A. Bounfour, *idem*, page 84.

¹⁷ Cf., A. Bounfour, *idem*, page 85.

¹⁸ Faisant une étude comparative entre deux versions, orale et écrite, d'un même récit, A. Bounfour essaie de lever l'ambiguïté sur la question de l'auteur. Il définit alors la notion d'"auteur-narrateur" dans le récit arabe par rapport à celle de "transmetteur" dans le récit berbère, *idem*.

¹⁹ L'auteur de ces nouvelles est Driss Khouri. A. Bounfour précise que cet écrivain est bilingue (arabe marocain et arabe classique) et en contact avec le français qu'il comprend sans le parler, de par son métier de journaliste. "Sur les traces du hors-la-langue", *Du Bilinguisme*, Denoël, 1985.

²⁰ Cf., A. Bounfour, *idem*.

Chez T. Ben Jelloun choisissant comme langue d'expression et de "loi"²¹ le français, ces "mots savourés"²² de la langue maternelle émergent aussi dans ses textes et notamment dans *La nuit sacrée*; sans néanmoins prétendre violenter, comme autrefois, la structure de sa langue d'écriture.

L'oralité surgit ici mais traduite, "tempérée" dira-t-on. Au contraire elle épouse, s'approprie le matériau linguistique français, car aujourd'hui le but de Ben Jelloun n'est plus de déranger les normes scripturaires de la langue de l'autre²³, mais d'y insérer modérément la sienne en la traduisant. En effet aujourd'hui son rapport à la langue française n'est plus un rapport passionnel, il le dit lui-même dans l'un de ses articles :

"La question de la langue me paraît secondaire. D'abord écrire. (...) Pour ce qui me concerne, non seulement je ne doute pas une seconde de mon identité, arabe et maghrébine, et je n'ai pas la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de mon écriture française"²⁴.

Déculpabilisé aussi est son rapport à une présence substantielle du dialecte dans *La nuit sacrée*; en voici quelques exemples :

- "Je voudrais partir propre, lavé de cette honte que j'ai portée en moi durant une bonne partie de ma vie ..." (page 25),
- "Son heure, comme on dit, était arrivée." (page 30),
- "Je confie ma cause à Dieu, Lui Seul saura me rendre justice, ici ou là-bas !" (page 31),
- "Je demande que ton pardon me soit accordé ... Après, Celui qui possède mon âme pourra l'emporter où il veut, ... (page 31),
- "L'entrée du hammam n'est pas comme sa sortie !", (page 52).

Tous ces exemples sont les traductions presque littérales d'expressions populaires ou de proverbes maghrébins qu'un lecteur arabophone, notamment, est susceptible de déceler sans trop de peine. En fait, Ben Jelloun traduit une oralité dépassant le cadre du dialecte marocain, car un proverbe comme celui déjà cité plus haut et figurant en page 52 du texte, a son équivalent dans le parler tunisien; on peut le traduire ainsi :

[tkhûl-el-hammâm-mech-kîma-khrûjû].

²¹ Cf., A. Bounfour, *idem*.

²² Cf., A. Bounfour, *idem*.

²³ Comme il le faisait à une époque - vers 1968 - à l'instar de Laâbi, de Khaïr-Eddine et bien autres, tous réunis autour de la revue *Souffles*. Pour davantage de détails sur le rapport conflictuel de ces écrivains à la langue française, cf., Marc Gontard, *La violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981.

²⁴ Cf., Tahar Ben Jelloun, "Les droits de l'auteur", *op. cit.*

Mais au delà du dialecte, ou de "la langue d'amour"²⁵, l'auteur de *La nuit sacrée* traduit une essence : "la maghrébinité"; il traduit une autre culture, celle d'"un continent d'analphabètes (...) qui ont été privés du droit élémentaire de savoir lire et écrire"²⁶. En traduisant leur dire, l'intention de Ben Jelloun, dans le texte, est d'exprimer par là même les valeurs et croyances de ces peuples auxquels il appartient.

Cela dit, plus que la "saveur des mots"²⁷, l'écrivain essaie de rendre également celle des images et des figures mythiques gardées des contes merveilleux que sa mère ou sa grand-mère lui ont sûrement racontés pendant son enfance.

Des figures comme celles du "cavalier en gandoura bleue du Sud" traversant le pays sur sa jument (page 37), de l'apparition humaine des Djnouns dans les hammams (page 64), ou encore celle du Saint ou de la Sainte guérissant les malades avec de "l'huile d'argan" (page 181) ou seulement avec leur salive; sont très courantes dans l'imaginaire maghrébin et plus précisément dans les récits fabuleux des femmes.

Cette "parole originelle" que Ben Jelloun rend par écrit dans la langue de Molière, est une voix essentiellement féminine, le conte étant une activité de femmes au Maghreb²⁸.

De même des métaphores comme celles de la mort, exprimée à travers l'extinction de la bougie par exemple²⁹, ou de l'unité contre le malheur ou contre quelqu'un traduite par la formule : "cinq doigts d'une main"; sont très fréquentes dans le dialecte maghrébin. En les traduisant, Ben Jelloun essaie de les couler discrètement dans son écriture française.

Ainsi, la traduction de cette oralité n'est pas faite de façon mécanique, même si *La nuit sacrée* présente une expression très proche de l'arabe dialectal. Il s'agit plutôt d'une transposition métaphorique et locutive, donc littéraire; exigeant de ce fait, de la part de l'écrivain, un travail minutieux sur la langue, les mots et les images.

Cet effort de transposition de l'oral à l'écrit apparaît à plusieurs niveaux : le rythme de la phrase telle que Ben Jelloun l'écrivait en arabe, les noms de personnages : l'Assise ou Zahra, enfin le titre : *La nuit sacrée*.

1 - Le rythme de la phrase

²⁵ Cf., A. Bounfour, "Sur les traces du hors-la-langue", *op. cit.*

²⁶ Cf., Tahar Ben Jelloun, "Les droits de l'auteur", *op. cit.*

²⁷ Cf., A. Bounfour, "Sur les traces du hors-la-langue", *op. cit.*

²⁸ Dans leur traduction des *Contes Fasis, recueillis d'après la tradition orale* (Editions d'Aujourd'hui, PUF, 1975), Mohammed El Fasi et Emile Dermengheim le confirment : "Les contes recueillis dans cet ouvrage (...) sont racontés en famille à la veillée, par des amateurs, presque toujours des femmes ...".

²⁹ "La lumière de la bougie faiblissait"

"Je relevais le drap sur son visage et éteignis la bougie". Cf., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, pages 30 - 32.

"Nous sommes venues, cinq doigts d'une main, mettre fin à une situation d'usurpation et de vol"
(page 158).

Un écrivain français n'écrirait peut-être pas cette phrase pour exprimer ainsi l'idée de l'unité. Ben Jelloun, par contre, s'est permis de l'écrire comme il l'aurait dit en arabe dialectal afin de jouer sur ce rapport qu'entretiennent l'oralité et l'écriture chez lui.

En effet, à l'oral l'équivalent aurait été de dire :

- en marocain : [jîna-bhâl-sbâ'-el-yed] ...

- ou encore en tunisien : [jîna-ki-khamsa-swa-be'-el-yed] ...

Malgré cela l'auteur ne s'éloigne pas de la phrase française prête³⁰ à embrasser cette métaphore puisée dans le dialecte maghrébin. Il ne fait qu'exprimer en français une image présente dans les deux langues orale et écrite.

Dans ce cas précis, Ben Jelloun a donc emprunté à l'oralité une expression figée : [bhâl-sbâ'-el-yed] pour la rendre par écrit en français. Même traduite, cette locution "cinq doigts d'une main" ne gêne pas le lecteur français, car aucune lourdeur ne l'accompagne. L'oralité rentre par conséquent sans problème dans la langue d'écriture. Et si elle coule si bien, c'est parce qu'elle épouse la syntaxe³¹ de la phrase française et ne perturbe pas son rythme. C'est ce qu'on peut constater en procédant à une transcription phonétique des deux segments, oral et écrit :

1) [sÊk-dwa-dyn-mÊ]

1 - 2 - 3 - 4

³⁰ On dit bien en français "Comme les cinq doigts d'une main" pour exprimer la même idée.

³¹ La structure syntaxique est la même dès lors que l'analyse porte sur la totalité des deux segments phrastiques en arabe et en français :

1) "Nous sommes venues, cinq doigts d'une main, mettre fin à une situation d'usurpation et de vol."

2) [jîna-bhâl-sbâ'-el-yed-ndîru-had-lhâd-es-ser-qa].

Dans les deux cas, nous avons un GN, un GV et un GP avec une apposition au milieu : "cinq doigts d'une main", apportant une précision en plus à l'ensemble de la phrase.

2) [bhâl-sbâ'-el-yed]

1 - 2 - 3 - 4

La structure syllabique est identique et le rythme est le même.

Ainsi, le jeu de la transposition de l'oral à l'écrit est un jeu subtil chez Ben Jelloun.

2 - Les noms de personnages

a - L'Assise par exemple a comme équivalent en arabe dialectal³² : (*el-gal-lâ-sa*), ou celle qui "fait asseoir" les clientes; bref qui les installe. A l'écrit, ce mot peut être rendu par le terme de "placeuse"; mais T. Ben Jelloun a préféré appeler son personnage l'Assise, sans doute, du fait de sa corpulence : "Brune, forte, avec un fessier impressionnant - d'où son nom, l'Assise -,..." (page 69). Ce portrait physique du personnage correspond tout à fait à l'expression populaire en français : "Une femme bien assise", comparée au "cheval bien assis sur ses hanches"³³.

Sachant, par ailleurs, que dans le texte, "cette femme bien assise" est la gardienne du hammam, on se demande si elle ne devient pas le socle même sur lequel tient tout l'édifice. Curieusement c'est ce sens figuré du mot qui est donné dans *Le Petit Robert* : "Assise, n.f - 2°sens (1823), fig. V **Base, fondation, soubassement.**"³⁴.

Par conséquent, peut-on dire que l'Assise sert de base pour le bain maure ? Et l'intention de l'écrivain est-elle de confondre le personnage avec le bâtiment ? Si c'est le cas, on a alors affaire à une figure de rhétorique : la synecdoque, "qui consiste à prendre le plus pour le moins, la matière pour l'objet, la partie pour le tout, ..." ³⁵.

En passant d'une langue à l'autre, Ben Jelloun ne se limite pas à rendre par écrit le seul sens oral du mot Assise, c'est à dire "placeuse"; il va plus loin. Par un jeu d'alchimie stylistique, il confère au signifiant un autre signifié, littéraire : la fondation. Et l'Assise devient par ce moyen synonyme du hammam, lieu par ailleurs, de purification et de refuge dans la représentation générale des Maghrébins; mais aussi des Occidentaux, l'eau ayant un symbolisme purificateur universel.

b - Un autre nom de personnage, où cet effort de transposition de l'oral à l'écrit, apparaît, c'est celui de l'héroïne : Zahra. En arabe dialectal (et classique), il connote la nature puisque il a comme signification la "rose" ou la "fleur". Mais ce mot

³² Marocain notamment.

³³ C'est le sens figuré du mot *Assise* qu'on peut lire dans le *Litté* : *Dictionnaire de la Langue Française - 1*, Gallimard - Hachette, 1964.

³⁴ *Le Petit Robert 1 : Dictionnaire alphabétique et analogique de La Langue Française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1987, nouvelle édition, revue, corrigée et mise à jour pour 1988.

³⁵ Définition de la synecdoque dans *Le Petit Robert 1*, idem.

connote un second sème, celui de l'éclatement; car il dérive du verbe arabe : (*za-ha-ra*) qui signifie au sens étymologique : éclater, briller, étinceler. Le sens oral et le sens écrit se trouvent par conséquent entremêlés et Zahra devient, "la fleur éclatante". Rappelons-nous, le portrait qui en est donné dans le texte, ainsi que son projet de se délivrer d'une identité masquée par le père, sont tout sauf ceux d'un personnage terne.

Sachant par ailleurs que Zahra détient la parole, dans *La nuit sacrée*, un peu comme Shahrazâd dans *Les Mille et Une Nuits*, on se demande si par un jeu sur l'homophonie au niveau du radical, (*Zahra*) ne donne pas la réplique à (*Shahra*), la fameuse conteuse orientale, détentrice d'une parole vive et séculaire; du moins telle que Arabes et Occidentaux se la représentent.

3 - Le titre

Devant le titre une question s'impose : Pourquoi *La nuit sacrée* plutôt que *La nuit du destin*, qui aurait été une bonne traduction de (*Leilet el Qadr*) ?

Si T. Ben Jelloun a préféré donner le premier intitulé à son texte, c'est parce que le second aurait été effectivement la traduction littérale de son équivalent en arabe³⁶. Ainsi le travail de l'auteur ne consiste pas à rendre en français, telle quelle sa langue maternelle; mais à créer un texte littéraire "beau et exigeant"³⁷, à partir du rapport qu'elle peut avoir avec sa langue d'écriture.

Cela dit, ce choix est lié à ce qui se passe dans *La nuit sacrée*, c'est à dire à l'histoire de Zahra dont la naissance/renaissance correspond à la vingt septième nuit du Ramadan, sacrée pour l'héroïne car avec elle "une vie, une époque de mensonges et de faux-semblants" (page 57) est basculée; révolue.

Enfin, dire : *La nuit sacrée* plutôt que *La nuit du destin*, peut renvoyer au texte sacré, *Le Coran*, et par conséquent à une parole "essentielle", la parole divine.

³⁶ Out El Kouloub (Egypte) ne se pose pas ce type de question, elle intitule l'un de ses romans *La nuit de la destinée* (Paris, Gallimard, 1954) précisément. Aucun travail de recherche n'est effectué à ce niveau, encore moins au plan énonciatif : une foule d'expressions dialectales sont mécaniquement traduites de l'arabe au français, à la différence de T. Ben Jelloun, lequel travaille beaucoup plus ses phrases et bien entendu l'intitulé de son roman.

³⁷ Cf., T. Ben Jelloun, "Les droits de l'auteur", *op. cit.*

Grâce à ce travail sur l'oralité, l'auteur de *La nuit sacrée* transpose par écrit toute l'âme et la poésie de sa langue et culture d'origine, ce que Abdallah Bounfour appelle "la langue d'affect"³⁸.

L'écrivain donne, en effet l'impression de faire passer d'une langue - l'arabe - à une autre - le français -, tout ce qu'elle est susceptible de véhiculer comme métaphores, valeurs et charges affectives et culturelles.

Ce travail de transposition est synonyme également d'une harmonisation au niveau de l'écrit, d'éléments épars puisés ici et là dans le patrimoine culturel du Maghreb et du Machrek arabes.

Comme tout écrivain digne de ce nom, l'auteur de *La nuit sacrée* n'est donc pas un simple transmetteur-traducteur du verbe populaire, ni seulement le reproducteur de schémas culturels bien précis; mais un artiste doté d'une imagination riche et féconde.

Celui-ci, indubitablement marqué et infiltré par sa tradition orale maghrébine, a su s'emparer d'une parole vagabonde et d'un imaginaire errant, propres à sa culture, les agencer aux niveaux esthétique et narratif pour enfin les exposer par écrit dans sa langue d'emprunt.

Qu'en est-il à présent dans les autres textes du corpus ?

La dialogisme de l'oral avec l'écrit se résout-il comme chez Ben Jelloun par une transposition au plan scripturaire d'une oralité recouvrant une parole vagabonde et un imaginaire errant ? Autrement dit l'approche de l'oralité est-elle la même chez les uns et les autres ? C'est ce que nous allons examiner à présent chez Rachid Mimouni.

2) Oralité et écriture dans *L'honneur de la tribu*

a) Allégorisation de l'oralité dans le texte

A la différence de T. Ben Jelloun chez qui la transposition de l'oral par écrit reste très élaborée, ce même travail chez Mimouni reste beaucoup plus spontané, naturel; l'alibi étant ce vieux conteur dont la parole imprègne l'écriture.

Quoique âgée, la narratrice de *La nuit sacrée* laisse percer derrière elle l'empreinte du créateur cherchant à rendre par écrit la saveur d'une parole chérie. Au contraire l'auteur de *L'honneur de la tribu* se dérobe totalement derrière le verbe ancestral et donne libre cours à une énonciation de type oral qu'à lui seul le vieux conteur allégorise.

³⁸ Cf., A. Bounfour, "Oralité et écriture : l'exemple du Maghreb", *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, février - mars 1988.

Des périphrases du type :

- "Comme il n'avait jamais donné de ses nouvelles, nous le tenions pour mort en terre infidèle au cours de cette **formidable tourmente qui avait poussé les plus puissants des pays de la planète à s'entretuer sauvagement.**" (page 20),

ou encore :

- "Mais un jour il débarqua sans crier gare d'un taxi chargé de valises emplies des objets les plus bizarres : **un appareil qui figeait des images sur papier** en dépit de la barbe du Prophète, **des fils de cuivre capteurs de voix lointaines** et que nous tous pûmes entendre, **une lampe qui éclairait sans flamme**" (pages 20 - 21),

ne sont pas le fruit d'un travail élaboré sur les mots, mais la traduction spontanée d'un mode d'énonciation propre à nos aïeux. Un mode énonciatif où la métaphorisation d'autre part a une fonction d'ornementation du discours :

" - En notre source, nous avons l'eau chantante et minérale, plus joyeuse que vierge au jour de ses noces." (page 21).

En effet et contrairement à ce que d'aucuns prétendent³⁹, le verbe populaire n'est pas antonyme d'élaboration artistique, car s'il y a transmission de cette "parole vive", il y a nécessairement qualité artistique. Ainsi les "gardiens de la tradition" ne transmettent pas seulement "un ensemble de connaissances historiques ([...], géographiques, botaniques, sociologiques, etc.) et de préceptes moraux, religieux et politiques⁴⁰"; ils transmettent aussi une parole ancestrale d'où la valeur esthétique n'est nullement absente. C'est dire que les auteurs d'oeuvres littéraires orales⁴¹ ou écrites ne détiennent pas l'exclusivité de la recherche formelle. Même les "illettrés" - cela dépend de ce que l'on entend par ce terme : des personnes n'ayant pas reçu d'instruction scolaire, selon l'acception occidentale de la différence entre "lettrés" et "illettrés" - sont capables par conséquent de nous procurer un certain plaisir esthétique si on leur prête l'oreille.

Mimouni, plus haut, ne fait que rendre en français une parole ancestrale souvent truffée de métaphores. En effet, il suffit parfois d'écouter l'un de ces ancêtres pour découvrir en lui un gisement de figures de rhétorique telles la périphrase, la métaphore, la comparaison, l'hyperbole, etc. que - il est vrai - ce même ancêtre ne fait que reproduire; mais enrichir parfois de sa propre empreinte. C'est le cas du récit transmis d'une génération à une autre, d'un conteur (rawi ou griot) à un autre, mais

³⁹ Cf., A. Huannou, "Influence de la littérature orale sur les écrivains béninois", *op. cit.*

⁴⁰ Cf., A. Huannou, *idem*, page 82.

⁴¹ Ce point a déjà été abordé dans l'introduction à cette partie. Le distinguo théorique entre littérature orale et tradition orale qu'A. Huannou partage avec d'autres intellectuels africains et maghrébins en l'occurrence, a déjà été discuté de ce point de vue.

toujours avec un détail en plus et une tournure plus ou moins originale; sans altération de la structure narrative de base du récit initial.

C'est dire que le conteur garant de l'histoire n'est pas tenu de reproduire telle quelle la version qu'il a entendue de la bouche d'un autre. Une marge de liberté (remplacer un substantif sujet par le pronom personnel correspondant, déplacer un segment qui reste dans sa forme inchangé, ajouter une phrase, remplacer une métaphore par son équivalent plus séduisant, etc.) reste en effet à sa disposition, à condition que sa mémoire demeure fidèle au "texte" originel et surtout à sa trame. Cette marge devient plus grande et moins restrictive dès lors que l'écrivain se saisit d'une légende populaire.

Prenant comme alibi le vieux conteur, Rachid Mimouni prend davantage de liberté par rapport à la légende combien répandue d'Ali Ibn Abi Tâlib⁴², l'irréductible compagnon du Prophète.

b) Tradition orale et création littéraire

Plutôt que de nous relater l'un des nombreux exploits militaires du genre du Messenger, l'auteur fait réciter, dans *L'honneur de la tribu*, à son narrateur une histoire inventée de toutes pièces - celle d'un guerrier redoutable déterminé à "combattre l'envahisseur d'où qu'il vienne" (page 130), où le seul point commun avec la légende du vaillant Ali est le cimetière du héros : Ibn Abdelmalek qui "avait tranché tant de cous infidèles que la légende le dit hérité de l'invincible compagnon du Prophète." (page 129).

Ainsi à la différence du rawi traditionnel dont la fidélité assure la pérennité du récit initial, l'écrivain - bien moins orthodoxe - part de ce même récit pour nous en livrer un tout autre, dans lequel la seule référence à Ali Ibn Abi Tâlib est là pour donner au nouveau récit quelque semblant d'authenticité.

Sans le "garant de l'histoire", le travail de réécriture opéré par le romancier n'est donc pas possible. C'est dire l'importance de la tradition orale pour la création littéraire et la complémentarité entre rawi et kateb.

Puisant toujours dans le répertoire arabo-berbère, R. Mimouni reprend les figures archétypales de la goule et de son antonyme, l'ange, pour nous rendre à travers une fable, celle d'Ourida, la représentation populaire du Bien et du Mal.

Il se trouve que dans cette fable, la goule est pour la première fois une française : Suzanne la fille de Martial le colon; du moins telle que la présente le narrateur de Mimouni :

⁴² "Du temps de Muhammad, 'Ali [cousin et genre du Prophète] participa à presque toutes les expéditions, souvent en porte-drapeau [...]. Partout il fit preuve d'une bravoure qui devint ensuite légendaire : à Badr, il tua un grand nombre de Kurayshites; à Khaybar, il se servit d'une porte très lourde comme d'un bouclier, et ce fut grâce à sa fougue que les Musulmans vainquirent les Juifs.". Cf., *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1975, tome I.

"Allah semblait avoir voulu réunir en cette fille toutes les disgrâces humaines. Elle était dotée d'un corps épais et brut, plus lourd qu'une meule à grains. Elle avait l'allure pataude de sa mère et les yeux torves et chassieux du trappeur. Ses paupières sans cils étaient infectées en permanence et restaient la proie des mouches. Ses joues ternes ressemblaient aux feuilles mortes de l'automne. Ses cheveux rares et filandreux laissaient briller au soleil le cuir gras de son crâne. Ses lèvres courtes découvraient un bec-de-lièvre. Elle avait l'haleine fétide de tous ceux qui mangeaient du porc, et le teint bleu, c'est-à-dire noir. Je le précise parce que nous trouvons malséant de prononcer ce mot.

Et pourtant Omar El Mabrouk s'installa chez eux et passa ses nuits avec la goule." (page 97 - 98).

Ce portrait répugnant de l'étrangère est à l'image de la souffrance d'un peuple qui a longtemps vécu sous le joug des roumis - entendons les Français. Il est par conséquent lié à un pan de l'histoire algérienne que les Algériens n'arrivent pas, à ce jour, à effacer de leur mémoire.

En faisant l'association entre goule, fornication et colonisation, Mimouni ne fait que traduire sous forme d'archétype la représentation conjecturale du Mal.

A l'inverse de Suzanne la goule, Ourida - petite fleur - est l'incarnation du Bien et de la beauté de l'âme :

"A regarder Ourida, la jeune soeur du chenapan, on ne pouvait que croire à une négligence du Redwan qui aurait oublié de fermer les portes du jardin du paradis et ainsi permis à un ange de s'échapper." (page 98).

Ourida est en effet :

"plus blonde que l'épi de blé au jour de sa récolte, le visage rayonnant comme une lune en son plein. Ses gestes de douceur et ses paroles de miel la rendait encore plus attirante. La fille semblait avoir reçu en prime une serviabilité hors du commun et une exquise politesse." (page 98).

Sa détermination à sortir de "l'enfer" son frère en fait un modèle de chasteté mais aussi un symbole de lutte contre l'envahisseur :

" - A-t-il à ce point perdu sa dignité pour accepter de se mettre au service d'un mécréant ? Est-il à ce point obsédé par la chose pour accepter de partager la couche d'une répugnante goule qui jamais ne se rase le sexe ni ne se lave après l'acte ?" (page 100).

Ainsi à l'opposé de la goule, l'ange est une indigène, belle, altière et rebelle. Là encore Mimouni nous donne à voir à travers le personnage d'Ourida la représentation maghrébine, voire arabe, du Bien. Une représentation d'après laquelle le Bien est forcément local, intrinsèque à la communauté; le Mal, en revanche, par définition extrinsèque, étranger. Le vieux conteur

ne nous apprend-il pas quelque part, en guise de "moralité de la fable", que "c'est toujours par les étrangers que le malheur arrive" ! (page 35).

Des enseignements semblables foisonnent dans le texte de Mimouni; pas seulement à la fin de quelque récit enchâssé ici ou là, mais dans le corps même du discours narratif du vieux conteur.

c) Arabismes, aphorismes, sagesse et humour populaires

C'est ainsi lorsqu'il en vient à faire la généalogie d'Omar El Mabrouk pour expliquer en quelque sorte ses exactions. Son grand-père "le terrible Hassan El Mabrouk" était encore pire; sa force était légendaire et son défi à Dieu et à ses hommes, sans limites :

"Tôt devenu expert dans l'art du maniement de la canne, il terrorisait tous les habitants solitaires de la région, détroussait les paysans rencontrés en chemin, agressait les maquignons de retour du marché aux bestiaux" (page 50).

Bref c'était un hors-la-loi. Moins belliqueux, son père - Slimane - était tout le contraire de son grand-père, Hassan El Mabrouk :

"nous constatâmes avec soulagement qu'à l'inverse de son père, Slimane se révélait calme, posé, respectueux et obéissant au point que la grand-mère le donnait souvent en exemple à sa turbulente progéniture. Il est bien connu que la cendre naît du feu." (page 59).

Ce dernier aphorisme en cache un autre couramment utilisé en dialecte maghrébin par les plus vieux d'entre nous, souvent dans un sens péjoratif. Ici, au contraire, le proverbe bien connu n'est pas seulement employé dans un sens laudatif; il est traduit de l'arabe au français dans le sens inverse. En voici le texte d'origine, transcrit en A.P.I. :

[e n â R - t k h a l - l i f - i R - R m â d]

C'est précisément à travers ce type d'énoncés - les proverbes - que la sagesse populaire choisit souvent de s'exprimer. Pour nous communiquer cette même sagesse, le vieux narrateur semble avoir pourtant une préférence : les maximes. La femme au centre de ces sentences reflète une éthique trop austère, s'appuyant sur les "enseignements de l'Apôtre" (page 176). Mimouni, insistant sur le caractère un peu suranné de ces enseignements, semble les traiter avec beaucoup d'humour.

Particulièrement lorsqu'il fait résonner dans la bouche de son personnage, telles quelles, ces phrases non étrangères à nos oreilles :

- "Tout commence par la femme, nous le savons depuis longtemps." (page 176)
- "Nous avons retenu les enseignements de l'Apôtre concernant les femmes. Nous savons qu'elles n'ont pas de piété. Leur esprit est plus souvent impur que leur sexe." (page 176)
- "Notre Prophète et la sagesse tiennent à les contenir dans leurs rôles naturels : la procréation et la tenue du foyer." (page 176)
- "Nos aïeux nous ont prévenus : une belle fille est une calamité." (page 176)
- "L'honorabilité d'une vierge exigeait qu'elle cachât ses charmes jusqu'au jour de ses noces et qu'à partir de là elle les réservât à son époux." (page 177)
- "Un homme qui succombe aux charmes de sa femme est perdu." (page 177)
- "Les femmes sont diaboliques." (page 177)
- "Une épouse respectable ne doit pas user d'artifices pour exciter l'amour de son maître." (page 177).

Devant de telles sentences, on ne peut s'empêcher de sourire aujourd'hui. Cela dit, ces énoncés immuables continuent de se transmettre au fil du temps, à l'instar des contes et légendes des temps anciens. Comme eux, ils font partie de la tradition orale. Leur avantage, c'est de perpétuer une vision du monde que d'aucuns par ailleurs revendiquent, malheureusement, aux dépens des femmes.

L'humour avec lequel cette vision surannée du monde est traitée, choisit comme moyen d'expression les arabismes. Ceux-ci émanant de la bouche du vieux conteur ne choquent aucunement le lecteur allergique à toute occurrence ethnolinguistique; au contraire leur source justifie leur présence en texte.

Ainsi lorsqu'au beau milieu du discours narratif, le narrateur glisse, en guise d'apposition, l'énoncé mis en gras ci-après :

"Il ordonna, du haut de son cheval, le dénombrement des mâles en âge de combattre (**cinq dans ses yeux**), la confiscation d'une même quantité de coursiers, de tous les fusils, ..." (page 128).

Son apparition dans le corps du récit ne pêche par aucun artifice sachant que le je-narrant est un vieil homme qui croit profondément au mauvais oeil. Au contraire ces "greffes dialectales" donnent au discours son charme, mais surtout sa signature. Nous savons qu'un vieux conteur ne peut parler autrement, surtout si l'auteur tient à rendre dans sa langue d'écriture la façon dont s'exprime oralement son je-narrant. N'oublions pas que le personnage-narrateur de Mimouni a vu bafouer

l'honneur de sa tribu et profaner les tombes de ses ancêtres, et qu'en lui déléguant la parole, l'auteur lui accorde l'opportunité de plaider une cause, mais aussi de sauvegarder une éthique, un imaginaire, un dire, bref un passé sans cesse menacés par une modernisation sauvage.

C'est en ce sens que s'exprime l'un des personnages évoqués par le vieux conteur :

" - Nous sommes ici dans le pays de nos pères et des pères de nos pères qui y vécurent bien avant le Message et bien avant l'arrivée des Roums." (page 130).

Cela dit, tous les arabismes parsemant le texte n'ont pas en commun la portée militante de l'énoncé cité plus haut. Bien d'autres encore confèrent au discours une note d'humour dont la fonction est manifestement de rapprocher de nous ce passé tant décrié par les ennemis de la tradition :

" - Tu as la mine d'un homme qui vient de rencontrer Azraël." (page 146)

"Les noces eurent lieu en dépit de notre nez." (page 193)

" - Tu ne connais pas Omar El Mabrouk, lui ai-je répondu. C'est un homme fort et puissant, et sa colère est terrible alors que tu n'as même pas encore de moustache." (page 209).

Quand on connaît le dialecte maghrébin et qu'on mesure bien la portée humoristique des énoncés cités ci-dessus, la tradition n'est plus à nos yeux synonyme de la seule austérité; elle est aussi synonyme de drôlerie populaire. Notons à ce sujet que la tradition orale compte dans son répertoire les histoires comiques de Joha, un modèle d'espèglerie populaire, ainsi que des contes grivois autour de la ruse des femmes⁴³ (*kayd-an-nisâ*).

Par conséquent réduire la tradition orale à la seule transmission de connaissances historiques et de préceptes moraux et religieux, n'est pas toujours justifié, car en affirmant cela on met en sourdine la grande place accordée à l'esprit populaire non seulement dans les genres narratifs oraux (contes, histoires, anecdotes, etc.) mais aussi dans la parole vive quotidienne.

On dira pour conclure qu'à l'inverse de T. Ben Jelloun, R. Mimouni s'éclipse derrière ce verbe populaire, lequel en s'exprimant par la bouche du vieux conteur déconcerte certaines définitions "scolaires" parfois trop hâtives et même injustes. D'autre part que si T. Ben Jelloun s'escrime, par une sorte d'alchimie du verbe, à nous communiquer en français la beauté et la saveur de sa langue maternelle, l'auteur de *L'honneur de la tribu*, lui, donne libre cours au verbe de ses ancêtres sans aucun effort de le magnifier, de telle sorte qu'il nous arrive sous ses multiples facettes.

⁴³ Voir à ce sujet "Le conte grivois à Laghouat", par Bertrand Millet. *Journées d'Etudes Arabes*, octobre 1986. Association Française des Arabisants, 1987, pages 135 à 145.

Cela dit, qu'en est-il chez Fawzi Mellah ?

3) Oralité et écriture dans *Le conclave des pleureuses*

a) Périphrases

Les traces de cette oralité, dont on fait par ailleurs (nous le verrons plus loin) le chef d'accusation de Ben Jelloun, sont très abondantes chez F. Mellah.

Des surnoms populaires comme Aïcha-Dinar, Tawfik-Grain-de-Sel, Ali-Doigts-d'Argent ou encore Fatma-la-Lampe, pullulent dans *Le conclave des pleureuses*. Ils sont là pour nous placer dans l'un des quartiers les plus misérables de Tunis et des plus légendaires : "la montagne rouge"⁴⁴, une sorte de ghetto redoutable et en même temps infranchissable, autour duquel "les honnêtes gens" façonnent les plus curieuses fables jusqu'à présent.

De même des énoncés directement traduits du parler tunisien, un peu comme chez Ben Jelloun et Mimouni, viennent souligner la présence de cette culture non écrite. Voici, par exemple, en quels termes un personnage comme Aïcha-Dinar traduit au narrateur le sens des tatouages :

"A l'époque du miel et de la confiance, nous n'avions pas besoin de cartes d'identité; le nom du père et les tatouages suffisaient" (page 78).

Lorsque Le Clézio prête ce type de discours à ses personnages dans *Désert*⁴⁵, il est clair que le regard porté sur eux ainsi que sur leurs dires vient de l'extérieur. Fawzi Mellah, en revanche, entend parfaitement ce que "L'époque du miel et de la confiance" signifie : un temps mythique et révolu où les relations entre les membres d'une même communauté étaient encore assez transparentes et pacifiques; par opposition aux temps modernes qui voient sévir la méfiance et la suspicion à telle enseigne que les autorités en viennent à inscrire l'identité des gens sur du papier plastifié plutôt que sur leur peau⁴⁶.

La périphrase - figure de rhétorique - caractérise en effet le dialecte maghrébin. C'est un moyen à la disposition du peuple pour parler indirectement de quelque sujet délicat. Tel Aïcha-Dinar dissertant sur l'argent. Pour justifier son avarice, celle-ci affirme que "l'argent est la saleté du monde, [... et qu'] il faut le cacher !" (page 77). En disant cela elle exprime à sa manière une idée généralement admise, à savoir que l'argent n'a aucune valeur comparé au Bien qu'on a fait dans sa vie pour

⁴⁴ Dont le nom sert de titre pour le troisième chapitre du roman. Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit.

⁴⁵ Paris, Gallimard, 1980.

⁴⁶ "Ta ville et ta république ne sont que par hasard, me répond-elle; elles cherchent leurs racines et leurs origines. Pour nous, elles sont ici : inscrites sur nos peaux.". Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 78.

mériter le Paradis. Autrement dit, l'argent représente les seules "épluchures" du monde d'ici-bas, l'essentiel étant ailleurs. Moins ambivalent que sa mère, Tawfik-Grain-de-Sel exprime le même mépris pour l'argent lorsqu'il évoque à son tour "la saleté du monde" (page 88) et "le besoin impérieux [de certains] d'en acquérir" (page 88).

Le sobriquet Tawfik-Grain-de-Sel est en soi une périphrase dont on trouve l'explication dans le texte :

"Lui-même en a conservé quelques cicatrices, une légende, un sens inouï de la clandestinité et son surnom : Grain-de-Sel. A l'approche d'un uniforme, il fond dans le quartier comme du sel dans l'eau !" (page 77).

C'est ainsi qu'on parle généralement d'un voleur disparu dans la nuit ou bien d'une personne dont on ne trouve plus la trace.

Toutes ces périphrases sont sans conteste des arabismes⁴⁷ par lesquels seuls Aïcha-Dinar, Tawfik-Grain-de-Sel, Fatma-la-Lampe, etc. s'expriment; le narrateur - jeune lettré - n'en fait pas usage. Une façon peut-être d'exacerber la différence entre l'expression populaire et l'expression écrite, l'homme du peuple et l'homme de lettres.

Cela dit, s'il y a un trait caractéristique de l'oralité marquant l'énonciation du je-narrant, c'est bien l'énumération accumulative : une constante esthétique, au même titre que l'itération, la redondance, l'emphase et l'hyperbole caractérisant les oeuvres littéraires orales si l'on en croit Jacques Fame Ndongo⁴⁸ parlant de la littérature orale du Cameroun.

⁴⁷ D'autres formes d'arabismes existent bien entendu dans le texte, par exemple lorsque s'adressant de façon rancunière à Madame, les pleureuses lui disent : " - Ma pauvre fille, tu entendras plus que ta part !" (page 148), mais le but ici n'est pas d'en faire l'inventaire.

⁴⁸ Cf., J. Fame Ndongo, "Les sources traditionnelles de la littérature écrite", *op. cit.*

b) Énumération accumulative

Dans *Le conclave des pleureuses* l'énumération accumulative est tellement présente, récurrente qu'il est permis de parler de technique scripturaire obsédante chez l'auteur. Ce sont en effet tantôt des substantifs, tantôt des adjectifs, tantôt des participes présent qui se succèdent comme dans une cascade :

- "Des laveurs, des liseurs et, maintenant, des pleureuses." (page 141),

- "Elles vinrent, sept pleureuses suçant l'écorce des miracles, blanches dans leurs voiles tenus à la taille, rousses dans leurs chevelures teintes, rouges aux paumes des mains et aux plantes des pieds. Elles firent, majestueuses, le tour du salon, s'arrêtant devant chacun, fixant longuement les femmes dans les yeux comme pour y lire des secrets, murmurant quelques mots énigmatiques. Puis elles demandèrent une bassine d'eau mélangée à de l'huile d'olive, une poignée de sel, du charbon, de l'encens concassé, des feuilles de laurier, quelques grains de riz, trois mains-de-Fatma, sept branches d'olivier, quatorze clous de girofle." (pages 144 - 145).

L'énumération est tellement obsédante chez F. Mellah que par moments elle donne l'impression de jaillir de son inconscient comme une coulée verbale faisant penser à l'écriture automatique des surréalistes. La longue diatribe du narrateur, dépourvue de tout signe de ponctuation est à cet égard assez significative. Voici comment dans un mouvement de délire, le narrateur s'adresse à celle qui l'a congédié, très jeune, du royaume des femmes :

"Non Aïcha-Dinar aucun hasard ne m'a remis sur ta piste il existe bel et bien une guerre entre nous oui j'ai ma bataille personnelle et secrète à livrer [...] **ne m'as-tu pas violé alors que** je croyais encore aux oracles à la féminité aux prodiges et aux gestes tendres **ne m'as-tu pas rejeté alors que** je commençais à comprendre et à aimer les prédictions **qui dira** l'exil des mâles solitaires tu es un homme vas-t'en avec les hommes parias **exclus reclus revêtus** de la seule illusion du pouvoir **qui craint** de marcher seul vous couvertes d'oracles et de quêtes solidaires ou bien nous enveloppés de silences haineux et de virilités solitaires **qui a commencé** cette guerre que je me dois de terminer l'adolescent **exclu** l'homme **perdu** le vieillard aride ou les matrones au regard d'or oui vous vous enfermiez en même temps que vous nous expulsiez vous vous appropriiez le geste tandis que nous nous expropriions la parole vous vous dissimuliez alors que nous vous assimilions à nos malheurs..." (page 105).

Ce très beau passage est construit comme un poème où les syllabes homonymes fonctionnent comme des rimes, les structures analogues comme un refrain; enfin l'absence de ponctuation comme signe de verve poétique mais aussi d'oralité.

Dans un autre passage où l'énumération est encore écumée de tout signe de ponctuation, l'auteur semble davantage mettre l'accent sur la vitesse du chant oral :

"Restait à trouver les pleureuses. [...] Elles rendaient toujours plusieurs services à la fois : pleureuses sages-femmes masseuses aux bains publics marieuses défaiseuses de mariages faiseuses de toilettes nuptiales et de toilettes funéraires diseuses de bonnes aventures jeteuses de mauvais sorts inauguratrices de puberté pour les deux sexes rouleuses de semoule pâtissières de fêtes faiseuses et rapporteuses de folles rumeurs confidentes aux heures graves ou langoureuses remplaçantes de domestiques engrossées matrones de putains novices maîtresses de souteneurs petites-filles bâtardes de théologiens en fuite et de filles de paysans urbanisés ... Négresses aux pays de la blancheur, illuminées au pays sombres, elles étaient filles, femmes et soeurs de tous les vertiges. Serveuses de vie, servantes de mort, elles se tenaient droites au carrefour des mondes et attendaient. Leur attente était alors plus patiente que la patience, plus riche que la richesse, plus tendre que la tendresse. Mémoires secrète des amnésiques, mutismes des rêves sans souvenance, lendemains de veilles sans aube, bouches et oreilles de sociétés sans récits connus, bibliothèques dorées de peuples au fabuleux passé devant eux, cancer des histoires closes, gosiers d'où jaillissaient les chants nostalgiques.

Elles étaient.

Aujourd'hui, on en trouve quelques-unes encore, domestiques dans quelque banlieue soumise, ouvrières dans quelque filature somnolente ou serveuses de thé mielleux dans quelque marabout finissant." (pages 141 - 142).

Notons dans ce long passage la présence d'une cascade de substantifs au début, d'adjectifs, d'adjectifs substantivés, de substantifs à nouveau, de comparatifs ensuite et enfin de substantifs; véritable logorhée verbale qui prend la forme d'une violente cascade mais qui n'est pas sans nous faire penser à la force de la poésie orale.

L'absence de ponctuation sans doute délibérée au début est là pour traduire le rythme rapide du poème oral; son apparition soudaine à la fin, une façon de permettre à l'auteur "essoufflé" de reprendre son souffle.

Ainsi, en tant que constante esthétique de la littérature orale, l'énumération accumulative dans *Le conclave des pleureuses* n'est pas là pour "calligraphier" seulement l'écriture de l'auteur. Elle a sûrement une signification autre, littéraire certes et à fortiori identitaire. Car en exploitant l'un des procédés esthétiques de l'oralité arabo-africano-berbère, F. Mellah met en avant une culture non écrite trop souvent négligée, voire déconsidérée, dont apparemment il s'inspire et se réclame.

c) Tradition païenne et subversion

Un autre aspect de cette culture non reconnue et que F. Mellah met en exergue dans son roman, pour dénoncer les ennemis d'un "passé glorieux", vite oublié, est la tradition du cérémonial funéraire⁴⁹ dans lequel une assemblée de femmes pleurent le mort à grands cris. Cette tradition qui a fait le tour du bassin méditerranéen en partant de la Grèce antique est toujours vivace en Italie méridionale, en Corse et en Afrique du Nord. En Tunisie par exemple certaines familles font appel aujourd'hui encore à des pleureuses professionnelles pour participer frénétiquement à leur douleur. Celles-ci sanglotent et se lacèrent le visage en chantant des louanges posthumes.

Au grand dam de Madame⁵⁰, le rituel se transforme en véritable réquisitoire, lorsque son père décédé, elle fait venir sept pleureuses. Lesquelles abusant de leur pouvoir pervertissent la tradition qui veut qu'elles évoquent les qualités multiples du cher disparu : un ancien fonctionnaire de l'Etat. Déchaînées, ces femmes s'acharnent contre le défunt et sa famille en les accusant d'une multitude de "crimes" : Madame de "n'être qu'une image imparfaite de ce qu'elle ne parvenait pas à vivre, [...], de ne point voir les brasiers qui figurent sur la fausse fresque [...], Monsieur de sacrifier sa parole à celle des chefs-extralucides [...], de complot contre le quartier des Phéniciens [...], et surtout des viols du quartier neuf !" (page 150). Enfin le défunt de "surdité"⁵¹ aux affaires de ce monde et surtout aux requêtes légitimes.

La tradition voulant qu'on n'interrompe pas la récitation des pleureuses, celles-ci en profitent pour faire cette fois le procès d'une République moderne qui se veut sans liens et sans attaches. Elles évoquent alors et "sans ménagement [...] les cultes que l'on déforme, les mémoires que l'on détourne, les voix que l'on fige..." (page 162).

Ainsi en pervertissant une tradition antique, F. Mellah arrive à glisser un message on ne peut plus subversif où il dénonce, fait-il dire, "l'éviction des origines" (page 162); autrement dit un mythe fondateur réduit, de nos jours, à une vague légende populaire délibérément confinée dans les mémoires.

La portée subversive du *Conclave des pleureuses* sera étudiée plus amplement dans la troisième partie. Poursuivons pour l'heure avec Albert Cossery chez qui l'oralité, ni mutine ni savourée, est traitée avec beaucoup d'humour et d'ironie.

⁴⁹ "Les pleureuses professionnelles jouèrent un grand rôle dans le cérémonial funéraire de l'Antiquité : elles chantaient des lamentations rituelles lors des funérailles. L'institution des pleureuses s'est conservée dans la France médiévale, dans l'Italie méridionale, en Grèce, dans les Balkans et en Corse". Cf., *Grand Larousse Universel*, Librairie Larousse, 1986.

⁵⁰ L'un des personnages du *Conclave des pleureuses*, op. cit.

⁵¹ *Idem*, pages 155 - 157.

4) Oralité et écriture dans *Une ambition dans le désert*

Irène Fénéglie avance dans sa thèse⁵² que :

"[s]'il est une caractéristique que les critiques n'ont pas su voir, c'est le caractère égyptien de la langue de Cossery. [...] une langue que l'on pourrait presque tenir pour la traduction ou l'adaptation directe de l'égyptien."

En témoignent les nombreux dialogues essaimant ses premiers romans (*La maison de la mort certaine*⁵³ et *Mendiants et orgueilleux*⁵⁴), dont la vivacité est une caractéristique propre au dialecte égyptien.

Le langage strictement populaire - parfois même "ordurier"⁵⁵ - et typiquement enraciné est en effet ce qui caractérise les personnages de Cossery non seulement dans ses premiers romans mais aussi dans les suivants. Il suffit de parcourir *La violence et la dérision*⁵⁶ ou encore *Un complot de saltimbanques*⁵⁷ pour lire à toutes les pages quasiment, des passages dialogiques où le dialecte égyptien est en arrière plan, par exemple :

" - Sur mon honneur, c'est l'exacte vérité."⁵⁸,

" - Pourquoi ne nous aimes-tu pas, Rezk, mon frère ?

- Moi ! S'exclama Rezk en portant la main à son coeur. Ma parole tu te trompes. Je vous aime tous, tu peux m'en croire."⁵⁹,

" - Quels sont tes ordres, prince ?

- Je n'ai besoin de rien, répondit Heykal. Je dîne dehors, tu peux aller te coucher."⁶⁰,

" - Que nous importe ! Serais-tu de ces types qui veulent réformer le monde ?

- Que Dieu m'en préserve ! Répondit Heykal. Je ne tiens pas à réformer quoi que ce soit. Il n'y a pas pire que ces réformateurs. Ce sont tous des ambitieux."⁶¹,

⁵² Cf., I. Fénéglie-Abdel-Aal, *Albert Cossery écrivain de langue française et d'expression égyptienne*. Thèse de doctorat de troisième cycle soutenue à Paris IV. octobre 1984, pages 213 - 214.

⁵³ Paris, Charlot, 1947 (2^e édition).

⁵⁴ Paris, René Julliard, 1955.

⁵⁵ "Cette langue parlée familière, parfois ordurière, qui fait une large place aux exclamations, interjections et insultes est souvent calquée directement sur l'arabe du dialecte cairote qu'elle traduit littéralement." Cf., Dominique Combe, "Orient francophones. Androgynie et métissage", *op. cit.*, page 294.

⁵⁶ Paris, René Julliard, 1964; Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1981, 2^e édition.

⁵⁷ Paris, Laffont, 1975; Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1981, 2^e édition.

⁵⁸ Cf., *Un complot de saltimbanques*, Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1981, 2^e édition, page 52.

⁵⁹ *Idem*, page 53.

⁶⁰ Cf., *La violence et la dérision*, Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1981, 2^e édition, page 60.

⁶¹ *Idem*, page 69.

- Qu'est-ce qu'il avait ce type ? Il m'a fait peur.
- C'est un fabricant de bombes, répondit Karim.
- Des bombes ! S'étonna la fille. Quel jour noir !"62.

De part leurs noms même, les personnages de Cossery sont enracinés dans la société égyptienne : Zouzou (*La violence et la dérision*), Felfel, Wataniya, Salma, Rezk, Medhat, Chawqui (*Un complot de saltimbanques*) sont des noms populaires qui ne manquent pas de rappeler par ailleurs l'univers romanesque de N. Mahfouz, mais aussi les héros du cinéma populaire égyptien. C'est pourtant moins le cas dans *Une ambition dans le désert*, où les noms des personnages (Ben Kadem, Higazi, ...) nous entraînent pour la première fois ailleurs que dans les faubourgs du Caire, c'est-à-dire dans un émirat qu'on peut situer dans le Golfe arabo-persique, bien que imaginaire. Notons au passage que Higazi signifie en arabe quelqu'un qui vient de Hijaz, c'est-à-dire des pays du Golfe.

A notre grande surprise, la part de dialogues, importante dans les romans précédents est réduite dans celui-ci; elle cède la place au récit et au monologue intérieur. Plus précisément à un langage davantage universel.

La même Irène Fénéglie affirme par ailleurs que si A. Cossery privilégiait à une époque l'expression populaire de ses personnages, c'était moins par manque de "recherche" - comme certains le lui ont déjà reproché⁶³ - que par souci de les cerner de quelque aura d'authenticité :

"il veut écrire "vrai", non pas pour dire une "vérité", mais pour que ses personnages non seulement soient vraisemblables mais soient "vrais", vrais comme l'Egypte où la misère et la joie [...] se côtoient, s'accompagnent et s'épaulent dans le seul amour de la vie."⁶⁴.

Cela est peut-être justifié; car en effet Cossery a ce mérite de nous déplacer de l'espace textuel vers l'espace réel, précisément en privilégiant l'expression "authentique" de ses personnages. Ce qui est une façon de les ancrer davantage dans le contexte culturel dans lequel ils évoluent et par conséquent de conférer au texte un "effet de réel"⁶⁵. Toutefois dès lors qu'on replace dans leur contexte les différents fragments dialogiques cités plus haut, l'on s'aperçoit au contraire qu'ils sont souvent traités au second degré, c'est-à-dire avec beaucoup d'humour.

Un fragment particulièrement hilarant est le dialogue qui a lieu dans *La violence et la dérision*, entre le coiffeur, Karim et le charretier à l'ombre d'un arbre :

⁶² *Idem*, page 237.

⁶³ Cf., Irène Fénéglie-Abdel-Aal, *Albert Cossery écrivain de langue française et d'expression égyptienne*, op. cit., pages 212 - 213.

⁶⁴ Cf., Irène Fénéglie-Abdel-Aal, *idem*, page 213.

⁶⁵ Roland Barthes cité par Dominique Combe, "Orient francophones. Androgynie et métissage", op. cit., page 295.

"Dans cette chaleur de fournaise, la boutique du coiffeur - bien qu'en plein air - semblait un jardin de délices, un lieu de voluptueuses rêveries. [...]. Il en était à savourer cette détente exquise, lorsqu'il fut tiré brutalement de sa torpeur par une charrette à âne venue s'arrêter à grand fracas au bord du trottoir. Karim vit le charretier bondir à terre, dételé son âne et, le tenant par le coup, l'amener dans l'ombre de l'arbre, presque sous son nez.

- Maître Abdou, dit le charretier d'une voix gutturale, auras-tu bientôt fini ? Il a besoin d'être tondu, ce fils de garce !

- Tout de suite, répondit le coiffeur en jetant un coup d'oeil sur ce nouveau client à quatre pattes. Encore une minute et je m'occupe de lui.

L'âne, soit par coquetterie, soit parce qu'il comprenait qu'on parlait de lui, se mit à braire d'une façon [...] fort désagréable pour les oreilles de Karim. [...] :

- Il braie comme ça tout le temps, ou est-ce son anniversaire ?

- Il a chaud, dit le charretier. C'est un vieil âne, mais il est brave. [...]

- Je n'en doute pas. Mais essaye quand même de le faire taire; c'est insupportable !

Le charretier tapota le dos de l'âne, le berça de paroles suaves comme s'il dorlotait sa maîtresse [...].

L'âne se calma peu à peu [...]. Pendant ce temps le coiffeur en avait terminé avec son client [...].

Maître Abdou saisit sa tondeuse et s'approcha de l'âne avec le regard névrosé de l'artiste s'attaquant enfin à un sujet grandiose. Mais avant qu'il pût commencer sa besogne, Karim l'avait arrêté d'un geste et s'était levé de son tabouret.

- Qu'est-ce que ça signifie, ô homme ! J'étais là avant lui. Je suis pressé, moi.

- Excuse moi, Effendi, dit le coiffeur. Mais c'est un vieil habitué, je ne peux pas le faire attendre.

- Il attendra. Je te répète que je suis pressé.

- Cet âne est plus pressé que toi, jeune homme, dit le charretier.

- Pourquoi, s'enquit Karim. Il va à une noce ?

- Nous n'avons pas le temps d'aller à des noces, répliqua le charretier sur un ton grandiloquent. Nous travaillons, nous !

L'âne se mit à braire [...]. Le coiffeur lui passa la tondeuse le long du dos en lui chantant des gentilles d'une voix aphone. Karim [...] commençait à être vraiment agacé par tous ces soins qu'on prodiguait à l'âne. Qu'était donc cette bête ? Un âne gouvernemental, un ministre peut-être, venu incognito se rendre compte de l'état d'esprit de ses administrés ? [...] La situation paraissait à Karim complètement insensée. [...] :

- tu te rends compte, ô homme ! J'ai rendez-vous avec le gouverneur. Et tu me fais passer après cet âne ! [...]

- Je m'en vais, dit-il sans conviction. Mais il restait là, [...].

- Attends, Effendi, dit le coiffeur, [...]. J'ai bientôt fini. Ca va être ton tour maintenant.

- Je ne passerai jamais après un âne, répondit fièrement Karim. Tu n'as pas l'air de savoir à qui tu parles ! [...]

- Qui donc es-tu ? Effendi.

- Je ne vais pas perdre mon temps à te l'apprendre, lança Karim avec désinvolture. Occupe-toi de cet âne. C'est la clientèle que tu mérites !

- Est-ce que par hasard tu insulterais mon âne ! vociféra le charretier la mine sauvage. Qui donc es-tu pour oser insulter un travailleur ?⁶⁶.

Cet échange de répliques est certes typiquement égyptien. Cela dit, il est indéniable que notre rire est suscité, recherché. Les propos exagérés sont à la limite de la caricature. Ce qui dénote une approche ironique de l'éthnolinguisme en écriture. En témoigne cet autre passage où l'échange redondant de civilités entre Samantar et Hicham, son ami (*Une ambition dans le désert*) frise le ridicule :

"Brusquement Hicham s'arrêta de chanter, dégagea la tabla d'entre ses genoux et se leva pour saluer son visiteur. Ils se tinrent un moment embrassés, puis Samantar dit, d'une voix voilée par l'émotion⁶⁷ :

- Je ne pourrai jamais te remercier assez pour tout le plaisir que je ressens à t'écouter. Tu seras toujours celui à qui je dois beaucoup.

- Et que fais-tu de ta présence ! Ta présence me paie au-delà de tout ce que tu me dois. Si mon chant te plaît, il n'a que ce mérite." (page 36).

Naturellement, l'échange redondant de formules de politesse peut surprendre le lecteur occidental peu accoutumé à ce type de conversations entre hommes particulièrement. Il peut y voir entre autres significations, une sorte d'hypocrisie tant les formules paraissent exagérées. Et bien non, car on apprend dans le texte que l'amitié entre les deux protagonistes (Samantar et Hicham) est on ne peut plus authentique. Ce qui n'est pas le cas d'un autre personnage Shaat, très ambigu lui, qui symbolise dans le roman une forme de politesse sournoisement exacerbée avec laquelle l'auteur devient plus que mordant :

"Mais lorsqu'il aperçut le regard sévère qui le fixait, il comprit que ce masque d'urbanité mondaine n'était pas suffisant et il eut une espèce de rire poignant, le rire d'un homme traqué et qui désespère; puis, il se précipita vers Samantar, s'empara avec emportement de sa main et la baisa à plusieurs reprises en murmurant :

- Je suis ton esclave.

- Fils de chien ! Le rabroua Samantar. Cesse de faire le pitre ! Je suis fâché contre toi. Alors, comme ça, tu es libre et tu ne me le fais pas savoir. Dois-je remercier le hasard ?

- Pardonne-moi, répondit Shaat d'un ton lamentable, mais que Samantar savait être de la frime. Je suis un misérable. On a été bienveillant envers moi, on m'a permis de revoir le monde et le beau visage de mes amis. Que puis-je demander de plus !

⁶⁶ Cf., *La violence et la dérision*, op. cit., page 147 à 152.

⁶⁷ Les commentaires du narrateur sont souvent significatifs d'une attitude ironique à l'égard des expressions ampoulées échangées par les personnages. Une atmosphère théâtrale se dégage également de ces commentaires auctoriels.

Après cela il prit une chaise et s'assit humblement [...]. Puis très vite son attitude changea et, avec un sourire enjôleur, il se tourna vers Hicham et le salua en inclinant le buste et en portant la main à sa poitrine.

- Hicham, mon frère ! Quel jour privilégié !" ⁶⁸(page 55).

Cette manière grandiloquente de s'exprimer est assez caractéristique des gens du Moyen Orient. Devant elle les maghrébins, notamment, restent parfois sidérés. C'est précisément cette exagération verbale que l'auteur d'*Une ambition dans le désert* traite, entre autres, avec beaucoup de recul. Ainsi représentée, l'oralité n'est plus cette touche réaliste ajoutée à la fresque, c'est un trait redondant dans la société égyptienne notamment que l'auteur cherche soit à grossir, soit à dénoncer. N'oublions pas que la duplicité et l'imposture sont ces deux vices abhorrés, décriés par les créatures fictives de Cossery.

Celui-ci semble s'acharmer de son côté sur une autre composante de l'oralité, à savoir le chant populaire allégorisé par Hicham. Lequel est représenté cyniquement comme une idole :

"Beaucoup de gens étaient déjà venus s'incliner devant Hicham et lui toucher la main, comme s'il s'agissait d'un vénérable saint dont le simple attouchement pouvait les guérir de leurs maladies et peut-être même de leur impécuniosité." (page 44).

Cette vénération du chanteur ne surprend pas quand on sait que la cantatrice égyptienne Oum Kalthoum est quasiment déifiée dans le monde arabe, sa voix ayant un impact tel sur ses auditeurs que d'aucuns lui ont appliqué la célèbre formule : "Oum Kalthoum, c'est l'opium du peuple". Cet impact de la voix qui s'élève et la sacralisation qui en résulte, Maurice Béjart a très bien su les mettre en scène dans son ballet en cinq parties *Pyramides*⁶⁹. Albert Cossery en revanche, semble vouloir les tourner en ridicule; il va jusqu'à utiliser en page 44 du roman tout un champ sémantique de la dévotion, en parlant de Hicham, et transformer ses admirateurs en véritables "bigots" :

"Ces pèlerins sédentaires, sans se départir de leur indomptable léthargie, se répandaient dans les environs immédiats et attendaient avec des mimiques de dévots que Hicham commençât de chanter; on eût dit une marmaille rassemblée autour d'un montreur de singe." (pages 44 - 45).

⁶⁸ Cette formule, même si elle paraît inauthentique ici étant donné le contexte, revient souvent spontanément dans les conversations de tous les jours, surtout lorsqu'on vient d'apprendre une bonne nouvelle ou de rencontrer un ami de longue date. On peut la traduire dans différents dialectes arabes comme ceci :

[h à d h a - y û m - s a ' i d] (Egypte)

[h à d h a - n h â - R e s ' i d] (Tunisie)

[h à d h a - n h â R - m a b R u k] (Tunisie)

[s h u - s a ' i d - h a l - y u m] (Liban)

Evidemment ce n'est pas la seule; des formules analogues du genre : "La vie est belle quand je te vois.", ou bien " - Ah, que j'aime t'entendre !" (page 93), nous en trouvons des occurrences multiples dans les dialogues quotidiens, mais aussi dans plusieurs films égyptiens qui rendent bien à l'écran cette forme d'oralité.

⁶⁹ Spectacle présenté du 25 février au 1er mars 1992 au Palais Des Congrès de Paris.

Ainsi l'oralité concentrée dans le chant et incarnée à travers Hicham se trouve malmenée; l'éthnolinguisme traduit tel quel dans la langue de l'Autre devient un objet de dérision.

Moins acerbe avec sa langue maternelle, Vénus Khoury-Ghata n'en fait pas pour autant un objet de fascination⁷⁰, encore moins le seul objet de son dialogue avec l'Autre. En réalité l'oralité ("langue d'amour" et présence dialectale), chez elle, est sacrifiée au profit du conte écrit. C'est ce sur quoi l'analyse va porter à présent.

5) Oralité et écriture dans *Bayarmine*

En effet, hormis quelques termes étrangers, prénoms de personnages des fois mythiques, ou bien des tournures très proches de l'arabe dialectal telles :

- "*Une journée entière pour désherber les jambes, les aisselles et ce que tu sais*⁷¹" (page 132),

ou bien :

- "*Allah ne paie pas ses sujets...*" (page 246),

l'oralité cède ici la place à l'écriture d'un conte merveilleux à la manière de ceux proférés jadis, par Shahrazâd⁷².

Les rares mots à résonance turque ou "mots fantasmés"⁷³ qui traversent le texte sont : la Kadin pour dire la favorite du Sultan, la frangi pour dire l'étrangère et le padishah pour dire le Sultan, par exemple.

Les prénoms de personnages ont souvent une consonance orientale : Mufidé, Réchid, Rouhia etc., et parfois une dimension mythique : Chirmazar notamment, qui n'est pas sans évoquer en nous le souvenir de certaines héroïnes dont on a entendu citer le nom dans les récits nocturnes faits autour d'un brasero.

Bien au contraire, le choix onomastique ici aide à créer un contexte propice à la mise en place d'un univers contique où le merveilleux atteint son paroxysme.

- Des scènes de concubines enfiévrées et révoltées contre un Sultan qui les néglige :

⁷⁰ Quoiqu'elle dise par ailleurs que l'arabe est partie prenante de son être : "Je me sens Arabe même si je suis chrétienne. Je parle en français, j'écris en français, les chrétiens du Liban prient en français... mais je suis arabe et mes romans sont des romans arabes.". Cf., "Chroniques de l'exil", propos recueillis par Leïla Sebbar, *Sans frontière*, n°87, 1988.

⁷¹ Il s'agit là d'une périphrase désignant le sexe féminin, sujet tabou dans le discours des arabes.

⁷² Vénus Khoury-Ghata s'en défend mais l'on comprend combien les écrivains arabes ont peur d'être taxés d'exotisme.

⁷³ Expression qu'on emprunte à Daniel-Henri Pageaux, "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", *Précis de Littérature Comparée*, P.U.F., 1989.

"Le Sultan me voulait prête à toute heure du jour et de la nuit. Ignorait-il son harem qui grondait de mécontentement, prêt à se révolter [...]"

Deux cents langues frémirent en même temps et suscitèrent une clameur sauvage et monotone. Les femmes se relayaient pour maintenir ce fond sonore pareil à celui d'une ruche d'abeilles. Les gardiens qui tentèrent de les calmer se firent arracher leurs clés. Un eunuque fut étranglé par cent mains à la fois. Son cadavre se transforma en barricade contre la garde. Les fenêtres hermétiquement fermées, puis clouées sur ordre de l'intendant n'empêchaient pas le cri fait de mille cris de se faufiler jusqu'aux appartements impériaux." (page 38),

- des personnages irréels tels l'Abyssin immortel s'avérant être l'incarnation de Satan :

"Il s'est volatilisé." [...] Il parla de lui comme d'un esprit, d'un oiseau, d'un diable ailé. [...] Il semblait résigné à son sort, seule le révoltait l'idée qu'il avait été induit en erreur. Pourquoi ne lui avait-on pas dit que l'Abyssin était immortel ?" (page 265),

- enfin des revirements brusques de situations où un vieillard rajeunit par miracle pour tuer le démon :

"Le vieillard qui se battit contre le diable fut laissé une journée entière au soleil. Les passants détournaient leur regard du visage brûlé dont les pores suintaient une eau glauque et brunâtre. Excédé de buter éternellement sur le même corps, l'imam profita de la prière du soir pour demander aux croyants de débarrasser la maison d'Allah de la chose nauséabonde qui en obstruait l'entrée. [...] Voyant que sa fureur ne menait à rien, il se calma d'un coup et traîna le moribond, tel un sac de pommes de terre, au pied du mihrab, puis s'en alla après avoir refermé la porte à double tour. [...] L'imam, qui pensait trouver un cadavre pourrissant au pied du mihrab, resta ébahi devant l'homme qui l'attendait de pied ferme derrière la porte de sa mosquée. [...]"

"Vous n'êtes pas celui que j'ai traîné au pied du mihrab, au risque de me casser le dos. Il était mort et vous êtes vivant. A moins qu'il n'ait ressuscité. Mais en plus jeune", fit-il après réflexion." (pages 259 - 261).

Tout cela rajoute une touche d'étrange à la grande fresque que V. Khoury-Ghata nous donne à voir à travers *Bayarmine*, si bien qu'on a l'impression de traverser, à certains endroits, l'univers contique des *Mille et Une Nuits*. Cette proximité avec ce texte s'explique par un travail mimétique sur lequel on reviendra en troisième partie.

Enfin, contrairement à *La nuit sacrée* où "la langue d'affect" dans toutes ses manifestations l'emporte sur le merveilleux; ici c'est l'inverse qui se produit : le verbe populaire s'éclipse devant : intense, magique et étrange.

On revient ainsi à ce qu'on disait plus haut : l'oralité est sacrifiée au profit du conte; en fait à l'écriture-crédation d'un univers romanesque à la manière des contes de Shahrazâd.

L'étude du rapport de l'oralité avec l'écriture dans le corpus permet de conclure que l'oralité a une place de choix dans les textes maghrébins notamment. Ce qui n'est pas le cas du côté du Machrek; l'oralité tient en effet une place réduite dans les textes de V. Khoury-Ghata et d'A. Cossery. Ce "déséquilibre" nous appelle à considérer de façon plus générale l'intérêt plus ou moins grand ici et là pour la culture maternelle. Cela à partir des années 1950 chez des écrivains comme Mouloud Mammeri, Kateb Yacine, Mohammed Khaïr-Eddine, Abdelkébir Khatibi, Chems Nadir et Tahar Djaout, du côté maghrébin; Out El Kouloub, Farjallah Haïk, Evelyne El Akkad, Georges Shéhadé, Andrée Chédid et Amin Maalouf du côté du Machrek.

B) Oralité et écriture au Maghreb et au Machrek

1) Au Maghreb

a) Mouloud Mammeri

L'oralité marque de son sceau l'écriture romanesque au Maghreb depuis les années 1950 avec M. Mammeri notamment, lequel a consacré sa vie et son oeuvre à la célébration de ses langue et culture maternelles. Le berbère doublement minoré par le colonisateur (le Français) d'abord, ensuite par l'ancien colonisé (l'Arabe) a été à la base d'un souci chez Mammeri "de donner une portée universelle à une culture jusque-là réduite au silence."⁷⁴ Le roman et l'anthropologie ont été ces deux astuces au moyen desquelles l'auteur de *La colline oubliée*⁷⁵ a transformé le particulier en universel, la méconnaissance en reconnaissance, le populaire en savant. Dire que la colline était oubliée était en effet "une façon plus efficace d'affirmer son existence et, qui plus est, de participer à son inscription dans la mémoire universelle"⁷⁶. De même collecter, traduire, analyser - Mammeri dira "happer" - des documents divers⁷⁷, était le seul moyen qui a pu échapper aux cultures dominantes et permis de retrouver en partie un savoir ancien.

Ainsi pourra-t-on dire que l'oralité était au sens de Mammeri l'origine ou plus précisément la quête des origines dans un univers hostile à cette même origine. L'écriture (l'anthropologie) en revanche, ce moyen savamment contourné (maîtrisé) pour porter aux nues sa culture non reconnue.

⁷⁴ Cf., Tassadit Yacine, "De la *Tamusni* à l'anthropologie : histoire d'une symbiose", *op. cit.*, page 23.

⁷⁵ Paris, Plon, 1952.

⁷⁶ Cf., Tassadit Yacine, "De la *Tamusni* à l'anthropologie : histoire d'une symbiose", *op. cit.*, page 30.

⁷⁷ En l'occurrence des poèmes kabyles anciens.

b) Kateb Yacine

De la même manière, Kateb Yacine soucieux de faire parler la culture populaire maghrébine présentait et traduisait les oeuvres d'aèdes anonymes ou célèbres comme Moulay Kerroum, Ben Smati ou Si Mohand "ce Baudelaire kabyle dont l'inspiration est si proche de la sienne"⁷⁸. Longtemps après, les poèmes de Kateb se souviennent encore des vers de certains de ces aèdes, Jacqueline Arnaud nous apprend à ce sujet qu'on retrouve par exemple dans l'un de ses poèmes, *Le vautour* (1959), presque mot pour mot, un distique de *Haïziya*, poème de Mohammed Guittoun, originaire du sud constantinois.

Cela dit, les souvenirs d'enfance, les récits recueillis en dialecte nourrissaient également son inspiration. Kateb se voulait en effet "l'écrivain public, destiné à donner forme aux sentiments, aux aspirations du peuple analphabète, à ces êtres spontanément doués qui ne pourront jamais s'exprimer, sinon par des auditoires fugaces."⁷⁹ C'est ainsi qu'avec l'aide d'amis ou de gens rencontrés dans le peuple, l'écrivain berbère s'employait "à se remémorer, à recueillir des traditions, des légendes, et particulièrement celles qui concernent la tribu du Nadhor"⁸⁰, autrement dit la tribu des Keblout, élément important de sa mythologie personnelle dont on trouve des échos dans toute son oeuvre, y compris dans *Nedjma*.

Au nom de Keblout se rattache une légende utilisée par Kateb dans le théâtre et qui semble venir de source populaire si l'on en croit J. Arnaud; c'est celle de "la corde tranchée". On en trouve un écho dans *La femme sauvage* (pièce de théâtre) : pour échapper aux Turcs venus lever la dîme, Keblout et Keltoum son épouse favorite se retirent dans un puits. Le héros tranche alors la corde pour plus de sûreté, et le tapis emporté par l'épouse les aide à surnager dans l'eau glacée, en attendant la délivrance.

Une autre légende se rapportant cette fois à un Keblout plus récent, vivant encore sous le joug français, semble davantage hanter Kateb en tant que thème littéraire. Elle revient à peine transposée aussi bien dans *Nedjma*, dans quelques uns de ses poèmes (*Le Fondateur*, *Déserteur*, *La gueule du loup*) que dans la séquence de théâtre radiophonique de 1965⁸¹.

Dans le roman bien connu, le Keblout légendaire⁸² dont la femme - Keltoum - a tranché la tête après sa mort naturelle pour le sauver d'une éventuelle profanation de la part de son ennemi, le caïd soumis de la tribu voisine, réapparaît en rêve à

⁷⁸ Cf., Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, Publisud, 1986, page 145.

⁷⁹ Cf., J. Arnaud, *idem*, page 158.

⁸⁰ Cf., J. Arnaud, *idem*, page 159.

⁸¹ Cf., J. Arnaud, *idem*, page 162.

⁸² D'après la légende "Keblout a résisté aux Turcs. Mais devant les Français il comprend que la tribu n'est plus de force. Il commande le repli dans les grottes, la forêt : Constantine est prise.

Le caïd soumis de la tribu voisine a promis au colonel la tête de Keblout. Celui-ci vient de mourir, de mort naturelle, quand arrive l'envoyé du caïd. Aussitôt pour éviter la profanation, Keltoum tranche la tête de Keblout et se sauve avec elle. Mais, affolée par l'énormité de son

Rachid - dans sa cellule de déserteur - pour incarner l'ancêtre justicier revenu "une trique à la main" punir ses descendants "déserteurs" de la tribu :

"Et le vieux Keblout légendaire apparut en rêve à Rachid; dans sa cellule de déserteur, Rachid songeait à autre chose qu'à son procès. Le tribunal qu'il redoutait n'était ni celui de Dieu ni celui des Français; et le vieux Keblout légendaire apparut une nuit dans sa cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main [...] Lui, l'ancêtre au visage de bête féroce, aux yeux sombres et malins, il racontait ironiquement par ce seul regard l'histoire de chacun, et il semblait à ses descendants que lui seul s'était frayé un passage jusqu'au Nadhor où, subissant déjà la défaite, il n'en mourut pas moins à la tête de sa tribu, sur la terre pour laquelle il avait probablement traversé les déserts d'Egypte et de Tripolitaine, comme le fit plus tard son descendant Rachid qui lisait à présent sa propre histoire dans l'oeil jaune et noir de Keblout, dans sa cellule de déserteur, dans la double nuit du crépuscule et de la prison."⁸³.

Sans vouloir mettre en sourdine l'importance d'autres légendes dans l'imaginaire katébien, évoquons au passage celles relatives à ce que J. Arnaud appelle "l'inceste tribal"⁸⁴. Ces légendes sont transposées par exemple dans *Nedjma* à travers les amours incestueuses entre l'héroïne et ses quatre frères - cousins. D'autres légendes comme celles de la femme sauvage qui vivait dans une grotte et attirait les hommes pour les faire tuer, de l'aigle qui transportait des pierres dans ses serres et en bombardait les bergers⁸⁵, apparaissent à leur tour transfigurées aussi bien dans *Nedjma*, *Les ancêtres redoublent de férocité* que dans *La femme sauvage*; parfois même presque iconographiées comme dans un de ses poèmes publié en 1965 sous le titre de *Sidi M'Ci*⁸⁶. Ici, le terme *Sidi M'Ci* répété trois, voire six fois de suite en l'espace d'un même vers, allie la poésie à l'art pictural et donne une grâce assez particulière et une griffe insolite au texte poétique. En voici un extrait déjà cité par J. Arnaud dont la beauté sémantique et visuelle est synonyme à la fois de tradition et de modernité, mais aussi de fusion entre oralité et écriture :

"Les rapaces tournoient

acte, elle perd la tête de Keblout, et l'ancêtre n'aura pas de repos tant que sa tête n'aura pas été retrouvée et enterrée : légende qui se rattache aux récits tribaux sur la tête coupée des exécutés de Guelma, parlant encore après la décollation (...) mais qui, permettant tous les récits de spectres, de réapparitions, de réincarnation, proche aussi de la tradition chi'ite de l'Imam caché, du Mahdi qui doit réapparaître à la fin des temps.". Cf., J. Arnaud, "La tête de Keblout", *idem*, page 161.

⁸³ Cf., *Nedjma*, op. cit., page 134.

⁸⁴ Cf., J. Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, op. cit., page 166.

Parmi ces légendes foisonnantes dans le folklore maghrébin, mentionnons à titre d'exemple l'histoire de Drima, conte kabyle que rapporte Emile Dermengheim (*Contes Fasis*, op. cit.) et l'histoire de la noce pétrifiée expliquant apparemment l'appellation donnée à un bain maure en Algérie surnommé le bain des maudits ou *Hammam Meskhoutine*.

⁸⁵ Cette légende évoquée dans *Nedjma* est manifestement en rapport avec la sourate 105 : *L'Eléphant* où il est question d'oiseaux "ababils" qui écrasèrent sous le poids de leurs pierres les Ethiopiens marchant sur La Mecque.

⁸⁶ Cf., *Dialogues*, n°23, juillet - août 1965, pages 24 - 26. Pour davantage de détails, voir l'étude déjà citée de J. Arnaud, pages 169 - 170.

Sidi M'Cid Sidi M'Cid Sidi M'Cid
Des quartiers de viande saignants sont exposés sur les rochers
Sidi M'Cid Sidi M'Cid Sidi M'Cid Sidi M'Cid Sidi M'Cid Sidi M'Cid
Chaque été en son nom, la fête des Vautours, les messagers des ancêtres. [...]
Les rapaces tournoient [...]
On sacrifie encore des coqs noirs, un taureau noir [...]
Tout autour du tombeau, batteurs et danseurs nègres : Sidi M'Cid en était un [...]
Rythmes et danses de la foule en extase [...]
Les uns déchirent leurs habits, d'autres se frappent le front contre le sol [...]
Invocations, prières, cris et danses [...]
Des auges de rouina sont vides [...]
Flots de parfums, par louches, sur les cheveux des femmes [...]
Les robes volent, les femmes hennissent, les musiciens redoublent d'ardeur [...]
Des flacons sont brisés, le sang et le parfum, la sueur et le sang coulent [...]
Corps épuisés, femmes évanouies, Sidi M'Cid [...]
Soleil couchant. La cornemuse coupe la frénésie."

Evoquons également au passage le malin J'ha (Djeha ou Djoha) ce héros populaire maghrébin dont la ruse, l'absence de scrupules, le non-conformisme et la dérision du pouvoir, ont semble-t-il plu à Kateb si bien qu'il s'en est inspiré pour forger son personnage Nuage de Fumée⁸⁷ (*La poudre d'intelligence*).

Cela dit, l'expérience la plus significative de l'intérêt que portait Kateb pour la culture populaire est certainement celle du théâtre collectif écrit pour la première fois en arabe dialectal; expérience dont la visée était de conquérir l'audience du grand public algérien, autrement dit celle des illettrés, ce qu'il désignait par ailleurs comme son "vrai public". Expérience enfin subversive car elle se démarque de la conception officielle de l'arabisation : affirmer qu'il faut dialoguer avec le peuple dans sa langue maternelle, arabe populaire ou langue berbère, en vue de l'amener à se poser des questions est un discours éminemment dérangeant quand on sait que seules des pièces classiques étaient autorisées à être jouées en français ou bien en arabe littéraire.

Et pourtant Kateb avait eu gain de cause, la Direction de la formation professionnelle au Ministère du Travail lui avait proposé d'écrire en arabe dialectal une pièce sur le thème de l'émigration qui a donné le jour à *Mohammed prends ta valise*⁸⁸ (*Mohammed erfed falijtek*) laquelle sera le début d'un nouveau cycle théâtral⁸⁹ (1968 - 1978) placé sous le signe de

⁸⁷ Pour plus de détails se reporter à l'étude déjà citée de J. Arnaud où elle consacre un petit chapitre aux aventures de Nuage de Fumée. Page 180 à 183.

⁸⁸ Une pièce qui "tient de l'opérette puisqu'elle est en partie chantée dans un style inspiré de Brecht". Cf., J. Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, op. cit., page 576.

⁸⁹ Les pièces élaborées en arabe populaire depuis sont : *La voix des femmes (sôt-en-nisâ)*, *La Guerre de 2000 ans* et *Les pensées de Moh Zitoun*.

"la création collective" dont l'aboutissement a été la mise en cause de la conception même de l'écrivain mais surtout la communion avec le public populaire.

C'est ainsi que Kateb atteint sa visée. En puisant dans la tradition orale les éléments de sa mythologie, il ne fait que renvoyer au peuple une image à peine retouchée de lui-même. Il lui permet aussi de s'exprimer au travers des planches que même les intellectuels n'osent plus boudier.

c) Mohammed Khaïr-Eddine

Mohammed Khaïr-Eddine (dans les années 1960 - 1970) quant à lui met en scène sa culture d'origine - chleuhe précisément - en forgeant ses rêves, ses fantasmes sur le mode de la tradition. La vision du mal par exemple se confond tantôt avec la crainte du mauvais oeil, tantôt avec la possession par les démons (*Soleil arachnide*)⁹⁰. La vision de l'enfer, elle, avec celle d'un puits sur les parois duquel grouillent les vipères et les scorpions : "l'image de l'enfer chez les chleuhs", nous assure Jacqueline Arnaud⁹¹ (*Moi l'aigre*⁹², *Une Odeur de mantèque*⁹³). Enfin le diable, "incarnation suprême des instincts violents, est vu comme un incubé sodomisateur, (dans *Une Odeur de mantèque*), à la façon de la légende du Baghrar sodomisateur, dont on se protège en mettant un couteau sous l'oreiller."⁹⁴.

Inversement certains aspects de la tradition sont exploités positivement, "pour nourrir [cette fois] les fantasmes de puissance"⁹⁵. Enfant, le narrateur d'*Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants*⁹⁶, a résisté aux fièvres (assimilées à une forme de possession) grâce aux invocations magiques de la grand-mère. De même le héros d'*Une Odeur de mantèque*, lequel a été exorcisé dans son enfance par un *fiki*, pour qu'il le libère de ses démons violents.

Au même titre que les figures superstitieuses de la tradition, ce sont les figures mythiques de la tradition héroïque berbère qui marquent par leur symbolisme les textes de Khaïr-Eddine : Youssef Ibn Tachfine⁹⁷ - le premier roi almoravide - apparaît par exemple dans *Agadir* où il vient condamner le roi régnant. La Kahina⁹⁸ des Aurès, symbole de la résistance aux

⁹⁰ Paris, Seuil, 1969.

⁹¹ Cf., Jacqueline Arnaud, "Culture et tradition populaires dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine", *L'Écrit et l'Oral, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 1982, page 102.

⁹² Paris, Seuil, 1970.

⁹³ Paris, Seuil, 1976.

⁹⁴ Cf., Jacqueline Arnaud, "Culture et tradition populaires dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine", *op. cit.*, page 102.

⁹⁵ Cf., Jacqueline Arnaud, *idem*, page 102.

⁹⁶ Paris, Seuil, 1978.

⁹⁷ Figure proprement chleuhe.

⁹⁸ Figure éminemment berbère.

foutouhât islamiques, apparaît tour à tour dans *Agadir, Corps négatif*⁹⁹ et dans *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants*, pour incarner en somme la révolte populaire. En ressuscitant une figure emblématique de l'empire carthaginois (dans *Le conclave des pleureuses*), F. Mellah appelle à son tour à se dresser contre toutes les *foutouhât* d'où qu'elles arrivent. En d'autres termes à toutes les conquêtes, hégémonies, qu'elles soient romaines, byzantines, arabes, ottomanes, françaises ou "modernistes".

Enfin pour affirmer sans doute son sudisme exacerbé, Khaïr-Eddine introduit dans ses romans quelques mots chleuhs qu'il a pourtant coutume, comme Césaire, de remplacer par des transpositions lexicales savantes. C'est ainsi que "le torrent" se voit congédié au profit de *assif*, "l'aigle" au profit d'*iguidir*, "la seconde mère" au profit de *taba Ti'izza* (*Une Vie, un rêve,...*); enfin "le forficule" ou perce-oreille, insecte familier du bestiaire de Khaïr-Eddine, au profit de *moussa n'tuzlin*, Moïse aux ciseaux (*Le Déterreur*)¹⁰⁰.

d) Abdelkébir Khatibi

A la même époque (1971) Abdelkébir Khatibi choisit le style narratoire traditionnel pour nous conter sa vie dans *La mémoire tatouée*¹⁰¹.

Sa naissance, sa circoncision, la mort de son père, son initiation précoce à l'amour; tout cela est narré sur le mode de la tradition. Dès le prélude l'autobiographie tourne vite au conte. Khatibi ouvre en effet son récit à la manière du narrateur populaire qui pénètre dans l'univers contique par des formules consacrées qui marquent la mémoire de tant d'enfants; formules dont les connotations magiques sont fort évidentes :

" De ma naissance je sauvegarde le rite sacré. On me mit un peu de miel sur la bouche, une goutte de citron sur les yeux, le premier acte pour libérer mon regard sur l'univers et le second pour vivifier mon esprit." (page 17).

Son nom "Abdelkébir" suggère, dit-il, un rite millénaire que la tradition populaire a perpétué en reproduisant symboliquement le geste d'Abraham voulant sacrifier son fils et l'épargnant *in extremis*. Cette image-souvenir à la fois belle et terrifiante, Khatibi la promène dans sa mémoire et en sa personne depuis le jour de sa naissance, c'est-à-dire le jour de l'Aïd El Kébir.

⁹⁹ Paris, Seuil, 1968.

¹⁰⁰ Paris, Seuil, 1973.

¹⁰¹ Paris, Denoël. Coll. "10/18", 1971.

A son tour, son accès au paradis des femmes est raconté dans le style narratoire traditionnel évoqué plus haut :

"Entouré d'un harem de sept fillettes berbères - paradis à perdre - , j'appris les débuts du jeu érotique."
(page 32).

Quant au mariage de sa tante, il est assimilé à un viol, plutôt à un rapt comme dans les fables anciennes :

"Un jour un farfelu géant aux oreilles de choux vint m'enlever ma tante maternelle qui fut, dans un sens, ma vrai mère" (page 31).

L'oncle "à la chair abrupte" devient ainsi l'ogre s'emparant toutes les nuits de la douce princesse qui entourait jadis de son affection le narrateur :

"Avec son mariage, je devins, à quatre ans, le spectateur précoce d'une fille violée" (page 33).

Bien que volatile l'oralité s'empare par conséquent à son tour de l'écriture autobiographique pour y graver à jamais la verve et l'imaginaire populaires. C'est en ce sens que la mémoire devient tatouée.

e) Chems Nadir

Depuis les années 1980 on assiste à un intérêt croissant pour l'oralité, notamment dans les genres narratifs qui intéressent cette étude. Dans un recueil de contes intitulé *L'astrolabe de la mer*¹⁰², la tradition orale offre à Chems Nadir (Mohammed Aziza) la matière première de certains contes : "La montagne de l'araignée" et "Le thar".

Dans le premier, l'auteur utilise la structure cyclique des contes anciens pour dénoncer symboliquement la répétition incessante de l'imposture politique sur laquelle repose tout pouvoir. Un jeune officier supérieur des armées du gouverneur part en guerre contre "l'Araignée sacrée" - dieu exigent inventé par le gouverneur pour justifier ses grands besoins en liquidités. Une fois arrivé à la Montagne Sacrée, lieu censé être le royaume de l'Araignée, Kadath (le héros) y trouve pour seuls habitants un géant chauve et un vieil ermite. Celui-ci lui déclare que "L'Araignée est un songe, une émanation de l'imagination malade de [ses] concitoyens, l'expression de leur aliénation et l'instrument de leur asservissement" (pages 49 - 50). Détenant le secret sur lequel repose l'autorité du gouverneur, il va le déloger et occuper sa place. Très vite accoutumé aux plaisirs de la vie royale, il oublie d'annoncer à son peuple la vérité qu'il était allé découvrir à la Montagne Sacrée. C'est ainsi qu'il choisit de garder le secret pour lui-même et de régner comme son prédécesseur.

¹⁰² Paris, Stock, 1980.

Dans le second conte Chems Nadir semble vouloir davantage perpétuer un style narratoire traditionnel que d'investir de sémantisme moderne quelque conte populaire. La loi du Talion (thâr) remontant à la *Jâhiliyyah* - époque pré-islamique - semble encore une fois inspirer à l'auteur un récit de la trempe populaire la plus authentique.

f) Tahar Djaout

A son tour Tahar Djaout fait appel à la fable pour nous conter dans *Le chercheur d'os*¹⁰³(1984) le voyage initiatique d'un adolescent qui aboutit à la déception et à la désillusion : "Le narrateur (quatorze ans) est envoyé par les habitants de son village à la recherche des restes de son frère martyr de la guerre, tué au maquis. Ayant vécu jusque-là dans la sédentarité absolue, l'adolescent va, dans sa randonnée, découvrir d'autres villages et des villes, et découvrir "*l'âme des humains, les rapacités et les puanteurs*". Désabusé, il se rend bien compte que la mort n'est pas du côté des ossements des martyrs, mais bien dans le camp des vivants, dans son village, une prison, et les saints ne sont plus que "*les gardiens d'une bienséance oppressive*." Le village (ou les gouvernants) ne récupèrent pas ces morts sans arrière-pensée : "*on les exhume pour vérifier qu'on ne peut leur soutirer quelque chose avant de les réenterrer plus profondément, là même où le souvenir ne pourra plus les retrouver*". Mais voilà ... le squelette ramené au prix d'un long harcèlement a les deux mâchoires entr'ouvertes : le squelette rit ! ..."104. Fin on ne peut édifiante qui est le propre même de la fable.

g) Khaïr-Eddine

Khaïr-Eddine, quant à lui va encore plus loin, il reprend la même année (1984) une légende berbère qui vient presque signer sa réconciliation avec la terre natale : le sud, ce lieu par excellence de l'oralité éminemment marquée par la figure maternelle.

Le thème obsédant de la mère malheureuse attendant le retour du fils réapparaît dans *Légende et vie d'Agoun'chich*¹⁰⁵ précisément. Celui-ci abandonne mère, femme et fille pour entreprendre son voyage dans le Nord. Le Saint Sidi Hmad Ou Moussa quant à lui, est "parti tout enfant avec une troupe de jongleurs et de saltimbanques [...] laissant seule [sa mère aveugle] dans l'incertitude et le désarroi." (page 36) Lorsqu'enfin revenu de sa "longue errance", il lui redonne miraculeusement la vue. En abandonnant à son tour la terre "sudique" pour le Nord, Khaïr-Eddine lui-même abandonne sa

¹⁰³ Paris, Seuil, 1984.

¹⁰⁴ Cf., M'hamed Alaoui Abdallaoui, "Entraves et Libération. Le roman maghrébin des années 80", *op. cit.*, page 19.

¹⁰⁵ Paris, Seuil, 1984.

mère. C'est pourquoi *Légende et vie d'Agoun'chich* devient le livre de la réconciliation alors que *Agadir* reste le livre de la rupture¹⁰⁶. La réconciliation avec "la parole mère"¹⁰⁷ passe alors par l'épopée, genre oral par excellence au moyen duquel Khaïr-Eddine chante - à l'instar du conteur de la tradition orale - la valeur guerrière. Autrement dit la capacité de résistance du Sud au Nord. C'est ainsi que légende et histoire s'entremêlent dans ce récit hautement épique. "Un temps non temps, celui des origines, de l'imaginaire et de l'oralité"¹⁰⁸ est introduit par le rituel "il était une fois". En revanche l'histoire se laisse déchiffrer à travers la présence coloniale. "*Légende et vie d'Agoun'chich* se donne à lire [en effet] comme récit d'une vie collective, commune à Agoun'chich, au peuple du Sud et au conteur-écrivain, lequel insère dans la légende son propre retour au pays"¹⁰⁹ - entendons son propre triomphe sur la tentation du Nord.

Dans tous ces textes - ceux des années 1980 notamment - l'intérêt pour l'oralité est tel qu'elle devient presque un "thème" privilégié en écriture, une "forme-thème" plus précisément cultivée par des écrivains comme T. Ben Jelloun, F. Mellah et R. Mimouni dont les textes étudiés ici offrent une parfaite illustration.

Pourquoi alors tant d'intérêt pour la culture non écrite ?

Outre le fait que l'oralité symbolise "la langue d'affect" et la culture maternelle non reconnue comme chez Mammeri, sa présence est aussi tributaire du regard valorisant que porte vers elle le lecteur occidental. Les recherches scientifiques d'ordres ethnolinguistique et anthropologique (CNRS)¹¹⁰ aidant à faire advenir à l'universalité les cultures populaires sous-estimées ainsi que l'intérêt qu'elles ont suscité auprès du public, ont beaucoup contribué pour leur part à l'émergence de l'oralité (langue maternelle, dialecte, contes et légendes) au rang de "thème" littéraire.

C'est ainsi que l'oralité investissant la langue d'écriture (le français) est devenue une "forme-thème" cultivée à dessein pour donner non une teinte folklorique au texte écrit, mais un "trait différentiel" à l'énonciation, voire une portée identitaire à celle-ci. Dès lors on peut parler de stratégie de l'écriture au sujet de l'oralité. Une stratégie dont la finalité est le dialogue avec l'autre, non pas la ressemblance avec lui.

Cela dit, il serait abusif de réduire toute la littérature maghrébine des années 1980 au seul "thème" de l'oralité, car des thèmes autres émergent parallèlement sur la scène littéraire. A titre d'exemples : l'assujettissement de l'homme et de la femme

¹⁰⁶ Voir à ce sujet l'article de Zohra Mezgueldi, "*Légende et vie d'Agoun'chich* de Mohammed Khaïr-Eddine. Oralité et stratégie scripturale", *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, L'Harmattan, 1993.

¹⁰⁷ Cette formule est empruntée à Zohra Mezgueldi, *idem*.

¹⁰⁸ Cf., Zohra Mezgueldi, *idem*, page 123.

¹⁰⁹ Cf., Zohra Mezgueldi, *idem*, pages 124 - 125.

¹¹⁰ Cf., notamment tous les travaux sur les dialectologie, ethnologie et littérature orale arabo-berbères entrepris sous la direction de Camille Lacoste-Dujardin.

par une société traditionnelle sclérosée (*La nuit sacrée*); le clivage entre tradition et modernité (Hélé Béji, *L'oeil du jour*¹¹¹); l'attente déçue aux lendemains de la guerre d'indépendance en Algérie (Mimouni, *Le fleuve détourné*¹¹²); la dénonciation et la dérision du pouvoir (F. Mellah, *Le conclave des pleureuses*; R. Mimouni, *Une peine à vivre*¹¹³; Habib Tengour, *Le vieux de la montagne*¹¹⁴).

La dérision du pouvoir est par exemple un thème qui dépasse la frontière spatio-temporelle maghrébine, il traverse l'oeuvre romanesque d'A. Cossery depuis 1948¹¹⁵. En tant que "forme-thème" l'oralité marque pourtant de son sceau l'écriture romanesque maghrébine dans les années 1980. Dans *L'honneur de la tribu* R. Mimouni utilise la fable et le langage populaire pour précisément dénoncer le pouvoir politique en place.

2) Au Machrek

Inversement du côté du Machrek, l'intérêt des romanciers pour l'oralité est bien moindre, ou dira-t-on moins intense. Il se limite dans certains cas à une touche pittoresque que certains écrivains essayent d'ajouter à leurs textes. L'exemple d'Out El Kouloub - l'un des romanciers égyptiens qui ont le plus écrit sur les harems - est à cet égard assez significatif.

a) Out El Kouloub

Dans *La nuit de la destinée* (1954)¹¹⁶, l'auteur (Egypte) cède réellement au plaisir d'exhiber une langue, une atmosphère, qui dans son esprit ne peuvent sembler-t-il qu'ensorceler le lecteur français féru d'exotisme. En effet l'oralité submerge au sens propre du terme *La nuit de la destinée*. Il n'y a pas une page où l'oralité ne vienne se loger, s'inscrire. Le roman lui-même se trouve sous le signe de cette même oralité. D'entrée le texte s'ouvre sur une parole divine :

*"Au nom d'Allah le Bienfaiteur Miséricordieux.
Nous l'avons fait descendre durant la Nuit de la Destinée.
Qui t'apprendra le prix de la Nuit de la Destinée ?
La Nuit de la Destinée vaut mieux que mille mois.
Les Anges et l'Esprit descendirent, portant les ordres du Seigneur.*

¹¹¹ Paris, Maurice Nadeau, 1985.

¹¹² Paris, Robert Laffont, 1982.

¹¹³ Paris, Stock, 1991.

¹¹⁴ Paris, Sindbad, 1983.

¹¹⁵ Cf., *Les fainéants dans la vallée fertile*, Paris, Domat, 1948.

¹¹⁶ Paris, Gallimard, 1954.

Elle est bénie jusqu'au lever de l'aurore." (page 17)

Laquelle essaimant le texte¹¹⁷ procède plus de la récitation (*inchâd*), voire de la psalmodie (*tarîl*) que de la citation.

Outre la parole sacrée, ce sont les faits et dits du Prophète qui sont relatés, transmis au lecteur - dans leur version populaire - par les personnages. Quant au lecteur il fait partie du cercle qui se constitue autour du personnage narrant, expliquant la fameuse Leilet el Qadr (page 37). Il est même apostrophé : "O lecteur" (page 37) guidé, convié à s'approcher des récitants (page 21), interpellé : "Vous les entendez ?" (page 37); bref il fait partie de la halqa dont le noyau est tantôt Farag le laitier (page 22), tantôt le Moallem Zelata (page 31), tantôt set Tafida (page 41) etc.; tous faisant des récits autour de Leilet el Qadr et de l'incidence qu'elle a pu avoir sur leur destinée. Comme tous les autres (Yildiz, Cheich Sélim, etc.), ces personnages ne bougent pas, n'agissent pas; ils parlent, racontent, reproduisent des récits déjà entendus : le pèlerinage d'adieu du Prophète, le périple d'Agar "qui courait entre les collines éperdue lorsque son fils [Ismaël] mourait de soif" (page 91); bref ils échangent leurs points de vue pour savoir si le voyage nocturne du Prophète était un songe ou une réalité (page 181).

Tout le roman est ainsi dénué de véritable intrigue, supplée celle-ci par une succession de récits à caractère religieux transmis au lecteur-auditeur étranger dans un seul but : lui communiquer la beauté de l'âme des gens pieux que l'auteur a réellement connus et par dessus tout "célébrer [...] la foi [...] de ce peuple d'Egypte si attaché aux traditions musulmanes et en même temps si personnel dans son culte."¹¹⁸

Cette ode à la religion n'est pourtant pas dénuée d'un certain ethnographisme qu'on peut aisément déceler à travers la citation/récitation de l'*âdhân* (le chant du muezzin, page 61), la description de la prière dans ses moindres détails (page 62) et surtout à travers ce glossaire¹¹⁹ de mots arabes à l'usage du lecteur français qu'on trouve par ailleurs chez Mouloud Feraoun (*Le fils du pauvre*) et Farjallah Haïk à peu près à la même époque.

b) Farjallah Haïk

Chez cet auteur libanais les proverbes, dictons et arabismes, très abondants dans ses romans (*Abou Nassif*¹²⁰, *L'Envers de Caïn*¹²¹, *La fille d'Allah*¹²², en l'occurrence), ne procèdent pas de cette fonction de parement évoquée plus haut chez Out El Kouloub, mais d'un enracinement des personnages dans la terre libanaise. Le dialectal caractérise en effet les seuls

¹¹⁷ Nous avons des versets coraniques presque à toutes les pages : 56 à 61, 67, 72, 90, 115, etc. Cf., *La nuit de la destinée*, op. cit.

¹¹⁸ Cf., Out El Kouloub, "Au lecteur", *idem*, page 16.

¹¹⁹ *Idem*, pages 205 - 212.

¹²⁰ Paris, Plon, 1948.

¹²¹ Paris, Plon, 1955, 1980.

¹²² Paris, Plon, 1949.

passages dialogiques. Le discours narratif les encadrant est en revanche écumé de ce "libanisme verbal" qui est celui des protagonistes¹²³.

Abou Nassif et *L'Envers de Caïn* sont en ce sens émaillés d'expressions et de dictons souvent calqués directement sur l'arabe dialectal, et plus particulièrement rural :

- "D'ailleurs, se disait-il, il me faut peu pour vivre et qu'après mon âme il ne pousse plus d'herbe"¹²⁴,
- " - L'argent attire l'argent et les poux attirent les poux..."¹²⁵,
- "Tables [...] fendillées en tous sens, sur lesquelles le temps a bu et mangé, comme on dit par ici."¹²⁶,
- "On dit bien que le vase déborde de ce qu'il contient, pensai-je."¹²⁷,

Mais aussi de jurons, voire même d'imprécations "entassées", celles-ci, dans un seul et même paragraphe :

- " - Beau métier de fossoyeur que tu me donnes, frère de verge !" ¹²⁸,
- " - *Brûlées soient les mains de la religion de ta religion ! murmura-t-il. Brisé l'âge de toute personne qui t'a aimée ! Que Dieu détruise ta maison et fasse de toi une risée pour les gens ! ... Moi qui me suis fendu à la tâche pour toi, moi qui ai arrosé ta terre et tes arbres de mon sang. Moi qui ai renoncé à tout plaisir afin de te faire un domaine magnifique, qui t'ai respecté, aimé. Moi qui acceptais tout de toi, qui te défendais, qui parlais tout le temps de ta générosité, de ta noblesse ! Que Dieu te fasse cuire sur le feu de l'enfer ! Qu'il troue ton âme comme un tamis ! ... Tu m'as légué ta vieille carcasse, pour quoi faire ?*" ¹²⁹.

La redondance, l'emphase si bien rendues ici sont presque des lieux communs de l'expression populaire au Moyen Orient, même si dans ce contexte précis F. Haïk veuille surtout mettre l'accent sur le parler paysan au Liban.

Enfin des tournures arabes - disons des arabismes tout court - contribuent à enraciner davantage les personnages de F. Haïk dans la terre libanaise et par conséquent à mettre en valeur les différents niveaux de langue attestés dans la langue arabe; autrement dit les problèmes de diglossie :

¹²³ "C'est surtout dans les dialogues que Haïk est trahi, le reste du roman [en parlant d'*Abou Nassif*] pouvant être attribué à un auteur français confirmé", note de son côté Abdallah Naaman, *Le français au Liban*, Naaman, 1979, pages 149 - 150.

¹²⁴ Cf., *Abou Nassif*, op. cit., page 6.

¹²⁵ *Idem*, page 106.

¹²⁶ Cf., *L'envers de Caïn*, op. cit., page 18.

¹²⁷ *Idem*, page 175.

¹²⁸ Cf., *Abou Nassif*, op. cit., page 31.

¹²⁹ *Idem*, page 30.

- "Rachid aimait Abou Nassif pour sa droiture, sa vigilance et son esprit - la légèreté de son sang, comme on dit ici..."¹³⁰,
- "Onze ans de travail, de paresse, de haine et de jalousie. De quoi "enlever la religion" comme on dit par là."¹³¹,
- "Que Dieu soit avec toi, dit-il."¹³²,
- " - Que prendront-ils avec eux une fois morts ? disait Alim"¹³³,
- " - Nous avons un malade, dit-il. Donne-nous, que Dieu te donne !" ¹³⁴,
- " - Matin du bien, dit-il."¹³⁵,
- " - Matin du jasmin ! fit-elle. La maison est en joie quand tu es là."¹³⁶,

Notons rapidement que les cinq dernières phrases sont les traductions littérales d'expressions puisées directement dans l'arabe dialectal (le libanais). Ce qui dénote de la part de l'auteur, encore une fois, d'un souci d'enraciner ses acteurs dans la terre libanaise.

Cela dit, le dialectal synonyme d'enracinement dans la terre est parfois là encore mêlée d'ethnographisme, à peine déguisé de la part de l'auteur. Celui-ci s'explique par moments sur la présence en texte de mots ou tournures arabes susceptibles de surprendre le lecteur étranger¹³⁷, ou encore sur l'emploi du "tu" à la place du "vous" en arabe :

"Ce ton familier qu'elle prenait soudain avec moi m'étonna. Dans notre langue, on ne fait pas de différence entre le tutoiement et le vouvoiement lorsqu'on s'adresse à une personne. Mais il y a le ton."¹³⁸.

Cela étant, nous sommes en effet loin de la récupération de l'oralité par l'écriture chez un Mammeri voulant transposer le particulier en universel ou encore chez un Kateb forgeant ses propres mythes à partir de mythes collectifs.

c) Evelyne El Akkad

¹³⁰ *Idem*, page 7.

¹³¹ *Idem*, page 21.

¹³² Cf., *La fille d'Allah*, op. cit., page 72.

¹³³ *Idem*, page 96.

¹³⁴ *Idem*, page 212.

¹³⁵ *Idem*, page 159.

¹³⁶ *Idem*, page 161.

¹³⁷ Au sujet par exemple de la périphrase libanaise : "claquer des dents" pour dire bavarder. Cf., *Abou Nassif*, op. cit., page 81.

¹³⁸ Cf., *La fille d'Allah*, op. cit., page 161.

Chez Evelyne El Akkad (Egypte), pourtant, l'oralité se manifeste à travers le chant et le poème venant insuffler à l'écriture la force du verbe poétique.

Plusieurs fragments poétiques traversent le récit par exemple dans *L'Excisée*¹³⁹(1982) comme pour secouer de l'intérieur les piliers bien rigides du genre romanesque, mais aussi pour laisser transparaître la prégnance de la poésie - au départ orale - chez les Arabes. Rappelons à ce sujet que l'origine de la poésie arabe, au temps de la *Jâhiliyyah*, est enracinée dans l'oral et que la poésie - genre prédominant à cette époque là, "est née chant, autrement dit pour être écoutée et non pour être lue. Elle fut voix avant d'être alphabet", nous dit Adonis¹⁴⁰. En introduisant la poésie dans la prose, Evelyne El Akkad ne mélange pas seulement les genres, elle fait résonner dans l'espace clos de l'écrit la musique de la voix, l'écho du "verbe-chant"¹⁴¹ :

"Ses bras se font plus forts. Elle se fait plus tremblante.

Chute du mythe
 femme-faible, homme-fort
 femme-terre, homme-charrue
 Mythe planté, incrusté
 Faiblesse, souffrance
 Chagrin
 Mer de douleur infinie

Il la labore. Elle se laisse faire. Elle se laisse aller comme un être totalement dénué de vision, comme un non-être." (page 97).

A son tour la construction inchoative de certaines phrases du récit dans *L'Excisée*, vient mettre l'accent sur la redondance comme procédé stylistique de la tradition orale; mais aussi comme procédé épique dont la musicalité fait passer une résonance politique qu'un message explicite ne saurait égaler¹⁴². C'est ainsi que le signifiant n'est plus "simple indication d'un signifié, il est énergie"¹⁴³ :

"Et les déserts refleuriront à sa voix. Et les arbres pousseront de nouvelles branches. Et les écoles palestiniennes enfoncées sous les sables recevront l'eau de la résurrection, qui les fera renaître, qui leur

¹³⁹ Paris, L'Harmattan. Coll. "Ecritures arabes", 1982.

¹⁴⁰ Cf., Adonis, *Introduction à la poésie arabe*, Paris, Sindbad, 1985, page 18.

¹⁴¹ Cf., Adonis, *idem*, page 18.

¹⁴² Voir à ce sujet l'analyse que fait Charles Bonn de la musicalité épique dans *Nedjma*. Cf., *Kateb Yacine Nedjma*, op. cit., pages 65 à 69.

¹⁴³ Cf., Adonis, *Introduction à la poésie arabe*, op. cit., page 18.

donnera l'élan, qui les enverra vers l'espoir. [...] Et les promesses faites seront tenues. Et les prophéties s'accompliront. Et elle comprendra enfin le sens de son angoisse." (page 71).

Dans des romans plus récents, *Samarcande*¹⁴⁴ par exemple (Amin Maalouf, 1988), la tradition livresque semble l'emporter en tant que source d'inspiration sur la tradition orale. C'est ce qu'on constatait avec Vénus Khoury-Ghata¹⁴⁵ qui semble trouver matière à création davantage dans le livre des *Nuits* que dans la tradition orale à proprement parler.

d) Amin Maalouf

Amin Maalouf quant à lui puise dans les chroniques anciennes une légende¹⁴⁶ autour de la rencontre - vers 1074 et 1075 - de trois figures célèbres de la Perse du XI^e siècle : Omar El Khayyam, Hassan Sabbah¹⁴⁷ et Nizam El Molk¹⁴⁸; cela pour nous donner dans *Samarcande* trois visions différentes du monde d'où se détache nettement celle du poète persan.

En dépit de ses prétentions historiques¹⁴⁹, le roman lui-même semble être une ode à Omar El Khayyam, "ce poète de la vie et du plaisir [...], ce philosophe de l'instant" nous dit par ailleurs Amin Maalouf¹⁵⁰. La narration très traditionnelle ici et le décor très pittoresque - contexte oblige : il s'agit de la Perse du XI^e siècle - risquent en revanche d'être interprétés comme procédant de quelque exotisme là encore délibéré. Ce qui n'est pas très défendable lorsqu'on voit que *Samarcande* s'impose comme une ode à l'auteur des *Robaïyat* et même comme une redécouverte à travers la fiction, de ce personnage.

Plus tard (1991), c'est toujours à partir de documents écrits - par les disciples de Mani¹⁵¹, déterrés, déchiffrés et traduits - qu'A. Maalouf essaie de restituer dans *Le jardin des Lumières*¹⁵² une grande figure du passé, sombrée celle-ci pendant dix-sept siècles dans l'oubli, et non à partir d'une grossière "légende" - entendons interprétation - que le langage commun continue à appeler "manichéisme".

¹⁴⁴ Paris, Jean-Claude Lattès, 1988.

¹⁴⁵ Voir plan : II - A - 5.

¹⁴⁶ Voir ce qu'il en dit dans "Khayyam est le poète du plaisir, le philosophe de l'instant ...", interview accordée à Amal Naccache. Cf., *Arabies*, n°18, juin 1988.

¹⁴⁷ Hassan Sabbah était un homme de foi et d'action, fondateur d'une organisation très perfectionnée, connue sous le nom de la secte des *Nizariyine* que d'autres par ailleurs surnommaient la *secte des assassins*.

¹⁴⁸ Nizam El Molk, quant à lui, était un homme d'Etat très remarquable, fondateur de l'Empire Seldjoukide et l'auteur d'un traité qui est un document politique de grande portée.

¹⁴⁹ "Le maître de la Transoxiane, rapportent les chroniqueurs, avait acquis une telle estime pour Omar Khayyam qu'il l'invitait à s'asseoir près de lui sur le trône." Cf., *Samarcande*, op. cit., page 45.

¹⁵⁰ Cf., l'interview accordée à Amal Naccache, op. cit., pages 91 et 92.

¹⁵¹ Prophète de Mésopotamie (216 - 274 de notre ère).

¹⁵² Paris, Jean Claude Lattès, 1991.

Cela dit, il est difficile maintenant de conclure que l'oralité au Machrek se réduit à un ornement de l'écriture, à un problème de diglossie, ou encore à une réminiscence culturelle s'expliquant par la prégnance de la poésie orale sur l'écriture dans la littérature arabe. L'irruption de l'oralité dans les textes du Machrek participe de tout cela à la fois, chaque auteur ayant sa propre approche de la culture orale. Pourtant à regarder de façon plus globale la littérature du Moyen Orient, on se rend compte que l'oralité n'a pas la place dont elle jouit chez les écrivains maghrébins. On ira jusqu'à dire que l'oralité n'est pas un centre d'intérêt pour les écrivains de langue française au Machrek qu'ils soient poètes, romanciers ou dramaturges.

Se considérant comme une minorité francophone chez eux - ce sont pour la plupart des chrétiens, maronites au Liban, coptes en Egypte - ils se sentent plus proches des grands courants littéraires occidentaux. Notons à ce sujet l'attachement de la plupart des romanciers libanais au roman balzacien ainsi que leur rejet de "l'idée de la mort du genre annoncée par les tenants du "Nouveau Roman"¹⁵³. Ce qui n'a pas été le cas au Maghreb où les romanciers (années 1960 - 1970) ont bien au contraire contribué à cette même mort. Notons surtout l'influence à la fois faulknerienne (attachement des personnages à la terre) et camusienne (révolte de Basile contre les valeurs sociales devenues des conventions factices dans *L'Envers de Caïn*) sur l'écriture romanesque de Farjallah Haïk; surréaliste sur l'oeuvre poétique de Joyce Mansour, d'Edmond Jabès et bien entendu de Georges Henein. Celui-ci a beaucoup fait pour introduire le surréalisme en Egypte¹⁵⁴.

e) Georges Shéhadé

Enfin, notons la facture "avant-gardiste"¹⁵⁵ du théâtre de Georges Shéhadé. Un théâtre "plein de fraîcheur dont l'insolite et l'inattendu arrachent le lecteur du milieu du siècle au ronron des disciplines et allures traditionnelles"¹⁵⁶. Un théâtre également dont la thématique universelle (le jour, la nuit, l'amour, la mort, la pureté, l'innocence, l'homme pur, bref l'homme universel) n'a rien à voir avec les thèmes éminemment maghrébins ou bien politiques chez Kateb dramaturge par exemple (*Mohammed prends ta valise !*, *Moh Zitoun*, etc.)¹⁵⁷. En témoignent ses multiples pièces (*Monsieur Bob'le*¹⁵⁸, *La*

¹⁵³ Cf., Saher Khalaf, *Littérature libanaise de langue française*, Ottawa, Naaman, 1974, page 120.

¹⁵⁴ Voir à ce sujet l'étude de Sarane Alexandrian consacrée au poète égyptien. *Georges Henein*, coll. "Poètes d'aujourd'hui". Paris, Seghers, 1981.

¹⁵⁵ Quoiqu'il la récuse comme les autres dramaturges faisant partie de ce qu'on a appelé "le nouveau théâtre" c'est à dire Beckett, Ionesco, Genet et Adamov. A ce sujet Geneviève Serreau nous dit : "Il n'y a pas une école de nouveaux écrivains, il n'y a pas de règles, pas de principes observés par un ou plusieurs d'entre eux. En fait, ce qui est peut-être le plus typique de ces écrivains, c'est leur refus de codifier leur méthode, de régler leur inspiration. C'est, je pense, ce que Ionesco a voulu dire quand il a déclaré "il n'y a pas de théâtre d'avant-garde". G. Serreau citée par Saher Khalaf, *Littérature libanaise de langue française*, op. cit., page 99.

¹⁵⁶ Cf., Saher Khalaf, *idem*, page 98.

¹⁵⁷ Cf., Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, op. cit.

*soirée des proverbes*¹⁵⁹, *Histoire de Vasco*¹⁶⁰, *L'émigré de Brisbane*¹⁶¹, etc.) dont la force poétique résulte de "l'union heureuse des mots et des images"¹⁶². Des mots qui acquièrent des significations inédites dès lors qu'ils sont associés à des images nouvelles :

"La vérité est une science infantine. Elle est à la portée de tout le monde; Arnold, la vérité est un chapeau, c'est le dôme de la tête."¹⁶³.

Dans un genre voisin - quoique les genres n'aient aucun sens dans sa conception absolue de l'art, Andrée Chédid a choisi comme Georges Shéhadé la voie de l'universel. Cela pour dire que l'oralité, encore une fois, n'a pas au Machrek la portée culturelle, politique et identitaire qu'elle a chez Kateb Yacine ou encore chez les auteurs du corpus étudié ici, représentatifs d'une tendance qui s'est affirmée encore plus dans les années 1980.

f) Andrée Chédid

Andrée Chédid cherche donc à atteindre l'universel. Elle a choisi de troquer le particulier (l'oralité) contre l'universel, autrement dit les grands thèmes de l'Humanité : l'Amour, la Vie, la Mort, etc.

Sa poésie ainsi que sa prose (romans, récits, nouvelles, théâtre) traitent de concert ces thèmes - qu'elle partage en dépit d'immenses divergences avec Jean Cocteau, René Char, Paul Claudel et Saint-John Perse - dans une ignorance totale des frontières factices qu'imposent entre eux les genres littéraires.

"C'est assez dire que l'oeuvre, dans sa double nature de poème et de prose, est en son entier consacrée à nommer la relation, la relation entre les êtres comme entre les êtres et les choses et l'émotion, celle qui précisément résulte de cette rencontre. Le récit noue les fils entre les émotions portées par le poème. [...] Le poème les arrête"¹⁶⁴, en trouvant précisément les mots justes pour les dire.

En fait Andrée Chédid n'a pas un double langage; "elle n'en a qu'un, dont [seules] les modulations sont diverses"¹⁶⁵.

¹⁵⁸ Jouée et publiée en 1951 chez Gallimard.

¹⁵⁹ Jouée et publiée en 1954 chez Gallimard.

¹⁶⁰ Publiée en 1956 et jouée en 1957.

¹⁶¹ Publiée en 1965 chez Gallimard et jouée en 1967.

¹⁶² Cf., Saher Khalaf, *Littérature libanaise de langue française*, op. cit., page 111.

¹⁶³ Cf., *Monsieur Bob'le*, op. cit., page 29.

¹⁶⁴ Cf., Gabrielle Althen, "Comme un acte de parole", *Andrée Chédid Voix multiple*, Sud, 1991, pages 37 et 38.

¹⁶⁵ Cf., Gabrielle Althen, *idem*, page 38.

Lorsque le vieux Simm (*L'Autre*, 1969)¹⁶⁶ s'entête à sauver - entendons communiquer avec - le jeune occidental "enseveli" sous les décombres d'un tremblement de terre, toutes les barrières de culture, de langue et d'âge sautent au profit d'une seule urgence : la vie menacée à tout instant par son antonyme, la mort.

L'Egypte où elle est née, le Liban son pays d'origine, la France sa patrie d'élection sont focalisés dans ses romans et nouvelles.

"Différents l'un de l'autre, sous le sceptre d'Andrée Chédid, les pays disparates deviennent un tout cohésif. Les frontières, pour Chédid, qu'elles soient spirituelles, politiques, philosophiques, ou littéraires sont artificielles : des barrières à la communication libre; des obstacles érigés par ceux dont la vision s'étirole, la perception s'estompe, la myopie s'aggrave. [...] L'humanité, selon elle, possède un terrain commun"¹⁶⁷, un Dieu commun; bref une nature commune, à la fois multiple et unique.

Ne nous laissons donc pas duper par le fait que beaucoup de ses romans (les premiers surtout : *Le sommeil délivré*¹⁶⁸, *Jonathan*¹⁶⁹, *Le sixième jour*¹⁷⁰, *Le survivant*¹⁷¹) ont lieu au Proche-Orient ou dans un temps passé (*Les marches de sable*¹⁷²). Car :

"le noyau, la véritable vie de ses oeuvres, n'est pas situé dans le monde extérieur mais intérieur à l'homme, elles se libèrent de toute origine spatiale et temporelle, les surpassent."¹⁷³.

Cela étant, on ne s'étonne plus devant l'auteur de *La Maison sans racines*¹⁷⁴(1985) affirmant un peu "paradoxalement" que le déracinement est au contraire une source d'enrichissement :

"j'ai vécu un autre déracinement. Certains ont vécu des déracinements douloureux, un exil forcé, ce qui n'est pas mon cas. Mon déracinement a été un choix libre. Je crois aux côtés très stimulants du déracinement. Je trouve qu'il est important - et c'est justement un élément de liberté - de sortir de son propre milieu et de ses propres racines pour vivre et les faire vivre ailleurs. [...] Dans mon roman *La Maison sans racines*, je dis le côté positif d'une maison sans racines. Cela ne veut pas dire qu'on les rejette : on les garde au fond de soi par l'amour qu'on leur porte. Mon Orient, je le porte en moi. Il fait partie de mon sang, de ma nature, il est là et je n'ai pas besoin de l'exhiber."¹⁷⁵.

¹⁶⁶ Paris, Flammarion, 1969.

¹⁶⁷ Cf., Bettina L. Knapp, "Chédid : poétique de terre et d'espace", *Andrée Chédid Voix multiple*, Sud, 1991, page 71.

¹⁶⁸ Paris, Stock, 1952.

¹⁶⁹ Paris, Seuil, 1955.

¹⁷⁰ Paris, René Julliard, 1960.

¹⁷¹ Paris, René Julliard, 1963.

¹⁷² Paris, Flammarion, 1981.

¹⁷³ Cf., Astrid Olivia, "Au travers du vivant", *Andrée Chédid Voix multiple*, Sud, 1991, page 164.

¹⁷⁴ Paris, Flammarion, 1985.

¹⁷⁵ Cf., "Andrée Chédid : Mon Orient, je le porte en moi". Interview accordée à Amal Naccache. *Arabies*, n°23, novembre 1988, page 91.

Est-ce à dire que ceux qui "l'exhibent" peut-être à leur insu, n'ont pas encore su résoudre le hiatus entre le Même et l'Autre ?

Kateb Yacine dont les textes, l'imaginaire, sont pétris de tradition orale arabo-berbère est-il resté confiné dans les frontières du Maghreb ?

Non bien sûr quand on sait qu'à l'instar d'A. Chédid il répugnait lui aussi à distinguer les genres qui lui apparaissaient comme des catégories européennes, et que les sources maghrébines n'étaient pas les seules à enrichir son imaginaire. Kateb recherchait en effet "dans la littérature du monde entier, sans frontières, des personnalités fraternelles, inspiratrices de procédés susceptibles de l'aider à débrouiller son propre chaos."¹⁷⁶ En ce sens trois écrivains ont eu pour lui une exceptionnelle importance à côté de Si Mohand, Apollinaire, Eluard, les poètes antéislamiques, mystiques : Omar El Khayyam, Ibn Arabi; les grands voyageurs : Ibn Battouta et Ibn Khaldoun. Ces trois écrivains avec qui il y a eu "rencontre"¹⁷⁷ sur des thèmes essentiels sont Eshyle, Faulkner et Joyce.

A leur tour, Ben Jelloun, Mimouni, Mellah, ces écrivains dont les romans sont nourris de légendes, tournures, expressions, jurons directement ponctionnés sur les langage et tradition populaires, demeurent-ils prisonniers de leur propre enfermement spatio-temporel ?

Et V. Khoury-Ghata affichant nettement dans *Bayarmine* l'Orient mythique de la tradition livresque vit-elle aussi dans un monde clos où les autres univers, cultures et traditions n'ont plus d'existence ?

Non évidemment quand on reste attentif à la manière dont chacun de ces écrivains vit son propre déracinement. A. Chédid le reconnaît elle-même : "Certains ont vécu des déracinements douloureux, un exil forcé, ce qui n'est pas mon cas".

De fait, les écrivains maghrébins qui ont vécu l'acculturation, sont pour la plupart des berbères ou arabes qui vivent en France après avoir fui les foudres de la censure et du pouvoir politique. Le français langue d'écriture souvent incontournable car ils n'en maîtrisent pas d'autre, matérialise ce même déracinement culturel; il ne leur épargne pas - par ailleurs - les ressentiments du pouvoir vilipendé dans cette même langue, ni même ceux des fondamentalistes gardiens farouches d'une seule culture, d'une seule éthique, d'une seule langue : l'arabe.

A l'inverse, A. Chédid et plus généralement les écrivains du Moyen Orient (Liban - Egypte) ont élu le français comme seule langue d'expression, soit parce qu'ils sont issus d'un milieu aristocrate cosmopolite (Egypte), soit souvent par réaction à

¹⁷⁶ Cf., Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, op. cit., pages 149 - 150.

¹⁷⁷ Le terme est de J. Arnaud; elle le préfère à celui d'"influence".

l'arabe (Liban), cette "langue d'Asie" imposée par le "massacre et l'effroi", telle que l'a défini Charles Corm¹⁷⁸ dans sa *Revue phénicienne*. D'autres maronites comme lui pour des raisons d'ordre confessionnel; d'autres encore par fidélité ou par amour pour la France :

"Mots français, mots du clair parler de douce France;
Mots que je n'appris tard que pour vous aimer mieux
tels des amis choisis au sortir de l'enfance"¹⁷⁹.

Bien plus tard, V. Khoury-Ghata l'a élu, semble-t-il pour des raisons de permissivité : "La pudeur chez moi a éclaté au contact du roman français permissif"¹⁸⁰; mais aussi dit-elle parce que depuis quelques années elle est "en deuil de sa langue maternelle [qu'elle] porte comme un cadavre"¹⁸¹ depuis qu'elle se trouve en France.

Andrée Chédid, quant à elle, a choisi le français comme langue de création non pour des raisons confessionnelles, ni par affection démesurée pour la France; mais par pur cosmopolitisme culturel :

"Plus nous nous libérons des chaînes du passé et nous nous éloignons des racines, plus nous nous retrouvons nous mêmes (...). Je n'ai pas une idée claire de la "patrie". Je crois que la patrie est une chose cachée dans mon fort intérieur. Elle est l'endroit que nous avons choisi pour y vivre. La terre natale et la terre adoptive s'interfèrent et se marient entre elles pour donner une autre et nouvelle patrie. Mais l'une n'annule pas l'autre. Enfin, le terme "patrie" est limité."¹⁸².

D'où sa définition positive du "déracinement" et la portée universelle de son oeuvre.

Le déracinement est tout aussi bien vécu par Abdelwahab Meddeb (Tunisie). Bien plus l'exil est revendiqué, dédramatisé chez cet écrivain. D'après lui il faut presque quitter son pays natal pour aller à la recherche de son identité : sa théorie autour de l'exil est celle d'une conscience qui vit une "double généalogie", orientale et occidentale, sans qu'elle n'en soit mutilée; bien au contraire :

"L'exil t'apprend à te maintenir humble et fier. [...] L'exil n'est pas un châtement, mais une quête."¹⁸³.

Mohammed Dib (Algérie) et Abdelkébir Khatibi (Maroc) à leur tour essaient par une traversée des cultures et des rives d'atteindre à l'universel :

¹⁷⁸ Cf., Ch. Corm cité par Auguste Viatte, *Histoire comparée des littératures francophones*. Paris, Nathan, 1980, page 94.

¹⁷⁹ Cf., Hector Klatt, *Le cèdre et les lys*. Paris, 1935.

¹⁸⁰ Propos recueillis par Ghazi Ghazayel le 18 février 1989 à Paris. Cf., *Les problèmes de l'identité culturelle dans la littérature libanaise d'expression française (1955 - 1987)*, op. cit.

¹⁸¹ Cf., Ghazi Ghazayel, *idem*.

¹⁸² Propos déjà cités par G. Ghazayel dans sa thèse, *idem*, page 341.

¹⁸³ Cf., *Phantasia*. Paris, Sindbad, 1986, page 53.

"La traversée de territoires culturels multipliée à l'infini est bien ainsi devenue le moteur le plus puissant d'une écriture romanesque maghrébine actuelle qui assume enfin l'ubiquité de son lieu d'énonciation, laquelle n'est autre que celle-là même du genre romanesque."¹⁸⁴.

Depuis quelques années ces écrivains maghrébins aspirent en effet à une écriture plus universelle, plus "contemporaine"¹⁸⁵ dira Tahar Bekri. La trilogie nordique de Med Dib est écumée de tout particularisme formel, *Un été à Stockholm*¹⁸⁶ de Khatibi également. De la même manière *Phantasia*¹⁸⁷ de Meddeb témoigne d'une écriture inclassable, universelle où même les noms de personnages ont un symbolisme hors frontières.

Ainsi l'oralité traversant le texte n'est pas une exclusivité maghrébine mais la caractéristique d'une tendance de l'écriture dont les représentants sont dans les années 1980 : Khaïr-Eddine, Ben Jelloun, Mimouni, Mellah, T. Djaout, H. Tengour et bien d'autres.

Chez tous ces romanciers l'oralité est utilisée, encore une fois, comme "forme-thème" non pas pour donner un cachet folklorique à la narration - comme on a souvent tendance à l'affirmer dès qu'il s'agit de littérature maghrébine ou africaine¹⁸⁸, mais pour exprimer entre autres sa différence culturelle, en d'autres termes son altérité.

Il est vrai que les partisans de cette mouvance cherchent par cette écriture fortement colorée par l'oral à affirmer la particularité de l'énonciation narrative. Toutefois, la coloration qu'ils visent à mettre en valeur ne procède pas de l'exotisme, encore moins d'un mimétisme béat du "dire du lieu traditionnel"¹⁸⁹; elle relève de l'expression identitaire. C'est précisément parce qu'ils écrivent en lieu autre que le signifiant redevient fortement localisé; le but étant d'engager un débat, un dialogue avec l'Autre. Autrement dit, investir l'écriture par divers aspects de l'oralité (éthnolinguisme, imagerie et sagesse populaires, structure narrative du récit oral ...), c'est l'investir de sa culture originelle, c'est également lui assigner une portée identitaire tributaire par ailleurs d'une menace émanant de l'Autre précisément.

En effet, ce particularisme forcené s'explique par le contexte géopolitique dans lequel ces écrivains évoluent. En brandissant l'étendard de "l'intégration" - associé par eux au terme d'assimilation, voire d'acculturation - la France les menace

¹⁸⁴ Cf., Charles Bonn, "La traversée, arcane du roman maghrébin ?", *Visions du Maghreb. Cultures et Peuples de la Méditerranée*, Edisud, Aix-en-Provence, France, 1987, page 60.

¹⁸⁵ Propos recueillis par Sarra Chérif épouse Gaillard le 26 mai 1993, conversation autour de l'oralité et de l'écriture dans les textes du Maghreb et du Machrek.

¹⁸⁶ Paris, Flammarion, 1990.

¹⁸⁷ Paris, Sindbad, 1986, coll. "La bibliothèque arabe".

¹⁸⁸ Cf., Jean Derive : "La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop, d'après les *Contes d'Amadou Koumba*", *L'Écrit et l'Oral, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 1982.

¹⁸⁹ Cf., Charles Bonn, "La traversée, arcane du roman maghrébin ?", *op. cit.*, page 58.

ainsi que leur communauté de dilution dans l'incolore : un magma de cultures dissoutes sous le terme de "communautés intégrées".

De ce fait la coloration du texte écrit, par les facettes multiples de l'oral, devient une manière de refuser "l'intégration littéraire"; une façon de se rebeller contre un type d'écriture "uniforme" que d'autres qualifient par ailleurs d'universel. L'universel ces écrivains "rebelles" - d'autres les qualifient d'"immatures" - essayent d'y accéder au plan thématique et non "uniformel". L'exemple de Mimouni est à cet égard assez éloquent. Dénoncer le despotisme au moyen du dire traditionnel, n'est-ce pas là la fusion même entre particulier et universel ? Quel écrivain n'a pas déjà dénoncé ou ne dénoncera pas, où qu'il soit, d'où qu'il vienne, la tyrannie des hommes ? Ismaël Kadaré¹⁹⁰ et Victor Hugo¹⁹¹ ne l'ont-il pas fait auparavant ?

Le coup de force de R. Mimouni c'est d'avoir su soulever une question on ne peut plus universelle en faisant parler un vieillard du fin fond de l'Algérie (*L'honneur de la tribu*). De la même manière le saint mutin de F. Mellah ne dénonce pas seulement l'hégémonie arabo-musulmane sur l'ancien empire d'Elissa; il dénonce toute hégémonie où qu'elle brandisse sa menace.

A la différence de ces deux écrivains accédant à l'universel tout en cultivant un particularisme de forme, d'autres écrivains moins habiles semblent profiter de ce "trait différentiel" bien vu de l'édition et bien reçu par le public français féru d'étrange et de pittoresque. C'est cela le paradoxe des partisans de l'oralité en écriture. Leur volonté de se soustraire à la menace de dilution dans l'uniforme les conduit à cultiver un certain particularisme de l'écriture narrative, lequel est récupéré par l'édition ou bien la presse et fait par conséquent tomber sur eux les foudres d'une critique maghrébine trop susceptible et d'une critique universitaire exigeante et plus ouverte sur l'universel.

C'est le cas de Ben Jelloun notamment auquel le prix Goncourt décerné en 1987 pour *La nuit sacrée*, a totalement depuis modifié le regard critique sur son écriture romanesque.

¹⁹⁰ Dans son dernier roman *La pyramide* (écrit entre 1988 et 1992), I. Kadaré dénonce tout pouvoir totalitaire à partir d'une fable égypto-albanaise, dont le prétexte est la construction d'un "monument conçu pour écraser sous lui le peuple qui l'érige.". Cf., Nicole Zand, "Plus près du ciel...". *Le Monde des Livres*. Vendredi 25 septembre 1992, page 32.

¹⁹¹ *Les châtiments* (1853) est un recueil satirique dirigé contre Napoléon III.

C) Oralité, écriture et réception critique : l'exemple de Ben Jelloun

1) Critique littéraire ou procès d'intention ?

De l'étude portant sur le rapport oralité / écriture dans le corpus, on retient - entre autres - cette idée de flot d'oralité submergeant ce texte de T. Ben Jelloun.

"Statistiquement" parlant, l'oralité semble en effet avoir davantage de place dans *La nuit sacrée* que dans le reste du corpus, hormis *Le conclave des pleureuses* et *L'honneur de la tribu* où verbe et légende populaires ont presque autant d'importance que dans le texte de l'écrivain marocain.

Une telle constatation risque en revanche, de confirmer les griefs d'aucuns, sourdement exprimés et les accusations d'autres hautement formulées comme par Mohamed Boughali, dans "Tahar Ben Jelloun, ou la plus basse des impostures"¹⁹² lequel, dans un mouvement de colère, accuse l'écrivain de n'être qu'un "amuseur exotique" (formule revenant inlassablement comme un refrain dans le texte) "attiré de toute une horde d'intellectuels français"¹⁹³, "épris de séquelles vivantes d'exotisme venues de la nuit des temps !"¹⁹⁴.

Or ce critique marocain n'est pas le seul à avoir déploré chez Ben Jelloun "ce qui se dit du Maroc et des Arabes sous les couverts fort commodes d'une écriture dite téméraire"¹⁹⁵; "d'éminentes personnalités non arabes [...] sont profondément indignées de voir Arabes et Marocains traînés dans la boue d'un exotisme à la commande et de l'irresponsabilité honteusement ludique du prétexte scriptural."¹⁹⁶

D'autres décèlent dans le langage de connotation de Ben Jelloun une "volonté manifeste de faire dans l'exotisme et de répondre ainsi à un horizon d'attente chez certains lecteurs français qui sont connotés dans ses textes, parallèlement au contenu culturel."¹⁹⁷

D'autres encore comme Françoise Gaudin¹⁹⁸, lui préfèrent A. Khatibi ou Med Khaïr-Eddine dans leur rapport à l'oralité car la maniant avec plus de parcimonie et de subtilité dans leur écriture et échappent ainsi, contrairement à Ben Jelloun, à un certain "exotisme de pacotille".

¹⁹² Cf., *Espaces d'écriture au Maroc*, Casablanca, Afrique-Orient, 1987.

¹⁹³ Cf., Mohamed Boughali, *idem*, page 123.

¹⁹⁴ Cf., Mohamed Boughali, *idem*, page 127.

¹⁹⁵ Cf., Mohamed Boughali, *idem*, page 123.

¹⁹⁶ Cf., Mohamed Boughali, *idem*, page 124.

¹⁹⁷ Ridha Bourkhis parlant du langage de connotation dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* de Ben Jelloun. Cf., *Le langage de connotation. Recherche théorique et application à l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun*. Thèse de doctorat soutenue à Paris IV. octobre 1990, page 344.

Tous par conséquent lui reprochent presque la même réalité : trahir les siens et vendre le Maghreb à bas prix.

Un travail sur la réception critique de Ben Jelloun serait très intéressant à mener à ce sujet afin de vérifier à quel point les discours se recourent et se reproduisent¹⁹⁹.

Toutefois, dénigrer, dénoncer et destituer, ne sont pas, pense-t-on, les voies rationnelles pour faire de la critique littéraire. Celle-ci devrait se distinguer de la critique "syndicaliste" qui ne sait que dénoncer et revendiquer; or il est à craindre que Boughali, notamment, ne fasse que cela dans son étude : dévoiler les prétendues visées malsaines de l'auteur et revendiquer la réhabilitation d'une arabité "honteusement bafouée"²⁰⁰.

Cela dit, T. Ben Jelloun est-il le seul à investir le texte des traces de sa culture arabo-berbère ? Peut-on dire que tout écrivain puisant dans son terroir est un "amuseur exotique" ? N'est-il pas abusif de réduire un texte romanesque à une somme de remontrances et d'insultes ?

Mimouni faisant parler un vieil homme fait-il à son tour de l'exotisme ? Et Mellah lorsqu'il reprend le chant²⁰¹ de Cheikh El Ifrit (chanteur juif tunisien), cacherait-il une intention du même type ? Non évidemment si la critique arrêta de juger et de dénigrer, et se borna à commenter et à gloser²⁰² comme cela est son rôle.

Dire qu'un écrivain brade sa culture d'origine en réponse à un horizon d'attente est non seulement abusif mais aussi trop simpliste. Car il s'agit en réalité plus d'un travail de récupération de l'écriture par le marché de l'édition que d'une tractation commerciale entre écrivain et éditeur. Cela dit, il serait candide de prétendre qu'aucun écrivain n'ait à ce jour signé de contrat de cette nature avec une maison d'édition. Certaines vont jusqu'à passer une "commande" à l'écrivain de leur choix, lequel y répond comme il se doit suivant les clauses du contrat.

¹⁹⁸ Cf., F. Gaudin, *Le roman de Tahar Ben Jelloun : techniques et idéologie*. Thèse de doctorat d'état soutenue à Paris III, 1989.

¹⁹⁹ Jean Déjeux a déjà fait un travail dans ce sens à propos de *La nuit sacrée* notamment. Cf., "Réception critique de *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun dans la presse européenne". *Sindbad*, n°67, 1988.

²⁰⁰ "S'il n'est pas question pour moi de suivre chacun des livres de Tahar Ben Jelloun pour en dénoncer les impostures anthropologiques qui en font le succès d'amuseur exotique en France, qu'il me soit permis de rappeler qu'il est facile de relever chez lui un canevas de tromperie pratiquement identique dans chacun des épisodes de l'amusante fresque qu'il compose dans l'ombre d'une histoire qu'il croit sourde et aveugle. L'arabité authentique ne se laissera pas indéfiniment et impunément traîner dans la boue ...". Cf., Mohamed Boughali, *Espaces d'écriture au Maroc*, op. cit., page 139.

²⁰¹ "Après tout ce que j'ai enduré pour toi,
est-ce ainsi que tu me récompenses ?
Ingrate, traîtresse !

Je t'ai sortie de l'enfer;

tu as connu le paradis ...

Traîtresse ! Est-ce ainsi que tu me récompenses !".

Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 116.

²⁰² Voir à ce sujet ce que dit Marc Gontard par exemple sur "l'utilisation [moderne] des formes narratives [chez Tahar Ben Jelloun et sa] volonté de montrer le fonctionnement même du récit en exhibant ses mécanismes producteurs" dans *L'enfant de sable et La nuit sacrée* en l'occurrence. "Tahar Ben Jelloun, le pourquoi du Goncourt", *Al Asas*, n° 83, février 1988.

De même, le travail de récupération n'est pas l'apanage du seul marché de l'édition; la presse également est capable de récupérer un texte, voire un thème qui séduit ou qui interpelle les lecteurs. Cela a déjà été le cas avec *Le fleuve détourné*²⁰³ de Mimouni qui fut exploité par la presse française à l'encontre du régime algérien de l'époque, pour une affaire de tarification du gaz naturel²⁰⁴. Ainsi Mimouni dénonçant le fleuve de la révolution, détourné par le F.L.N., s'expose à son tour à une récupération cette fois politique de la part d'une presse étrangère désireuse de régler ses comptes avec un pays avec lequel il existe un différent commercial.

Cela étant, peut-on dire que l'auteur algérien porte sur le gouvernement de son pays le même regard critique que la classe politique française ? Un regard "injuste" et "ne correspondant pas à la réalité" ?

Si Mimouni dérange le pouvoir en place, c'est moins pour satisfaire l'opinion française que pour dénoncer une guerre de libération trahie et pour traduire les espérances déçues d'un peuple qui a milité pourtant aux côtés de ceux qui tenaient les rennes du pouvoir au moment où il avait écrit son roman.

De la même manière, si T. Ben Jelloun se laisse envahir par divers aspects de sa culture maternelle, c'est moins pour amuser un public européen avide, il est vrai, d'insolite et de magique, que pour traduire au plan scripturaire son altérité. *L'enfant de sable* écrit dans la même veine que sa suite n'a pas provoqué le même tollé²⁰⁵ au moment de sa parution.

Raison pour laquelle on tend à penser que le regard haineux, destructeur porté sur l'écriture de Ben Jelloun aujourd'hui est en partie tributaire de ce "cadeau empoisonné" que l'Académie Goncourt lui a involontairement fait en 1987.

Enfin, pour éviter ce genre de discours critique - démonté plus haut et - relevant plus du réquisitoire que de "l'analyse froide"²⁰⁶, trois lectures plus positives chercheraient à déceler dans le texte de l'auteur des latences autres que des intentions bassement idéologiques ou simplement pécuniaires.

²⁰³ Paris, Robert Laffont, 1982.

²⁰⁴ Cf., Hafid Gafaiti, "Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française". *Itinéraires et contacts de cultures*. Volume 14, 2^e semestre 1991. Paris, L'Harmattan, 1991. Page 33.

²⁰⁵ Dans "Tahar Ben Jelloun ou la plus basse des impostures" (*Espaces d'écriture au Maroc*, op. cit.), Mohamed Boughali s'acharne sur l'ensemble de l'oeuvre de Ben Jelloun, justement en 1987. C'est probablement un hasard, toutefois la coïncidence est frappante.

²⁰⁶ Boughali prétend ou croit du moins le faire dans son étude. Cf., *Espaces d'écriture au Maroc*, op. cit., page 123.

2) Trois lectures plus positives

Ces trois différentes lectures sont d'abord :

a) Une lecture énonciative

susceptible de mettre à jour, sans parti pris, des richesses linguistiques²⁰⁷ plus tangibles du fait qu'elles sont puisées dans la langue même de l'écrivain. Ces richesses (traits sémantiques minimaux, connotèmes, etc.), Ridha Bourkhis par exemple va les chercher dans le langage de connotation renforçant celui de la dénotation chez Ben Jelloun et traduisant "cette atmosphère culturelle arabe qui sous-tend, marque et enveloppe l'oeuvre" de l'auteur."²⁰⁸.

b) Une lecture réceptive

des textes de Ben Jelloun viendrait ensuite, s'interroger sur le sens de cette fixation graphique de l'image et verbe populaires.

En d'autres termes :

la transposition au plan scripturaire de cette oralité volatile, répond-elle réellement à une volonté de "fasciner" le public étranger; laquelle "fascination" semble passer inévitablement - dans *La nuit sacrée* notamment, par le travestissement de l'oral dans la langue de l'Autre²⁰⁹ ?

Ou encore l'oralité travestie (transposée) de la sorte par l'écriture en français, donne-t-elle sa couleur locale et son charme à celle-ci ?

Du reste, qu'est ce qui fait le charme de Ben Jelloun - entendons de son écriture ? Les images, les stéréotypes ou bien certains "mots fantômes" scintillant comme dans *Bayarmine* à travers le tissu scriptural ?

Avant de répondre à cette question, précisons d'abord le sens de tout cela.

²⁰⁷ "En termes strictement linguistiques, ce sont précisément des traits sémantiques minimaux, des connotèmes, éparpillés un peu partout dans le langage de T. Ben Jelloun et se greffant soit sur des lexèmes précis soit sur des énoncés dont chacun agit en tant qu'un signe ample et global, et qui concourent tous ensemble à l'installation de cette atmosphère arabe et à la suggestion d'une sensibilité autre que celle que véhicule normalement la langue française.". Cf., Ridha Bourkhis, *Le langage de connotation. Recherche théorique et application à l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun*, op. cit., page 310.

²⁰⁸ D'après Bourkhis, la "connotation culturelle" ou "socio-géographique" transparaît en effet à travers des titres symptomatiques, les noms propres, les noms de pays, les arabismes, les images propres à l'imaginaire arabe, etc. *Idem*, page 310.

²⁰⁹ Cet aspect a été étudié en II - A - 1. Cf., plan.

1 - L'image

En parlant d'image, on entend ici l'image de l'étranger qui "doit être étudiée comme la partie d'un ensemble vaste et complexe : l'imaginaire. Plus précisément : l'imaginaire social (mot emprunté aux historiens) dans une de ses manifestations particulières, la représentation de l'Autre."²¹⁰.

En effet, la notion d'image, des plus vagues, pourrait être formulée ainsi dans les termes de Daniel-Henri Pageaux :

"toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. Ou encore : l'image est la représentation d'une réalité culturelle au travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (ou qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l'espace culturel et idéologique dans lequel ils se situent."²¹¹.

Ce qui retient l'attention dans le texte de Ben Jelloun, ce sont précisément les images littéraires qui ne sauraient être des *analogons* du réel à partir du moment où l'auteur se place dans un courant poétique autre que le réalisme à la Balzac. De fait, le but de l'auteur ici ne semble pas être la production d'une illusion référentielle par le biais de ces images; mais la traduction de sa représentation personnelle et raffinée du lieu dont il parle.

Dès lors, la "fausseté" ou "le degré de fidélité" d'une image par rapport au pays "regardé" devient ici un faux problème, car l'image littéraire, plus qu'une représentation collective, ou un "mélange de sentiments et d'idées dont il importe de saisir les résonances affectives et idéologiques"²¹², est d'abord dans le cas de Ben Jelloun une image au sens plastique et artistique du terme; c'est à dire une icône.

L'écrivain tel un peintre y apporte sa touche affective et artistique. Il faut donc la distinguer de la photographie où le sujet est analogue au référent; quoique dans certains cas celle-ci s'assimile plus à une icône qu'à elle-même perçue dans le sens courant du terme. Chez certains artistes - sinon la plupart, la photographie est le résultat d'un choix opéré dans le réel, d'une perspective bien donnée et significative.

La scène décrivant Le Consul tétant comme un nourrisson le sein de sa soeur aînée (L'Assise) dans les vapeurs du hammam, n'est pas là pour insinuer que l'inceste, quoique prohibé dans la société arabo-musulmane, est une réalité; elle est là pour souligner la relation mère-enfant entre l'Assise et son frère. Il s'agit par conséquent d'une image littéraire, une icône,

²¹⁰ Cf., Daniel-Henri Pageaux, "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", *op. cit.*, page 135.

²¹¹ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 135.

²¹² Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 136. C'est la définition que Daniel-Henri Pageaux donne de l'image. C'est ce qui la distingue pense-t-on de l'image littéraire.

représentée par l'écrivain, non pas pour choquer, encore moins pour plaire, mais pour magnifier le lien assez fort entre les deux personnages (cette scène nous rappelle certains tableaux représentant l'Enfant Jésus dans les bras de la Vierge Marie).

Evidemment, à travers une lecture psychanalytique, on pourrait voir là un fantasme érotique remontant à la douce enfance de l'écrivain, mais l'objet de l'étude est ailleurs.

Cela dit, et malgré les précisions apportées, l'image reste un mot passe-partout, un objet flou. Aussi est-il utile de réfléchir sur une forme particulière de l'image : le stéréotype.

Y a-t-il vraiment des stéréotypes chez Ben Jelloun ? N'oublions pas ce que cela lui a valu comme accusations surtout au sujet de *La nuit sacrée*.

2 - Le stéréotype

Une image comme celle du "cavalier en gandoura bleue traversant le désert sur sa jument" peut en effet être interprétée en ce sens. Elle peut être assimilée à un stéréotype.

Il suffit de parcourir certains dépliants touristiques ou certains "romans de gare" pour rencontrer des images et clichés semblables. Pourtant n'y a-t-il que cela dans *La nuit sacrée* ? N'y a-t-il pas une histoire bien tissée, une façon de la raconter et un travail littéraire sur les mots ?

Isolons ce "stéréotype" et voyons dans quel contexte il apparaît : dans une vision où Zahra se voit enlevée comme dans les contes de fées par un homme étrange, "Le Cheikh", qui la conduira vers un univers de songes, un espace-temps mythique : "le village", où les acteurs sont des enfants éternels. Ce "village n'a pas de nom, il n'existe pas." (page 49). Il est basé sur un système parfait "sans hiérarchie, sans police ni armée. Pas de lois écrites. C'[est] une véritable petite république rêvée et vécue par des enfants." (page 41).

Située structurellement dans son environnement (une rêverie), l'image du Cheikh parcourant le désert ne paraît plus gratuite. Elle a désormais sa justification. Dès lors, il ne s'agit plus d'un stéréotype visant l'éloignement, l'exotisation de la dimension étrangère dans le texte; mais d'une image mythique puisée dans l'imaginaire commun aux arabes et en même temps investie de "la capacité morphopoétique"²¹³ de l'auteur lui-même.

Du reste qu'est qu'un stéréotype ? C'est :

²¹³ Cf., Daniel-Henri Pageaux, "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", *op. cit.*, page 139.

"une sorte d'abrégé, de résumé, une expression emblématique d'une culture, d'un système idéologique et culturel. Il établit un rapport de conformité entre une expression simplifiée et une société [...] Porteur d'une définition de l'Autre, le stéréotype est l'énoncé d'un savoir dit collectif qui se veut valable, à quelque moment historique que se soit."²¹⁴.

Loin d'être polysémique, "le stéréotype est [en revanche] le figurable monomorphe et monosémique"²¹⁵, ajoute D.-H. Pageaux :

"Il est non seulement l'indice d'une culture bloquée; il dévoile une culture tautologique d'où toute approche critique est désormais exclue, au profit de quelques affirmations de type essentialiste, discriminatoire."²¹⁶.

Cette définition du stéréotype conviendrait à son utilisation par un écrivain appartenant à la culture "regardante" qui cherche à faire de l'exotisme littéraire au moyen de clichés pris dans l'imaginaire social. Cependant, T. Ben Jelloun fait partie de la culture "regardée"; dès lors le problème devient plus complexe.

Le stéréotype assimilé à la répétition inlassable d'une figure réductrice et sclérosée de l'Autre, devient naturellement désobligeant pour lui, voire grave. Cela explique bien entendu, la colère et l'indignation de certains. En effet, dire que l'écrivain ne fait que reproduire le discours du Même (Français) sur l'Autre (Arabe) risque de le situer idéologiquement dans le camp du premier. Ce qui équivaldrait à son aliénation par rapport à celui-ci.

Mais T. Ben Jelloun est-il démuné de conscience politique au point de répéter servilement le message restrictif (un exemple de ce message restrictif est l'énoncé suivant : "l'arabe est ...", message qu'on situerait plus du côté "mythagogique" que du côté "mythopoétique"²¹⁷) enfoui dans ce type de stéréotype ?

On se borne à poser la question.

Prétendre par ailleurs que T. Ben Jelloun "trahit" - au sens de déformer - l'Arabe et l'arabité pour un quelconque dessein, paraît synonyme de ces discours tiers-mondistes ô combien décalés par rapport à la réalité et conjoncture d'aujourd'hui.

Mais revenons à la question de départ : Qu'est ce qui fait le charme de T. Ben Jelloun ? Qu'est ce qui fait que son écriture soit si bien reçue en France ?

3 - Les mots fantômes

²¹⁴ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 140.

²¹⁵ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 139.

²¹⁶ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 140.

²¹⁷ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 140.

Il est vrai qu'on rencontre dans *La nuit sacrée* comme dans *L'enfant de sable* des mots qui peuvent rentrer dans cette catégorie. Ils se distinguent toutefois des stéréotypes. Ceux-ci "issus de la langue du pays regardant [...] servent à définir le pays regardé"²¹⁸. Cependant ceux-là sont des mots "pris à la langue du pays regardé et reversés, sans traduction, dans la langue, dans l'espace culturel, dans les textes du pays regardant. Et aussi dans son imaginaire."²¹⁹.

Pour illustrer le premier ensemble (mots fantasmés) et lever la confusion qu'on a tendance à faire entre les deux, citons au hasard des mots tels que "hammam", "Cheikh", voire "désert" dont "les effets (appelés exotisme) concourent à l'élaboration d'un "ailleurs" oriental, d'un imaginaire oriental"²²⁰.

Ces mots fantasmés puisés dans l'oralité maghrébine et investis d'une forte charge onirique et libidinale, T. Ben Jelloun les coule dans son écriture française afin de séduire un public désireux de les croiser de toute façon. Un jeu galant s'installe ainsi entre le texte et le lecteur à travers ce rapport de l'oralité avec l'écriture.

L'oralité participerait par conséquent d'une entreprise de séduction du lecteur français.

Dès lors, plutôt que de parler d'écriture "exotique", par rapport à *La nuit sacrée* où T. Ben Jelloun passe pour utiliser l'oralité et les stéréotypes d'un Maghreb ou d'un Orient mythiques pour ensorceler ce lecteur étranger, on parlera métaphoriquement "d'écriture donjuanesque". Elle se définit comme telle par la transposition par écrit d'expressions et d'images maghrébines et par le maniement d'un lexique fantasmatique étranger à sa langue d'écriture.

Le charme résulte donc de tout cela, de ce rapport de l'oralité avec l'écriture.

Pourtant, l'attrait de T. Ben Jelloun n'émane pas seulement de cette alchimie verbale déployée dans *La nuit sacrée*. Il résulte aussi du recours de l'écrivain aux images retenues par la culture "regardante" qu'on a coutume d'appeler péjorativement des stéréotypes.

Un exemple typique de ces images mirifiques utilisées par l'auteur dans *La nuit sacrée*, c'est encore celle "du cavalier en gandoura bleue, traversant le désert ..."²²¹, qu'on retrouve au cinéma dans des films comme "Laurence d'Arabie" et plus récemment dans "Un thé au Sahara".

²¹⁸ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 143. Dans l'étude de D.-H. Pageaux, ce sont les "mots clés" qui s'opposent aux "mots fantasmés" et qui admettent cette définition. Mais comme "le mot, souvent, n'est pas éloigné, par sa nature et son fonctionnement du stéréotype" (*idem*, page 144) la définition convient à celui-ci.

²¹⁹ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 143.

²²⁰ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 145.

²²¹ C'est une image ambivalente qui admet une double lecture. Elle peut être à la fois image mythique puisée par l'écrivain dans l'imaginaire collectif, et "stéréotype" puisque c'est l'une des plus mémorisées dans la culture regardante, cela dépend donc de quel point de vue on se place.

Cette image reflète donc le regard du Même porté sur l'Autre, le Français sur le Maghrébin en particulier et l'homme du désert en général. Or, il ne s'agit là que d'un stratagème utilisé par l'auteur pour flatter et plaire au Même. Comment ? En émaillant son propre texte de "stéréotypes" produits par ce Même sur l'Autre.

L'écriture de T. Ben Jelloun réfléchirait par conséquent le regard narcissique du Français sur l'Arabe. Dès lors, *La nuit sacrée* devient une surface dans laquelle le lecteur français se reconnaît puisqu'il y retrouve sa représentation, son propre langage sur l'Autre. C'est cela même qui, à ce qu'on pense, attire entre autres les lecteurs français vers T. Ben Jelloun.

Plutôt que de dénoncer ou détourner en le parodiant ce discours sclérosé sur l'étranger²²², l'écrivain l'utilise en le magnifiant pour plaire au narcissisme du public français. Certes il y a là, la trace de quelque manœuvre douteuse. Du reste qu'est ce que le donjuanisme sinon de la flatterie mensongère visant à chaque fois une nouvelle conquête ou davantage.

L'écriture de Ben Jelloun reflète non seulement le regard narcissique du public, elle répond à ses attentes sous-jacentes.

Cette remarque est cependant loin d'être une accusation mais simplement une conclusion qui découle de l'analyse. Et pour éviter le sillage des dénonciations, voici un dernier type de lecture, narratologique cette fois.

c) Une lecture narratologique

Dans cette perspective, on chercherait à détecter dans le texte de l'auteur, d'autres latences que les seuls stéréotypes. Cela en faisant le lien entre l'oralité privilégiée chez T. Ben Jelloun et un phénomène assez étendu, dépassant son seul exemple puisqu'on le rencontre chez d'autres écrivains du Maghreb : Khaïr-Eddine (*Légende et vie d'Agoun'chich*), Chems Nadir (*L'astrolabe de la mer*), F. Mellah (*Le conclave des pleureuses*), Mohammed Dib (*Le sommeil d'Eve*²²³, où il insère un conte populaire on ne peut plus linéaire dans le corps d'un récit frappé par le desserrage des structures narratives) et du Machrek : V. Khoury-Ghata (*Bayarmine*, une véritable fourmilière de petits récits grouillant à l'intérieur du récit principal), A. Maalouf et bien d'autres.

Ce phénomène, c'est le retour au récit en roman, surtout dans les années 1980. Lequel situe T. Ben Jelloun dans une tendance générale de l'écriture romanesque, souvent associée à un "déferlement de "vécu", d'autobiographies et de journaux intimes"²²⁴.

²²² On verra plus loin que c'est précisément le travail d'Albert Cossery dans *Une ambition dans le désert*. Voir plan : III - B - 4.

²²³ Paris, Sindbad, 1989, coll. "La bibliothèque arabe".

²²⁴ Cf., Eric Flamand, *Abrégé de culture borgésienne*, Noël Blandin, 1985, page 117.

Voir également deux articles publiés dans la rubrique "Débats" du *Monde* : "Identité et littérature : la France en mal de fiction" par Olivier Mongin, Vendredi 3 juillet 1992 et "Fiction et autobiographie" par Danièle Sallenave, Vendredi 24 juillet 1992.

Ce retour au récit, avec comme corollaire le retour du sujet, d'aucuns l'attribuent pourtant à la mouvance postmoderne.

Eric Flamand par exemple, dans *Abrégé de culture bourgeoise* :

"Le retour du récit et du romanesque mis à part, la méditation fragmentée et érudite, semble caractériser "la condition post-moderne"²²⁵.

A. Kibédi Varga, dans un numéro de la revue *Littérature* parle, quant à lui, du "triple retour du sujet, de l'éthique et du récit"²²⁶ avec la littérature postmoderne :

"Ce qui caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature postmoderne, c'est la *renarrativisation* du texte, c'est l'effort de construire de nouveau des récits."²²⁷.

Car d'après lui, "on ne peut connaître le sujet que narrativisé"²²⁸. C'est pourquoi, dans sa perspective, la postmodernité s'apparente à un effort complexe pour préparer les conditions d'un retour du sujet. Apparemment, c'est le cas dans *La nuit sacrée* : l'histoire dissoute dans un flot de voix et de versions contradictoires réémerge à nouveau et le personnage plutôt effacé devant la polyphonie qui submerge *L'enfant de sable*, refait surface et prend en charge l'énonciation.

Pour retrouver le personnage, longtemps évincé de la scène romanesque dans les textes modernistes, "il faut [...] lui rendre ses récits, lui réinventer ses histoires"²²⁹, nous dit A. Kibédi Varga. En le présentant et son histoire dans une allure contique, T. Ben Jelloun le "recontextualise" (le réinstalle au milieu des histoires). C'est ainsi que la *renarrativisation* se mue chez lui en réécriture. L'écrivain, en effet, ne fait pas que pasticher par simple nostalgie les conteurs de la place publique, il réécrit des histoires déjà existantes et en même temps une histoire à peine amorcée dans *L'enfant de sable*. Cette réécriture a peut-être quelque rapport avec la réécriture postmoderne²³⁰ dont la finalité est la résurrection du sujet et la recontextualisation de l'homme d'aujourd'hui²³¹; cela dit elle semble pourtant être davantage la réhabilitation d'un modèle ancestral "boudé" ou abandonné pendant au moins une décennie par les écrivains du Maghreb.

²²⁵ Cf., Eric Flamand, *idem*, page 119.

²²⁶ Cf., A. Kibédi Varga, "Le récit postmoderne", *op. cit.*, page 16.

²²⁷ Par opposition aux littératures existentialiste et structuraliste où le sujet s'évanouit : "Si la littérature existentialiste portait les traces pathétiques et sombres d'un humanisme agonisant, si la littérature structuraliste affichait à l'égard de cette agonie, une belle et cruelle indifférence, la littérature postmoderne retrouve un ton à la fois ironique et joyeux. Le triple retour du sujet, de l'éthique et du récit se fait dans le désir et non pas sur la base d'aucun puissant méta-récit de légitimation". Cf., A. Kibédi Varga, *idem*, page 16.

²²⁸ Cf., A. Kibédi Varga, *idem*, page 17.

²²⁹ Cf., A. Kibédi Varga, *idem*, page 17.

²³⁰ En guise d'exemple "les réécritures plus légères des romans réalistes et des romans policiers chez Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz [sont] à la fois une déconstruction minutieuse [...] des genres populaires et une humilité quasi-méthaphysique pour repartir de zéro, pour reconstruire avec une extrême prudence les intrigues du quotidien, et à travers ces intrigues, en filigrane, les premières traces d'un sujet qui renaît." Cf., A. Kibédi Varga, *idem*, page 18.

²³¹ A ce sujet, le même critique nous apprend par exemple que "le roman historique postmoderne présente une option anthropologique et ontologique plus vaste : faire revivre les histoires, c'est-à-dire les intrigues et leurs motivations, dans leur vertigineuse pluralité, c'est

Chez des auteurs comme T. Ben Jelloun, R. Mimouni ou F. Mellah, revenir au récit ancestral précisément, donne à croire qu'il est vécu ou conçu comme un trait différentiel de l'écriture plus qu'un moyen de repartir à la recherche du sujet. La profusion d'expressions dialectales, d'images de légende populaire et de citations coraniques dans leurs textes, n'ont peut-être pas seulement la fonction esthétique ou picturale des arabesques sur un parchemin calligraphié; ce sont précisément, en termes linguistiques, des connotèmes, des traits sémantiques minimaux disséminés à travers le tissu scriptural, convergeant vers un même signifié : l'authenticité de l'écriture.

T. Ben Jelloun par exemple, se réclame d'augustes ascendances : *Le Coran*, les mystiques arabes, Al Hallaj et Ibn Arabi et d'autre part des grands de la culture européenne : Nietzsche, etc. ... Toute l'histoire du Maroc chez lui, nous dit Françoise Gaudin dans sa thèse, est fondée sur l'arrivée de l'Islam; autrement dit sur la parole du Prophète à Fès. La colonisation, il en parle très peu, cela a sans doute un sens.

Le fait qu'il se réclame du *Coran* notamment, mais également de la tradition orale est par conséquent une façon d'authentifier son écriture et de la situer du côté du passé qu'il oppose à la modernité. Dans *La nuit sacrée* les images les plus récurrentes jaillissent d'un passé mythique : la place publique, le jardin parfumé, le hammam, le marabout etc. ... Le passé devient alors une source d'intangibilité et de vérité s'opposant à la modernité source au contraire d'artifices. Pour remédier à celle-ci, il rappelle celui-là où il puise ses héros légendaires, tels : Ahmed/Zahra, androgyne et Le Consul, "meddeb" aveugle et clairvoyant en même temps.

Le retour au récit "linéaire"²³² dans ce texte, venant de surcroît parachever une histoire entamée dans *L'enfant de sable*, l'inscrit à son tour dans une tradition séculaire de la narration (celle des *Mille et une Nuits*). Cela semble connoter par conséquent un parti pris littéraire chez l'écrivain : ce serait alors une façon de s'écarter du modèle avant-gardiste dans lequel le récit est délibérément morcelé, fragmenté²³³.

Tissant son récit sur le modèle des anciens : "Amis du bien je vais vous raconter une histoire", pourrait signifier au plan littéraire que l'auteur refuse désormais de "s'égarer" dans les artifices de la fragmentation dont l'allégorie au Maghreb pourrait être Abdelwahab Meddeb (*Talismano* et *Phantasia* par exemple). Cette tendance se précise d'ailleurs dans *Jour de*

repartir, au delà du politique [par exemple l'Albanais Kadaré], à la recherche du sujet, c'est recontextualiser l'homme d'aujourd'hui". Cf., A. Kibédi Varga, *idem*, pages 19-20.

²³² La linéarité ici n'a rien à voir par ailleurs avec sa connotation chez A. Gide lorsqu'il dit : "Un récit tout linéaire. Je veux dire sans épaisseur." Cf. *Le Petit Robert 1*. Ce qu'on entend par "linéarité", c'est la ligne narrative plus ou moins continue par opposition à la ligne narrative carrément syncopée qui caractérise les écrits postmodernes des débuts. Cette antinomie entre histoire éclatée et histoire bien tissée sera étudiée dans la troisième partie de ce travail.

²³³ On pourra opposer ici l'argument que *Les Nuits* sont le texte-fragment par excellence. On répondra qu'entre eux, les fragments cherchent à forger pourtant une linéarité, une suite entre les différentes bribes diégétiques.

silence à Tanger; on y voit Ben Jelloun continuer de narrer dans la même veine : c'est un vieil homme qui raconte comme dans *L'honneur de la tribu* de Rachid Mimouni.

Son écriture "néo-narrative"²³⁴ s'opposerait par conséquent à une écriture d'avant-garde conforme aux modèles américain et français (nouveau roman) en vogue dans les années 1960.

Le même propos peut évidemment s'appliquer à F. Mellah qui non seulement semble écrire dans le même souffle que Ben Jelloun, mais aussi s'affronter par personnage interposé à un modèle narratif d'avant-garde :

"je te raconterai tout; mais je ne te plongerais pas dans la futilité des descriptions inutiles et des phrases sans portée. Je te raconterai simplement quelques incidents"²³⁵.

Enfin, quelle que soit la place accordée à l'oral dans l'ensemble du corpus, le dénominateur commun entre les cinq textes est ce retour au récit linéaire, même si A. Cossery pour sa part ne l'a jamais vraiment abandonné²³⁶.

On dira pour conclure que T. Ben Jelloun, F. Mellah et R. Mimouni réhabilitant le récit des anciens se rapprochent de leurs homologues du Machrek : A. Cossery d'une part et V. Khoury-Ghata de l'autre. Les deux semblent, en effet, l'un entretenir, l'autre recouvrer au récit sa linéarité, même si l'oralité n'a pas une place de choix dans leurs textes.

Pourquoi alors ce retour à l'histoire après une période où l'esthétique s'est caractérisée par sa fragmentation surtout dans les années soixante dix²³⁷ ? Cette absence du récit linéaire chez Mohammed Dib, lui-même esthète de la "parole morcelée", ne l'empêche pas de renouer, en 1989, avec le récit ancestral, lorsqu'il mime le baladin de leurs souks dans *Le sommeil d'Eve*²³⁸.

Pourquoi donc ce retour à l'histoire bien tissée dans les années 1980, au dépens de l'histoire éclatée ?

²³⁴ Ce point sera développé plus amplement dans la troisième partie.

²³⁵ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 120.

²³⁶ Voir ses romans précédents.

²³⁷ Cf., N. Farès, *Le champ des oliviers*, op. cit. et A. Meddeb, *Talismano*, op. cit.

²³⁸ "J'ai pris ce jour-là le ton d'un baladin de nos souks et débuté en interpellant directement Faïna :

"Ecoute un peu l'étonnante histoire que je vais te raconter. Quelle histoire mon amie! Une histoire fantastique, qui aurait pu mal finir. Mais grâce au Ciel, il n'en a rien été.

Donc Didi était déjà un grand garçon, je dirais même plus, un très grand garçon. Et un jour d'entre les jours, ce qui devait arriver arriva ...". Cf., *Le sommeil d'Eve*, op. cit., page 147.

CONCLUSION

Partant d'une réflexion sur la notion d'oralité, plutôt de la discussion d'une mise au point théorique portée sur cette même notion, l'étude s'est focalisée dans cette partie sur le rapport de l'oralité avec l'écriture dans l'ensemble du corpus. Plus précisément sur l'approche que chacun des cinq écrivains a de l'oralité.

Pendant que Tahar Ben Jelloun (*La nuit sacrée*) se laisse envahir - tout en les maîtrisant - par "la langue d'affect" et l'imaginaire de sa culture d'origine, Rachid Mimouni (*L'honneur de la tribu*) donne libre cours à la parole ancestrale qu'il nous dévoile telle quelle dans toute sa spontanéité à travers le verbe tantôt poétique, tantôt édifiant, tantôt humoristique du vieux narrateur allégorisant cette même oralité.

Fawzi Mellah quant à lui, donne l'impression d'être moins sous le charme de la langue maternelle, encore moins attendri par le dire ancestral quoiqu'il puise dans ce verbe oral quelques modalités énonciatives telles l'énumération accumulative; laquelle donne au texte (*Le conclave des pleureuses*) par moments des accents sinon d'écriture automatique, du moins de poésie orale.

Albert Cossery toujours fidèle à son sourire narquois, porte sur le verbe populaire, parfois il est vrai risible tant il est grandiloquent, un regard digne de Mona Lisa. En d'autres termes, l'auteur d'*Une ambition dans le désert* ne rate pas, encore une fois, une occasion pour faire de l'humour sur l'expression populaire en Egypte. Si parfois il traduit presque telles quelles les conversations quotidiennes, c'est moins pour ancrer ses personnages dans la société égyptienne - quoiqu'il y ait un peu de cela, que pour réfléchir sa propre perception ironique de ce type de scènes.

Enfin Vénus Khoury-Ghata (*Bayarmine*) moins acerbe avec les verbe et culture populaires, choisit pourtant de s'inspirer davantage de la tradition livresque (*Les Mille et Une Nuits*) que de la tradition orale pour forger un conte sur ce même modèle.

En termes plus comparatifs, on dira que pendant que chez Ben Jelloun la transposition de l'oralité par écrit demeure presque un exercice de style, encore plus une façon de maîtriser l'oralité fugace par le biais de l'écrit et dans l'espace du texte; chez Cossery le dialectal nous déplace du littéraire (l'écrit) vers le lieu de cette oralité (la rue, etc.), non pas pour montrer béatement - comme certains - la beauté ou encore le charme de celui là, mais pour obtenir la complicité d'un lecteur aussi détaché que lui.

De même pendant que Mimouni fait parler son narrateur selon les modalités énonciatives du verbe ancestral afin de plaider une cause presque perdue, un dire, un imaginaire, une topique, tous menacés par la précarité de leur nature (orale) ainsi

que par les tenants d'une modernité bouffonne, F. Mellah utilise la tradition orale (le rite des pleureuses) pour dénoncer, fustiger, vilipender cette même menace pesant sur une origine encore plus reculée dans le temps.

Enfin pendant que les trois écrivains maghrébins donnent l'impression de consacrer une grande place à l'oralité dans leurs textes, A. Cossery et V. Khoury-Ghata placent leurs centres d'intérêt ailleurs que dans la tradition orale²³⁹. C'est ce que nous constatons, par ailleurs, dès lors qu'on regarde de façon plus globale - et en remontant jusqu'aux années 1950, le traitement de l'oralité au Maghreb et au Machrek. Comparaison à partir de laquelle on a pu conclure qu'à l'inverse de la littérature du Machrek où l'approche de l'oralité est différente selon qu'il s'agit d'un écrivain ou d'un autre, elle a souvent été en littérature maghrébine synonyme de culture populaire qu'on a essayée de porter aux nues, tantôt au rang du mythe, tantôt au rang de l'universel. Une culture populaire qui devient dans les années 1980 non plus une fin en soi, encore moins une touche pittoresque de l'écrit, mais un emblème de l'écriture de l'altérité au moyen duquel on entre en dialogue avec l'Autre et par là même, l'on exprime son identité.

Enfin, c'est précisément cette écriture de l'altérité qui a été interprétée à chaud comme une écriture "erronée", "malhonnête" sur l'altérité. Le cas de Ben Jelloun suffit à montrer que l'Arabe, l'Arabité, le Même est un sujet assez délicat à traiter dès lors qu'on s'adresse à l'Autre et surtout dans sa langue.

²³⁹ Nous verrons dans la troisième partie que l'intérêt portera chez le premier sur la parodie du roman policier, chez la seconde sur le pastiche (sérieux) des *Nuits* en tant que modèles d'écriture.

TROISIEME PARTIE

Écriture et hypertextualité

INTRODUCTION

Avant de répondre à la question posée en fin de seconde partie, il faut sans doute préciser le parcours qui va être suivi dans celle qui s'annonce.

On dira en ce sens que trois points essentiels seront développés ici :

- D'abord le retour au récit au Maghreb notamment, après une période de divorce avec la chronologie indéfectible du roman réaliste (Balzac) au profit d'une pratique nouvelle de l'écriture rappelant à bien des égards le nouveau roman et l'écriture postmoderniste.

A cette période de mauvais traitement de la ligne narrative et de fragmentation de l'énonciation et de la représentation, le retour en force du récit dans les textes est le point commun à ce qu'on appelle ici les écrivains de la "tendance néo-narrative" dépassant le seul cadre du Maghreb puisqu'on l'atteste du côté du Machrek chez Amin Maalouf, Vénus Khoury-Ghata et Robert Solé par exemple.

Quatre écrivains du corpus étudié ici représentent cette tendance : T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah et V. Khoury-Ghata; A. Cossery représentant en quelque sorte une exception en raison de sa fidélité depuis toujours à la narration classique.

Deux romans de T. Ben Jelloun illustrent bien le tracé de cette évolution de l'écriture romanesque : *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*.

Le récit éclaté dans le premier est paradoxalement réhabilité dans le second et la narration retrouve son cours, comme dans les autres textes, non plus en réconciliation avec le modèle balzacien mais en écho à une "parole originelle" élue comme modèle d'écriture. Cette parole est ce qu'on peut appeler le texte ou récit ancestral, imité pas seulement dans sa linéarité mais en tant que dire synonyme de son origine.

- C'est là que l'aspect hypertextuel des textes sera abordé. L'hypertextualité étant selon Gérard Genette :

"toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire."¹;

mais par une opération transformative où la transformation peut être simple ou complexe :

¹ Cf., Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., pages 11 - 12.

"J'appelle [...] hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons [...] *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*."²

Ces deux modes de dérivation sont à la base d'une répartition à la fois binaire et structurale des quatre genres hypertextuels canoniques, qu'on peut schématiser ainsi :

parodie / travestissement	vs	charge / pastiche
(transformation)		(imitation)

Comme on peut le voir cette répartition "sépare et rapproche les genres selon le critère du type de relation (transformation ou imitation) qui s'y établit entre l'hypertexte et son hypotexte"³.

Outre cette distinction essentielle entre *transformation* et *imitation* qu'on peut résumer comme étant deux modes fondamentaux de dérivation, Genette distingue trois *régimes* hypertextuels : ludique, satirique et sérieux. Lesquels permettent de distinguer entre les différentes pratiques hypertextuelles (appelées communément genres). Ainsi le pastiche (imitation en régime ludique) se distingue de la charge (imitation en régime satirique) et de la forgerie (imitation en régime sérieux)⁴.

Le ludisme pouvant véhiculer entre autres sèmes le divertissement, la distraction (Raymond Queneau, *Exercices de style*), la plaisanterie⁵ et *a fortiori* la moquerie (Marcel Proust, *Affaire Lemoine*), on optera pour le terme de pastiche sérieux, entendu ici *a contrario* comme imitation sans fonction satirique ni même plaisante à l'égard du texte mimé (hypotexte).

C'est pourquoi la définition génettienne du pastiche comme étant "l'imitation en régime ludique, dont la fonction est le pur divertissement"⁶ ne s'applique pas au pastiche tel qu'il est pratiqué dans les textes étudiés ici.

Dire que le pastiche du modèle ancestral dans *Bayarmine*, *L'honneur de la tribu*, *Le conclave des pleureuses* et *La nuit sacrée* est fait en régime ludique risque en effet d'être interprété comme une relation légère à l'hypotexte, celui-ci étant selon les textes tantôt *Les Mille et Une Nuits*, tantôt *Le Coran*, tantôt le conte oral, tantôt la fable ancestrale; or ce n'est pas du tout ce type de relation que les différents hypertextes ici entretiennent avec leurs hypotextes respectifs.

Lorsque V. Khoury-Ghata par exemple pastiche *Les Nuits* dans *Bayarmine*, l'imitation qu'elle opère ne relève pas du régime ludique, mais du régime sérieux et son dessein n'est pas le pur divertissement, encore moins la plaisanterie; son intention est au contraire de *dire* que ce texte a un statut tutélaire sur son écriture. Le texte souche fonctionne en effet dans sa

² Cf., G. Genette, *idem*, page 14.

³ Cf., G. Genette, *idem*, page 34.

⁴ Voir à ce sujet le tableau général des pratiques hypertextuelles que G. Genette propose dans *Palimpsestes*, *idem*, page 37.

⁵ Le sens latin du mot jeu (*jocus*) est précisément la plaisanterie si l'on se réfère à la définition qu'en donne *Le Grand Larousse Universel* : "**Jeu** : n.m (lat.) *jocus*, plaisanterie). 1. Activité d'ordre physique ou mentale, non imposée, ne visant à aucune fin utilitaire, et à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir". Cf., *Le Grand Larousse Universel*, Paris, Larousse, 1986.

⁶ Cf., Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., page 22.

perspective comme modèle d'écriture - qui plus est - est synonyme d'origine. Ainsi l'imitation *perceptible* dans *Bayarmino* se distingue à la fois de la forgerie (imitation *imperceptible*⁷ en régime sérieux; *la Suite d'Homère* par exemple) et du pastiche (imitation *perceptible*⁸ en régime ludique). Ici comme dans les autres textes - à l'exception d'*Une ambition dans le désert* - l'imitation perceptible en tant que telle est au contraire on ne peut plus sérieuse. C'est pourquoi désormais le terme de pastiche sera employé au sens d'imitation *perceptible* en régime *sérieux*.

A la différence de V. Khoury-Ghata, T. Ben Jelloun, R. Mimouni et F. Mellah, le choix hypertextuel d'A. Cossery est comme on le verra plus loin de nature parodique, et la relation au texte préexistant est ici précisément légère, moqueuse même.

Le roman policier servant de modèle d'écriture dans *Une ambition dans le désert* devient paradoxalement synonyme d'une culture contre laquelle on s'inscrit, sur laquelle on ironise même. Ce genre narratif fondé sur l'infailibilité du syllogisme devient au plan symbolique la caricature d'une civilisation rationaliste mais également mercantile et hégémonique.

- C'est là qu'on en viendra au troisième point essentiel de cette partie, à savoir le rapport entre les différents choix hypertextuels des auteurs et l'expression de leur identité.

Sans vouloir anticiper sur le développement de ce troisième volet, répondons pour l'heure à la question laissée en suspens dans la partie précédente, à savoir :

pourquoi le retour à l'histoire "bien tissée" dans les années 1980 au dépens de l'histoire "brisée" ?

⁷ Genette définit la forgerie comme "un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation.". Cf., G. Genette, *idem*, page 94.

⁸ Cf., Genette, *idem*, pages 94 - 95.

A) Retour au récit et résurgence du modèle ancestral

1) Histoire éclatée / histoire bien tissée

Avant de répondre à cette interrogation, arrêtons nous un instant d'abord sur le nouveau roman, ensuite sur le courant postmoderne, lesquels ont fait, chacun dans son contexte, de l'"histoire brisée" sa devise, entre autres.

a) La déchronologie comme réaction au roman traditionnel

Le nouveau roman, né au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, est une réaction violente⁹ à un genre littéraire : le roman traditionnel du XIX^e siècle, et plus particulièrement au roman réaliste, à la manière de Balzac, qu'Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute ont appelé avec mépris le "vieux roman"¹⁰.

A la chronologie canonique de ce roman, l'école du refus¹¹ (celui du roman balzacien), oppose une déchronologie affichée visant à mettre en péril la linéarité du récit et la transparence de l'histoire. Plusieurs aspects de la narration concourent, en effet, à perturber la temporalité de ce récit. Rappelons à cet égard les effets d'enlissement¹² causés par la répétition - métaphore de l'éternel retour -, la description et le transit. "Ce dernier remplace [...] l'ordre chronologique par un autre, fondé sur l'analogie sémantique et non sur la contiguïté spatio-temporelle."¹³

La destruction de la chronologie parfaite et l'agencement retors des événements, rendent vaine toute tentative de restitution de la temporalité dans le roman; car d'après Gérard Genette "ces restitutions résultent d'une opération étrangère à la texture interne du récit, qui ne connaît en réalité qu'un seul temps le présent, ..." ¹⁴. Le recours au présent de l'indicatif chez les nouveaux romanciers est dû à la simultanéité des événements qui, selon eux, ne peut être mise en évidence par l'ordre

⁹ Il ne s'est pas borné à changer quelques aspects du genre romanesque; "au contraire, il a voulu ébranler les constituants de base du roman réaliste, en privilégiant le travail sur la forme romanesque, en essayant d'éliminer et de vider ce genre de tout contenu, en détruisant l'intrigue et l'anecdote. C'est ce qui le distingue des autres courants littéraires qui se sont attachés à renouveler le genre romanesque et qui se sont limités au changement d'aspects qui ne détruit pas le propre même du roman traditionnel ...". Cf., la thèse d'Aoula Drissia El Bekri, *Techniques narratives comparées : nouveau roman - roman maghrébin*, Université Paris Nord, juin 1989, page 40. C'est dans ce sens que la tentative du nouveau roman est qualifiée d'agressive.

¹⁰ Cf., Aoula Drissia El Bekri, *idem*, page 31.

¹¹ Alain Robbe-Grillet affirme en ce sens que : "si un certain nombre de romanciers peuvent être considérés comme formant un groupe, c'est beaucoup plus par les éléments négatifs ou par le refus qu'ils ont en commun en face du roman traditionnel.". Cité par A. Drissia El Bekri, *idem*, page 31.

¹² Pour davantage de détails, voir la thèse d'Aoula Drissia El Bekri, *idem*.

¹³ Cf., Aoula Drissia El Bekri, *idem*, page 289.

¹⁴ Cf., G. Genette, cité par A. Drissia El Bekri, *idem*, page 290.

chronologique. Claude Simon, revendiquant cette même simultanéité, insiste sur l'apparition simultanée des images. Il rejoint par là la conception d'A. Robbe-Grillet pour qui : "une imagination, si elle est assez vive, est toujours au présent"¹⁵.

La déchronologie et la valorisation du présent de l'indicatif sont en fait les signes d'une conception nouvelle du temps; laquelle élimine le passé simple - "expression d'un ordre, et par conséquent d'une euphorie"¹⁶ selon Roland Barthes - et s'en prend "aux bases mêmes du récit traditionnel : l'accompli par lequel les événements se constituent; la durée, par laquelle, l'un provoquant l'autre, ils se succèdent."¹⁷.

L'évacuation de la durée, c'est ce qui résume probablement "le programme de ce futur roman achronique dont *La Jalousie*, ultérieurement offrira l'un des plus purs exemples."¹⁸. Ce procédé qui vise à tuer le temps, à effacer la durée, Roland Barthes le repère dans le roman et dans tout l'art moderne :

"l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne. Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence."¹⁹.

Enfin, l'évacuation de la durée, la prédominance du présent et l'instauration de la déchronologie sous toutes ces formes, aboutissent à créer une sorte de chaos dans le roman, lequel déconcerte et donne "le vertige" au lecteur habitué à la continuité trop sécurisante du récit classique. Ce désordre temporel, dans le nouveau roman, a comme métaphore la spirale. Il s'explique par :

"la complexité du monde du 20^e siècle qui s'oppose à l'organisation de l'univers du 19^e siècle. La déchronologie serait alors plus ou moins dictée par la nature du monde ambiant : "les méthodes narratives admises dans le roman traditionnel supposent et reflètent la compréhension, ou du moins le sens d'un univers organisé et compréhensible, que le romancier est en droit d'espérer rendre. Mais le jeune roman ne compte plus sur cette compréhension, n'étant même pas sûr qu'elle existe."²⁰.

Rappelons aussi que le nouveau roman survient après la deuxième guerre mondiale, conflit qui a désaxé plus d'une conscience, plus d'un écrivain.

Cela dit, la guerre déclarée au roman classique ne s'arrête pas à la déchronologie du récit; outre les notions de temporalité et de durée romanesque, les nouveaux romanciers détruisent d'autres constituants de base du roman réaliste, à

¹⁵ Cf., Alain Robbe-Grillet cité par A. Drissia El Bekri, *idem*, page 292.

¹⁶ Cf., R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, coll. "Points", page 26.

¹⁷ Cf., Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, page 37.

¹⁸ Cf., Jean Ricardou, *idem*, page 37.

¹⁹ Cf., Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., page 31.

²⁰ Cf., J. H. Mathehews cité par Aoula Drissia El Bekri, *Techniques narratives comparées : nouveau roman - roman maghrébin*, op. cit., page 296.

savoir les notions de personnage et d'intrigue. "Ils cherchent ainsi à détruire surtout toute possibilité de représentation et de référence au monde réel."²¹.

Mais, en s'opposant au roman balzacien, en voulant le détruire, le nouveau roman se définit aussi et sans doute essentiellement comme une "aventure de l'écriture", en d'autres termes comme pratique "terroriste" de l'écriture, laquelle se lit à travers "sa construction très agressive"²².

Cette aventure de l'écriture, nous en trouvons sinon des traces du moins des échos dans les romans maghrébins à partir de 1956 - dans *Nedjma* notamment²³; mais aussi plus tard dans *Qui se souvient de la mer*²⁴ de Mohammed Dib dont la "difficulté de lecture la plus immédiate est un temps labyrinthique"²⁵, défini par Naget Khadda comme une "entreprise de récupération du temps perdu autant que de prospection du temps à venir [qui] compense les ruptures syntagmatiques par des structures paradigmatiques."²⁶. C'est ainsi qu'à

"la dialectique de l'avant et de l'après qui organisait l'écoulement du temps dans *l'Incendie* sur un axe orienté, irréversible, se substitue une imbrication du passé dans le présent et le futur qui fait de la quête du narrateur une aventure essentiellement noologique [susitant] une lecture active, une lecture-écriture qui sollicite le lecteur à s'engager dans une quête du sens parallèle à celle du héros à la poursuite d'un sens à donner à son existence."²⁷.

²¹ Cf., Aoula Drissia El Bekri, *idem*, page 31.

²² Cf., Jean Ricardou cité par Aoula Drissia El Bekri, *idem*, page 34. Cette construction agressive nous dit-elle "se lit à travers la transgression des règles de l'écriture du roman réaliste. Ainsi, dans une lecture globale des différents textes du nouveau roman, J. Ricardou évoque même une gradation dans la transgression de ces règles. Il définit deux stades, chacun correspondant à un type particulier d'écriture : "Premier Nouveau Roman, opère une division tendancielle de l'unité diégétique et ouvre de la sorte une période contestataire. Le récit est contesté, soit par l'excès de constructions, trop savantes, soit par l'abondance des enlacements descriptifs, soit par la scissiparité des mises en abîmes (...) L'autre stade (...) met en scène l'assemblage impossible d'un pluriel diégétique et ouvre, de la sorte, une période subversive." ", pages 34 - 35.

²³ Beaucoup de critiques, Olivier de Magny, Marc Gontard pour ne citer que ceux-ci, ont souligné par divers rapprochements la parenté ou la "rencontre" de ce texte novateur avec les thèses inouïes du nouveau roman en matière de narration. Charles Bonn salue même ce type de lectures comparatives, celle de M. Gontard notamment, qui veulent "sortir les études sur la littérature maghrébine de l'enfermement où elles sont souvent tenues" et affirme à son tour que "là où les autres romans algériens de l'époque pratiquent encore une écriture relativement traditionnelle, *Nedjma* se situe d'emblée dans l'avant-garde du roman international, et [...] en tire incontestablement une grande partie de sa force". Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma*, op. cit., pages 22 et 23. Pour un relevé succinct de ces convergences entre *Nedjma* et le nouveau roman, se reporter à la même source (page 23). Pour un relevé plus complet et plus détaillé de ces mêmes convergences, se reporter à M. Gontard, *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*, Rabat, Imprimerie de L'Agdal, 1975, rééd., Paris, L'harmattan, 1985.

²⁴ Paris, Seuil, 1962.

²⁵ Cf., Naget Khadda, *L'oeuvre romanesque de Mohammed Dib. Propositions pour l'analyse de deux romans*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1983, page 240.

²⁶ Cf., Naget Khadda, *idem*, page 240.

²⁷ Cf., Naget Khadda, *idem*, page 241.

Par cette pratique nouvelle de l'écriture romanesque, les écrivains maghrébins ne cherchaient pas seulement à se distinguer de ce qu'on appelle traditionnellement la "littérature du Centre", mais d'une écriture classique trop évocatrice du roman colonial dont celui-ci "reprend en charge les procédés conventionnels de la représentation"²⁸.

Cela dit, à l'époque où ces autres adeptes de l'aventure scripturaire commençaient à écrire - Mohammed Dib notamment, "le réalisme [faisait] figure en France de forme poncive et les surréalistes [avaient] déjà fait appel à la faculté suprême, l'imagination"²⁹. Le temps était en effet au langage de création, non plus à celui de l'expression³⁰.

Le divorce avec "l'illusion référentielle"³¹ et l'émancipation par rapport aux contraintes du genre classique - celle du temps irréversible notamment, bref la séduction mais surtout la nécessité d'un accès à la modernité de l'écriture, avaient appelé les écrivains maghrébins à l'expérimentation de nouvelles formes romanesques, qu'ils ont trouvées entre autres dans le nouveau roman, lequel était en vogue dans ces années là et lui aussi - comme on vient de le dire - fondé sur une révolte contre le carcan du roman traditionnel. Les textes qui affichent cet empirisme littéraire sont - outre les romans cités plus haut de Kateb et de Dib, *Le démantèlement* de R. Boudjedra³² et *Le champ des oliviers*³³ de Nabile Farès pour ne citer que ceux-ci.

Entre temps les thèses du nouveau roman ont fait leur chemin dans les esprits et l'écriture romanesque maghrébine s'est profondément modifiée, notamment au plan narratif. A un point tel que la discontinuité narrative est devenue presque synonyme de certains noms d'auteurs, Meddeb en l'occurrence depuis la publication de *Talismano*, bien qu'il renie³⁴ l'influence du nouveau roman sur sa pratique de l'écriture :

"*Talismano* [dit-il] est un texte qui fonctionne sur le double mode du discontinu et du digressif. S'il réussit à déployer un continuum dramatique, d'autres formes discursives interviennent pour rompre tel continuum, pour le suspendre, le déjouer, le mettre en état d'alerte ou de somnolence."³⁵.

²⁸ Cf., Beïda Chikhi, *Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib*, op. cit., page 22.

²⁹ Cf., Beïda Chikhi, *idem*, page 23.

³⁰ "Avec *Qui se souvient de la mer* Dib s'inscrit dans ce courant moderne de la littérature et son oeuvre fait figure de création." Cf., Beïda Chikhi, *idem*, page 24, note(1).

³¹ Cf., Michael Riffaterre, "L'illusion référentielle", *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

³² Cf., A. Drissia El Bekri, *Techniques narratives comparées : nouveau roman - roman maghrébin*, op. cit.

³³ Cf., Anne Roche, "Le desserrage des structures romanesques dans *Le champ des oliviers* de Nabile Farès et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb", *Itinéraires et contacts des cultures*, n° 4 - 5.

³⁴ Interrogé sur la possible articulation de son travail aux "nouveaux romans", Meddeb répond que ce type d'écriture "naïve" ne peut avoir d'ascendant sur lui : "Je pense que l'on ne peut s'engager dans la littérature romanesque sans tenir compte des grandes expériences du siècle. Comme celles de Proust, de Joyce, de Pound, de Burroughs Cependant, je me méfie de l'expérience exclusivement formaliste... C'est ce qui me paraît dérisoire et éreintant dans ce qu'on appelle le "nouveau" roman". Cf., "A. Meddeb. Le chantre de l'entre-deux des cultures", propos recueillis par Mohammed Jibril, *Lamalif*, n°107, juin - juillet 1979, page 50.

³⁵ Cf., A. Meddeb interviewé par Mohammed Jibril, *idem*, page 48.

A partir des années 1980, "la trace de l'intertexte"³⁶ laisse apparaître au plan du signifiant un autre texte étranger au roman maghrébin, l'écriture postmoderne³⁷. Celle-ci se caractérise par la fragmentation de l'énonciation, le goût prononcé de ses représentants pour le montage, lequel affleure chez A. Meddeb (*Talismano* et *Phantasia*), Khatibi, Ben Jelloun et Laâbi (*Les rides du lion*)³⁸; enfin par le travail de la citation.

"L'esthétique du fragment"³⁹, le morcellement de la narration en l'occurrence et la pluralité des voix, à l'honneur dans les textes maghrébains des années 1980, sont les techniques que se partagent A. Khatibi, A. Meddeb, T. Ben Jelloun etc., pour exprimer - entre autres - et à l'instar de John Barth, Burroughs, etc., leur égarement dans cette confusion des langages qui était la source d'interrogations des écrivains américains dans les années 1960.

b) Le refus de l'histoire : "le roman-parodie"

Né aux Etats-Unis d'une rupture entre le discours structurant de l'état américain et le sujet, aux alentours de 1960, le postmodernisme va parodier le discours savant et en premier lieu le discours historique, à travers un énoncé "farfelu" et une narration dont la loi n'est qu'absurde et arbitraire.

"A travers ces récits où l'histoire officielle se mêle à des péripéties picaresques, où les personnages dits "réels" (mais existant seulement dans le discours), n'ont pas plus de substance que les personnages fictifs, les auteurs postmodernes dénoncent et soulignent les strates de symboles qui structurent l'histoire et le sujet. Ils ne proposent rien, ils se contentent d'illustrer le fait que le réel n'est qu'un tissu de mots; ..."40.

Aucune époque de l'histoire américaine n'est alors épargnée; la Deuxième Guerre mondiale et la guerre froide, particulièrement, deviennent la cible préférée des auteurs⁴¹ de ces parodies historico-politiques des années 1960, où les possibilités narratives sont infinies :

"la loi de cette narration, c'est l'absurde et l'arbitraire. La mécanique tourne dans le vide. Au bout de la trame, il n'y a rien; et le texte se propose comme du délire insensé."⁴².

³⁶ Expression empruntée à Michael Riffaterre et qui porte le titre de son article paru dans *La Pensée*, n° 125, octobre 1981, pages 4 à 18.

³⁷ Cf. Marc Gontard, "La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne", *Al Asas*, n° 93, 1989.

³⁸ Paris, Messidor, 1989.

³⁹ Cf., Beïda Chikhi, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébains de langue française (1970-1990)*, op. cit., page 297.

⁴⁰ Cf., Harry Blake : "Le post-modernisme américain", *Tel-Quel*, Etats Unis, n 71-73, 1977, page 173.

⁴¹ Barth, Vonnegut, Pynchon, Heller, etc. Cf., Harry Blake, *idem*, pages 173 - 174.

Mais une écriture plus expérimentale émerge vers 1968, celle des "dreck-arrangers". Des écrivains comme Burroughs, John Barth, Jass, Jerzy Kosinski et d'autres, voulant désamorcer le langage de son pouvoir mystificateur et sémiotique, se livrent à une panoplie de pratiques esthétiques telles : "le cut-up, le fold-in, le découpage du texte-énoncé pour dénoncer l'énonciation, l'éclatement de la syntaxe, la fragmentation qui contourne la représentation..."⁴³, tout cela pour abandonner l'Histoire et le Sujet. Le texte devient alors, un arrangement de discours-"dreck" ("dreck" voulant dire "merde" en yiddish et désignant le discours vidé de son sens), à l'image de ce qui reste du langage, c'est-à-dire des fragments sans cohérence.

Leur refus d'écrire des romans fondés sur la métonymie narrative a franchi les portes du "Nouveau monde" et continué à marquer la production des postmodernes en France jusque dans les années 1970 - 1980⁴⁴; et bien entendu les écrivains maghrébins et arabes vivant ici : A. Khatibi, Med Dib, A. Meddeb, Vénus Khoury-Ghata probablement⁴⁵ etc.

L'influence de ce courant romanesque est d'autant plus importante que leur situation d'"exilés" les y expose tout particulièrement. Tirailés entre deux cultures, deux systèmes de valeurs au moins; égarés entre deux langages, deux discours officiels auxquels ils n'adhèrent pas forcément, on les voit à leur tour produire des romans difficiles d'accès dus à leur "refus de la linéarité, [à] leur aversion pour un art fondé sur une causalité et une psychologie conventionnelles, [à] leur glorification de l'expérience intérieure, privée, contre l'expérience publique, [à] leur prédilection générale pour les figures "métaphoriques" plutôt que "métonymiques"⁴⁶.

Le champ des oliviers de Nabile Farès (1972) ainsi que *Talismano* de A. Meddeb (1979) en offrent de bonnes illustrations. "Le desserrage des structures romanesques"⁴⁷ dans les deux textes en dit long sur la vision du monde chez l'un et l'autre des deux écrivains et participe d'une transgression délibérée des normes scripturaires et génériques, qui n'est pas à mettre en rapport avec le seul nouveau roman; mais avec toute la littérature moderniste (Joyce, Proust) et postmoderniste (Burroughs, Pynchon) qu'elle soit européenne ou américaine. L'obstination à se dérober au récit dans *Talismano* et *Phantasia* par exemple, est telle qu'elle donne naissance à un "nouveau genre" dans la littérature maghrébine - on dira plus largement arabe - de langue française : un texte hybride entre le roman et l'essai, mettant en état de somnolence le continuum dramatique au profit d'une

⁴² Cf., Harry Blake, *idem*, page 173.

⁴³ Cf., Harry Blake, *idem*, page 176.

⁴⁴ Le postmodernisme est introduit en France en 1979 par le philosophe Jean François Lyotard. Cf., *La condition postmoderne*, Paris. Ed. de Minuit, 1979. En revanche les représentants les plus connus du postmodernisme en France sont John Barth et Thomas Pynchon.

⁴⁵ C'est ce qu'on cherche à savoir en III - A - 5.

⁴⁶ Cf., John Barth cité par Marc Gontard dans "La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne", *op. cit.*

⁴⁷ Titre de l'article d'Anne Roche où elle se penche sur ces deux romans, *op. cit.*

pratique inédite de l'écriture; proche "du *collage*, en sa fonction d'intégrer, dans le flux ininterrompu, des signes et des traditions réputés inconciliables."⁴⁸.

Ainsi malgré les déclarations de l'auteur à savoir que "ce genre de texte pluriel "itinérant" existait déjà dans la littérature arabe classique [...], *L'épître du pardon* [en l'occurrence] écrite par l'aveugle de M'arra"⁴⁹, il paraît incontestable de le situer par ailleurs dans la mouvance postmoderniste connue pour le goût de ses tenants pour les techniques de *cut up*, de collage, de montage et de fragmentation; mais aussi pour son éclectisme itinérant⁵⁰.

Ressemblant plus à une mosaïque de signes qu'à un roman classique, *Talismano* et *Phantasia* relèvent moins du "lisible" que du "scriptible"⁵¹. De ce point de vue, l'auteur de *Phantasia* est le romancier maghrébin le plus à l'avant-garde surtout par rapport à un Ben Jelloun plus enclin aux lois du genre même si à sa manière il se situe dans le même courant littéraire, à en croire l'analyse qu'en fait Marc Gontard dans son article intitulé : "La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne".

2) Le retour en force du récit dans *La nuit sacrée*

a) *La nuit sacrée* ou l'espace d'une linéarité recouverte

Contrairement à *Phantasia* où le récit demeure éminemment brisé et servant presque uniquement de prétexte au déploiement du discours spéculatif, le texte de Ben Jelloun, donne l'impression que le récit cherche à y reconquérir sa linéarité. Ce qui risque de former un paradoxe avec l'affirmation de Marc Gontard : "la non-linéarité caractérise la plupart des productions de Ben Jelloun", notamment *L'enfant de sable*, où le récit noyé dans une foule de voix contradictoires s'avère impossible. Ce refus du récit est exprimé à travers une figure textuelle, celle "du "cahier bleu", perdu, brûlé, retrouvé, effacé et, cependant toujours présent dans la performance de chaque récitant."⁵².

Ce parcours labyrinthique qu'emprunte le récit dans *L'enfant de sable* comme pour se soustraire à une lisibilité trop canonique, se trouve paradoxalement renversé dans le roman suivant par l'émergence d'une seule voix, celle de Zahra :

⁴⁸ Cf., la postface de *Phantasia* édité chez Sindbad en 1986.

⁴⁹ Cf., A. Meddeb interviewé par Tahar Djaout, "Surprise de l'hybridation", *Parcours maghrébins. Repères*, n°3, Alger, décembre 1986, entretien accordé par Abdelwahab Meddeb.

⁵⁰ Cf., Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit. Ce dernier point sera développé plus loin (III - A - 2 - b)

⁵¹ Cf., Anne Roche, "Le desserrage des structures romanesques dans *Le champ des oliviers* de Nabile Farès et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb.", op. cit.

⁵² Cf., Marc Gontard, "La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne", op. cit.

"Je savais qu'en disparaissant, je laissais derrière moi de quoi alimenter les contes les plus extravagants. Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes." (page 6).

Comme nous pouvons le remarquer, *La nuit sacrée* vient en quelque sorte s'inscrire en faux contre la thèse qui semble déployée dans le roman précédent. Elle vient affirmer le contraire; à savoir que le récit est possible dès lors qu'une seule récitante l'assume. Morcelée dans le premier roman, la trame est reconstituée dans le second. Elle est prise en charge par la voix unique de Zahra qui en fait de surcroît un récit de vie linéaire⁵³, la continuité étant la condition *sine qua non* à la transparence de l'intrigue.

Toutefois, cette condition est à nouveau menacée d'éclatement, comme pour dire que le récit est toujours impossible. Entre le préambule et le récit proprement dit de Zahra, vient se profiler l'espace d'un chapitre, "Etats des lieux", la menace de sa brisure. Cela à travers l'apparition tour à tour de trois personnages-conteurs (le conteur Bouchaïb, un jeune homme, et une jeune femme) tous condamnés à suspendre leur histoire à cause de trous de mémoire (page 10), d'absence d'auditoire (page 13), ou au contraire à cause des réactions de celle-ci (page 18). Mais très vite, le je-énonciateur du prologue revient sur scène pour reprendre la parole et remettre en route le récit (page 19) annoncé dans les premières pages du roman.

Plus qu'un passage de la discontinuité à son opposé, il s'agit dans *La nuit sacrée* d'un retour en force du récit, qu'on peut par ailleurs interpréter comme la réhabilitation d'un modèle ancestral "boudé" ou abandonné pendant au moins une décennie par les écrivains du Maghreb.

Que veut dire alors Marc Gontard lorsqu'il affirme que "les textes [de Ben Jelloun, en l'occurrence,] semblent de plus en plus tentés par le vertige du postmodernisme"⁵⁴ ?

C'est ce qu'on essaye de vérifier ici :

b) *La nuit sacrée*, un récit postmoderne ou "néo-narratif" ?

⁵³ Malgré la persistance de quelques distorsions narratives (analepses), malgré l'incursion de fragments autres que narratifs dans le texte, la continuité dramatique reste tangible dans *La nuit sacrée*. Contrairement à Meddeb chez qui "l'esthétique du fragment" vise la rupture même du récit; chez Ben Jelloun la fragmentation, l'exhibition des mécanismes même de la narration n'ont aucune incidence sur la ligne narrative et sur notre perception de l'histoire. Celle-ci est là, présente en texte, les multiples indices temporels aidant à la reconstituer. Le coup de force de Ben Jelloun c'est précisément de revenir à un nouveau type de linéarité tout en affichant les mécanismes de production du récit. Modernité et tradition sont ainsi conciliées dans *La nuit sacrée*.

⁵⁴ Cf., Marc Gontard, "La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne", *op. cit.*, page 3.

Avant de répondre à cette interrogation, "une nette distinction doit cependant être faite entre le postmodernisme américain des années 1960 et le postmodernisme généralisé des années 1980", nous précise A. Compagnon dans son essai sur *Les cinq paradoxes de la modernité*⁵⁵ :

"L'art postmoderne des débuts - Rauschenberg et Jasper Johns en peinture, Jack Kerouac et William Burroughs en littérature, etc. -, en réaction contre le modernisme désormais intégré, enseigné dans les universités et installé dans les musées, représentait encore un mouvement d'avant-garde. [...] Le désir de réunir l'art et la vie, l'optimisme technologique et la valorisation de la culture de masse, le projet critique enfin, tout cela était conforme à la tradition avant-gardiste européenne. [...]

"Le postmodernisme généralisé d'après 1970 est tout différent. Il est clairement "post-avant-gardiste", ou "trans-avant-gardiste", comme le mouvement plastique italien de ce nom, qu'Henri Meschonnic estime représentatif.

"Le trans-avant-gardisme, poursuit A. Compagnon, affirma deux valeurs : la catastrophe comme différence non programmée, et *le nomadisme, comme traversée sans engagement de tous les territoires, dans toutes les directions, y compris vers le passé, sans plus de sens du futur*⁵⁶. Tous les traits du trans-avant-gardisme en font un reniement de l'avant-garde : l'iconoclasme et l'optimisme technologique sont absents ainsi que la critique des médias. La tradition moderne est pillée de ses idées et de ses formes, qui sont *juxtaposées avec des motifs venus d'ailleurs*, comme de l'art populaire, *le tout ayant été entreposé dans une immense banque de données où le choix est aléatoire.*"⁵⁷.

En littérature, cela se traduit par ce que John Barth appelle "la synthèse postmoderniste" en contraste avec l'antithèse moderniste, c'est-à-dire un dépassement de "la querelle entre le réalisme et l'irréalisme, les partisans de la forme et ceux du contenu, la littérature pure et la littérature engagée, la fiction de l'élite et le roman de gare."⁵⁸. De cette synthèse postmoderniste, Italo Calvino (*Cosmicomics*, 1965) et Gabriel Garcia Marquez (*Cent ans de solitude*, 1968) nous offrent les exemples authentiques de l'écrivain postmoderniste⁵⁹.

⁵⁵ *Op. cit.*, page 164.

⁵⁶ On souligne ici les traits fondamentaux du postmodernisme littéraire des années 1980.

⁵⁷ Cf., A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, pages 164-166.

⁵⁸ Cf., John Barth, "La littérature du renouvellement", *op. cit.*, page 403.

⁵⁹ John Barth affirme en ce sens que le roman d'Italo Calvino par exemple illustre bien la synthèse postmoderniste : "Le premier exemple [...] est *Cosmicomics* [...], des fables de l'ère spatiale merveilleusement écrites, terriblement séduisantes [...], dont la matière est aussi moderne que la nouvelle cosmologie et aussi ancienne que les contes folkloriques, [...]. Comme tout grand imaginaire, Calvino prend son envol à partir de faits ponctuels et tangibles : outre les nébuleuses, les trous noirs et le lyrisme, on y trouve une bonne provision de *pasta*, de *bambini* et de femmes séduisantes entrevues un instant et disparues à jamais. En postmoderniste authentique, Calvino garde toujours un pied dans la narration traditionnelle - en général, la narration traditionnelle italienne, Boccace, Marco Polo ou les contes de fées italiens - et l'autre [...] dans le présent structuraliste parisien; un pied dans l'imagination et l'autre dans la réalité objective." Cf., J. Barth, *idem*, pages 403 - 404.

Cela dit, à quel moment du postmodernisme M. Gontard pensait-il alors, lorsqu'il évoquait la rencontre des écrivains marocains avec ce courant littéraire, depuis les années 1980 ?

Pensait-il au postmodernisme des années 1960 qui "représentait encore un mouvement d'avant-garde" de part le projet critique qu'il affichait à travers le refus de l'histoire⁶⁰ entre autres, ou bien au postmodernisme éclectique d'après 1970 qui "à l'encontre des dogmes de cohérence, d'équilibre et de pureté sur lesquels, le modernisme s'était fondé, [...] réévalue l'ambiguïté, la pluralité et la coexistence des styles"⁶¹, indépendamment de leur histoire ?

La thèse du récit impossible dans *L'enfant de sable*, que développe M. Gontard dans son article déjà cité, semble aller plutôt dans le sens d'une rencontre de T. Ben Jelloun avec le postmodernisme des débuts, la non-linéarité étant l'un des fondements du "roman-parodie" dans les années 1960.

En revanche, l'étude que fait le même critique littéraire de "la modalisation de l'événement dans *La nuit sacrée*"⁶², semble elle, aller dans le sens d'une rencontre avec le postmodernisme généralisé d'après 1970 et plus encore avec la "synthèse postmoderniste" prônée par J. Barth, dont *Cent ans de solitude*⁶³ (Gabriel Garcia Marquez), offre encore une parfaite illustration.

Que dit M. Gontard du fonctionnement du transit modal dans *La nuit sacrée* ?

Pour rester fidèle à l'analyse judicieuse que fait le critique de la modalisation de l'événement chez Ben Jelloun, on préférera le citer presque intégralement tout en contractant au maximum son texte. Cela pour éviter de trahir sa pensée et son propos.

L'acte narratif de ce roman, nous affirme M. Gontard "s'inscrit explicitement dans une tradition orale qui est celle de la **halqa** à travers laquelle le récit exhibe sa nature fictive; [en revanche] une partie des événements peut se lire sur le mode réaliste. [...]"

Dès la première phrase, le narrateur nous introduit dans un mode d'énonciation de type réaliste : "Ce qui importe c'est la réalité" (page 5) et tout le préambule n'a d'autres buts que d'ancrer le récit dans cette perspective : la temporalité adoptée (le présent et le passé) mais surtout la visée même de l'acte narratif "j'ai tenu à rétablir les faits" (page 7), cherchent à inscrire le récit dans la tradition réaliste des mémoires [...].

⁶⁰ Cf., A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., page 164.

⁶¹ Cf., A. Compagnon, *idem*, page 151.

⁶² Cf., Marc Gontard, "L'événement et sa mise en récit dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun", *Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 3, Marrakech, 1989, pages 27 à 32.

⁶³ Paris, Seuil, 1968

Pris dans cette perspective un certain nombre d'événements se rangent dans la catégorie réaliste du vraisemblable : la mort du père, au matin de la "Nuit du Destin"⁶⁴ [...] se situe au printemps, [mais surtout l'emprisonnement de Zahra, conséquence fonctionnelle du meurtre de son oncle et son excision par ses soeurs]. En effet, bien que cette séquence puisse relever du fantasme par son invraisemblance même, le narrateur l'authentifie par un commentaire de type explicatif qui joue le double rôle de justification sociologique et narrative :

"La mutilation était l'expression d'une vengeance. Mais d'où était venu à mes soeurs cette idée barbare ? J'appris plus tard que la torture qui me fut infligée est une opération pratiquée couramment en Afrique noire (...) J'appris aussi que jamais l'islam ni aucune autre religion n'ont permis ce genre de massacre." [...]

D'autres événements échappent à la logique du vraisemblable et n'appartiennent qu'à l'ordre du paraître. Il s'agit d'événements qui relèvent du merveilleux comme l'enlèvement du Zahra par le cavalier voilé et son séjour dans le village des enfants [; mais aussi] des séquences comme l'agression de Zahra au Hammam, par deux créatures d'outre-tombe [qu'il faut rapporter à la catégorie modale du fantastique.

Pour résumer, M. Gontard conclut que] la distinction entre les différentes logiques modales n'est pas évidence et [qu'] il est parfois difficile d'affirmer que tel événement relève du réalisme et tel autre du fantastique. La raison de cette ambiguïté réside dans la manière très particulière dont Ben Jelloun pratique le transit modal. (...)

[En effet,] certains événements qui relèvent de l'imaginaire du narrateur Zahra sont explicitement modalisés. [...] D'autres [toutefois] ne [le] sont qu'implicitement. C'est le cas de la séquence de l'enlèvement qui débute d'une manière réaliste, le transit prenant la forme d'une simple comparaison :

"Je fus enlevée comme dans les contes anciens". (page 38)

[...]

Autre modalisation incertaine, celle de la séquence fantastique où les cinq soeurs de Zahra viennent la tourmenter avec tout un bestiaire de l'effroi : un rat mort, un scorpion prêt à piquer, une vipère menaçante :

"Je suis incapable de vous dire si c'est une vision, un cauchemar, une hallucination ou une réalité; ..." (page 155)

Tel est donc le fonctionnement du transit modal chez Ben Jelloun. Parfois explicite, parfois implicite, il est souvent incertain et contradictoire, ce qui détermine, dans un récit à plusieurs logiques narratives, un véritable "désordre modal" qui rejette finalement l'énoncé narratif dans la catégorie de l'étrange ...⁶⁵.

⁶⁴ Pour plus de détails, se reporter à l'article de M. Gontard, "L'événement et sa mise en récit dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun", *op. cit.*.

⁶⁵ Cf., Marc Gontard, *idem*, pages 27 - 32.

Le transit modal incertain et ambigu chez Ben Jelloun, fait partie de cet éclectisme postmoderne d'après 1970 dont nous parle plus haut A. Compagnon et dont le programme⁶⁶ barthien veut être la mise en théorie mais aussi l'illustration. La juxtaposition de deux logiques narratives - le vraisemblable et le fantastique - au sein du même récit, participe, elle, du syncrétisme tous azimuts cultivé par la même esthétique "trans-avant-gardiste". Enfin, "le désordre modal" qui sied si bien à la nature même de Zahra, "être de l'obscur" et de l'étrange, va de pair avec l'ambiguïté prônée par les tenants du postmodernisme éclectique⁶⁷, en réaction au principe avant-gardiste de pureté.

Cela dit, on ne peut pas affirmer de façon tranchée et définitive que T. Ben Jelloun est un écrivain postmoderne et que son texte réunit tous les traits le plus souvent mentionnés du roman postmoderne, autant que *Le Bavard* (1964) de Louis-René des Forêts⁶⁸; à savoir : "l'indétermination du sens, la mise en cause de la narration, l'exhibition de l'envers du décor, la rétractation de l'auteur, l'interpellation du lecteur [...] l'intégration de la lecture"⁶⁹ et l'incertitude du fonctionnement du transit modal si bien décrit par Marc Gontard dans son article cité plus haut. Il y a certes un peu de tout cela dans *La nuit sacrée* et dans *L'enfant de sable*, pourtant on a le sentiment que la juxtaposition des logiques narratives et la concomitance des modèles en particulier ne se font pas d'après un choix aléatoire répondant à la seule subjectivité de l'auteur et au plaisir du lecteur, comme c'est le cas en art plastique par exemple⁷⁰.

Le choix chez T. Ben Jelloun est au contraire motivé et par conséquent significatif car il se trouve articulé à l'Histoire et à la problématique de la relation à l'Ancêtre.

En élisant le récit traditionnel⁷¹ précisément comme modèle d'écriture, l'auteur de *La nuit sacrée* s'inscrit dans une perspective de généalogie de l'écriture où le dire ancestral en tant que tel devient synonyme d'origine. Il s'écarte par conséquent du nomadisme tous azimut du postmodernisme généralisé des années 1980, mouvement qui représente au contraire "un regard blasé et sceptique sur le passé entièrement étalé, sans histoire ni hiérarchie"⁷².

⁶⁶ Le programme pour le postmodernisme plus précisément que J. Barth désigne par la formule "synthèse postmoderniste".

⁶⁷ Ou "post-avant-gardisme" encore une fois. Cf., A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit.

⁶⁸ Donné en exemple par A. Compagnon, *idem*, page 161.

⁶⁹ Cf., A. Compagnon, *idem*, page 161.

⁷⁰ A. Compagnon nous apprend que dans le travail de collage trans-avant-gardiste, seule la subjectivité de l'artiste et le plaisir du spectateur sont exaltés. *Idem*, page 166.

⁷¹ Dans lequel on peut trouver le même type de "désordre narratif". Par exemple dans les contes racontés par les ruwats ou les femmes maghrébines.

⁷² Cf., A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., page 152. "Renonçant à faire l'histoire, à changer le monde, parce que cela n'a jamais conduit qu'à des fiascos", (*idem*, page 152), le postmodernisme est un "mouvement qui se veut hors de l'histoire et après l'historicité", (*idem*, page 167). Contrairement au modernisme, "il suggère le contraire d'un projet ou d'un idéal placé dans l'avenir", (*idem*, page 152). De même "en l'absence de foi futuriste, le passé perd aussi son historicité et se réduit à un répertoire de formes.", *idem*, page 152.

Ce regard n'est certainement pas celui que posent T. Ben Jelloun en l'occurrence, V. Khoury-Ghata, R. Mimouni et F. Mellah sur leur passé, celui de la culture dont ils sont originaires.

Déjà dans les années 1960-1970, des écrivains comme Khatibi (*La mémoire tatouée*), Boudjedra (*Le démantèlement, La répudiation*⁷³) et Khaïr-Eddine (*Moi l'aigre*) essayant de passer outre le "Père" et son emblème le Grand code, n'affichaient pas une telle indifférence à l'égard du passé. Bien au contraire, ils signifiaient leur relation brûlante à ce passé à travers des pratiques hypertextuelles de type parodique visant le pervertissement de son synonyme, *Le Coran*⁷⁴. C'était en effet l'époque où il fallait terrasser le Père au prix de le ridiculiser pour renaître à la vie et accéder à une modernité moins castratrice en adoptant précisément de nouveaux codes exogènes. Ainsi, la relation au Père était d'ordre conflictuel et en aucun cas indolente.

Aujourd'hui, dans les années 1980, le regard posé sur le passé est moins empli de haine, encore moins d'insouciance; les écrivains ne rejettent plus les anciens modèles locaux pour en embrasser d'autres nouveaux, tels le nouveau roman; au contraire ils semblent revenir aux modèles d'antan répudiés et renouer avec le passé tant désavoué. Les cinq textes du corpus en offrent de belles illustrations, ils montrent en tout cas que la paix est enfin rétablie avec le Père et que le "modèle ancestral" (ne s'arrêtant pas au seul Grand code) est mis sur un piédestal. *Le Coran*, l'une des composantes de ce modèle d'ensemble est cité avec respect dans *La nuit sacrée* et se trouve pastiché en régime sérieux dans *Le conclave des pleureuses*; nous verrons en temps utile pour quelle raison.

Dans une communication faite à l'Institut du Monde Arabe⁷⁵ autour de la question "Qu'est ce qu'une révolution religieuse ?", Hélé Béji disait : "L'Islamisme survient à la détérioration de l'Occident et de ses modes de pensée. Il est devenu un succédané de lui-même, une caricature". Et le retour à L'Islam, "loin d'être arbitraire est à mettre en rapport avec l'époque moderne" et avec la répugnance que suscite depuis une quinzaine d'années le modèle culturel occidental, pourtant tant admiré et parfois adopté⁷⁶ de l'autre côté de la Méditerranée.

Désenchantés, parfois même offensés, la plupart des Arabes se réfugient de nos jours - il est vrai - dans l'éthique prônée par Allah et son Prophète. C'est ainsi qu'on voit rejaillir celui-ci dans tous les aspects du comportement quotidien des gens (aspect vestimentaire, registre linguistique etc. ...) comme modèle de vie⁷⁷ à suivre, au point de former une "contre-société"⁷⁸ en France comme dans les pays d'origine.

⁷³ Cf., Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985, page 260.

⁷⁴ Cf., Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, thèse pour le doctorat d'état soutenue à l'Université Paris-Nord (Paris XIII) en 1990.

⁷⁵ Le 14 février 1991.

⁷⁶ Cf., Robert Solé, "Un entretien avec M. Maxime Rodinson", *Le Monde*, Vendredi 15 février 1991.

⁷⁷ Cf., *La Sunna*.

⁷⁸ Cf., Gilles Kepel, "Impasses arabes", *Le Monde* daté du Jeudi 07 mars 1991.

Ce retour au bercail est par conséquent "une recherche de l'authentique comme substitut à la culture occidentale productrice de l'inauthentique."⁷⁹.

Parallèlement en littérature, le retour au récit linéaire et la réécriture des modèles endogènes d'antan répondent à la même volonté de renouer avec la transparence et l'authenticité du verbe.

En puisant des modèles d'écriture dans *Le Coran*, *Les Nuits* ou la tradition orale, T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah et V. Khoury-Ghata n'expriment pas seulement la détresse des leurs, leur déception à l'égard des utopies séculières⁸⁰, ainsi que leur élan vers l'origine souvent associée au sacré; ils renouent avec une tradition orale et un corpus ancien à partir desquels ils instaurent un dialogue parfois virulent avec la modernité.

Comme Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni semble également tenté par le vertige de la tradition. L'histoire de la tribu de Zitouna, confiée à un vieux récitant est à cet égard assez significative; d'autant plus que nous avons déjà vu⁸¹ ce que représente le vieux conteur : l'allégorie de la tradition orale et de l'Ancêtre.

3) *L'honneur de la tribu*, une fable ancestrale

Nous avons vu plus haut comment l'héroïne de T. Ben Jelloun, lassée et comme révoltée, vient réanimer le livre perdu dans *L'enfant de sable* et en proposer une version univoque et "authentique"⁸² dans le roman suivant, laquelle inscrit le texte dans une perspective de généalogie de l'écriture.

A l'instar de T. Ben Jelloun, Rachid Mimouni semble avoir choisi ici encore le sillage de ses ancêtres; ce n'est donc pas par hasard s'il fait raconter l'histoire par un vieil homme (le narrateur premier). Autrement dit, il met la narration, à son tour, sous le signe de la tradition séculaire du conte. De la fable plus précisément car telle qu'elle est narrée, l'histoire du village de Zitouna ressemble davantage à une fable classique, les constituants de ce genre narratif étant présents en grand nombre dans le texte : le lieu presque irréel où se situe l'action d'abord, les personnages fantastiques participant à cette même action ensuite; enfin la moralité canonique sur laquelle débouche le récit du vieux rawi.

⁷⁹ Cf., Hélé Béji, "Qu'est ce qu'une révolution religieuse ?", *op. cit.*

⁸⁰ Le face à face des statues d'Ibn Khaldoun et de Bourguiba dans *Le conclave des pleureuses* métaphorise ce rapport antithétique de désenchantement / enchantement entre le passé et la modernité. N'oublions pas que Bourguiba reste dans la mémoire collective le représentant par excellence de la laïcité et de la culture occidentale. Le libérateur des femmes qu'on cherche à revoiler en cette fin de siècle.

⁸¹ Voir plan : II - A - 2 - a.

⁸² "Ce qui importe c'est la vérité" annonce d'entrée de jeu Zahra. Cf., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, page 5.

a) Le lieu de l'action

Tel qu'il est présenté, Zitouna est un village hors du temps et hors de l'espace réels; disons plutôt un village qui se veut hors du temps et de l'espace :

"Nous avons jusque-là vécu dans la sérénité, ignorants et ignorés du monde, ayant su faire notre profit des expériences de nos sages et des enseignements de nos saints pour les traduire en lois et coutumes que se chargeait d'appliquer une assemblée dont on avait désigné les membres à raison de leur savoir, de leur équité ou de leur verbe." (pages 37 - 38).

Une communauté vivant donc en autarcie depuis sa retraite en "cette contrée de la désolation" (page 39) avec comme seul code social et seule certitude⁸³ le Grand Livre du monde : *Le Coran*; mais avec cette recommandation du saint fondateur avant son déclin, l'indifférence :

"Vos meilleurs remparts seront votre solidarité et votre foi. Vous n'admettez ni n'agresserez les étrangers, vous contentant de les laisser glisser sur la carapace de votre indifférence." (page 41).

Cette indifférence, c'est ce qui les situe hors du temps et hors de l'Histoire depuis leur éviction de "la vallée heureuse" (page 45), lieu édénique par excellence devenu depuis, synonyme du temps mythique perdu à jamais, dont la seule survivance continue de fonctionner à travers la nostalgie :

"Ce qui avait si fort excité le fils d'Ali ne put tirer de leur amorphe indifférence les réfugiés de la place aux figuiers" (page 25).

Quand il arrive à ces réfugiés de "considérer" l'Histoire c'est toujours à travers ou à partir du temps / hors temps de la "vallée de la grenade" (page 39). Le récit du vieux narrateur écumé de tout indice historique (dates,...) est en effet l'expression d'une focalisation collective sur ce temps mythique révolu :

- "Cela se passait au cours de cette longue retraite qui devait mener les rangs clairsemés de notre tribu défaite jusqu'en ces lieux." (page 39),

- "Dans leur retraite, ils avaient emporté toutes variétés de plantes et de grains, et bien d'autres encore, ..." (page 45),

- " - Bien avant les premiers affrontements, bien avant les premières défaites, ..." (page 40),

⁸³ Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 41.

- "Depuis longtemps, la population de Zitouna l'avait chargé, en sus de sa fonction officielle, de l'informer le plus brièvement possible des événements qui tourmentaient le monde" (page 23).

Et pourtant la retraite dans le souvenir et la sérénité du lieu ne va pas durer éternellement, un élément perturbateur issu pourtant de leur sein va les obliger à une douloureuse "reconversion" : l'entrée forcée dans l'Histoire et la reconnaissance de nouvelles topiques venues cette fois d'ailleurs. C'est ainsi que le début de la transformation va être rapporté avec des accents apocalyptiques :

" - Tout commença par un mois de Juillet" (page 12).

Désormais la tribu est dans l'Histoire et va subir les revirements de cette même Histoire. Raison pour laquelle les ambassadeurs de ces temps nouveaux vont être assimilés à de véritables démons.

b) Des personnages fantastiques

Omar El Mabrouk d'abord que nous avons vu plus haut⁸⁴ diabolisé - parce que pactisant avec les descendants de Lucifer, ces "mécéants" qui moyennant la machine ont non seulement transformé l'espace de la tribu, mais aussi profané les tombes des ancêtres - ne fait pas partie du *ins* mais du *jin*. Sa naissance surnaturelle en fait un être fantastique allié du mal :

"Fantastique réapparition. Incroyable résurrection. Il était face à nous, le visage renfrogné et suant à grosses gouttes, Omar El Mabrouk que nous tenions pour mort." (page 50).

Un revenant donc mais surtout un ogre (*ghûl*) - étant donné sa stature et son pouvoir, qui fait peur aux plus vulnérables :

"Et l'immense stature d'Omar El Mabrouk s'offrit à nos regards" (pages 49 - 50).

Le second personnage diabolisé, zoomorphisé plus précisément est Mohammed, le maire du village. Sa résignation devant le préfet en fait non seulement son valet mais aussi son allié. Si Omar El Mabrouk est le roi de la jungle (le lion), Mohammed, lui, fait office de renard car derrière son "masque de soumission" (page 103), ce sont "les scorpions de l'ambition [qui] grouillaient dans le coeur de cet homme" (page 28). Pour se débarrasser de la tutelle du "rusé maire de Sidi Bounemeur" (page 29) - autre renard - et devenir maire à part entière de Zitouna, il a fallu à ce personnage "sournois [et] retors" (page 103) mettre en application plus d'une ruse et d'un plan.

⁸⁴ Voir plan : I - A - 1 - c.

Les brebis galeuses, ce sont les plus vieux qui se mettent à trembler dès que l'ogre ou le méchant loup - Omar El Mabrouk - s'offre à leur vue :

"Les plus vieux se mirent à trembler" (page 50).

Dans cette fable initiatique débouchant sur une fin édifiante - on y viendra plus loin - les personnages sont en effet regroupés en deux, voire trois grands ensembles : les bons d'un côté, les méchants de l'autre; enfin les égarés au milieu.

1 - Omar El Mabrouk, Mohammed, Georgeaud "le traître", les Béni Hadjar, Martial le colon, Suzanne et les "frigorifages" - entendons les occidentaux - font partie du premier ensemble, celui des "méchants".

2 - L'ancêtre fondateur, les habitants de Zitouna, Slimane, Ourida, le lieutenant français, le fils de Djelloul, l'avocat et le juge font partie du second; c'est-à-dire celui des "bons".

3 - Le clan des égarés comprend Hassan El Mabrouk le grand-père du préfet, les "lépreux"; enfin les "civilisés" qui ont troqué - pour paraphraser le vieux narrateur - les topiques du "merveilleux message" contre les valeurs oiseuses et sans fondement venues du côté de chez Lucifer.

Un dernier petit ensemble pourrait être constitué par le saltimbanque juif, intrus au savoir "immense et éclectique" (page 69), venant régulièrement - en compagnie de son ours - réveiller la communauté de Zitouna de sa léthargie et lui annoncer - au terme de sa dernière incursion - en guise de mauvais présage, l'ère à venir du changement :

" - Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer. Le fils a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas." (page 82).

Mais revenons rapidement sur Hassan El Mabrouk, les Béni Hadjar, Georgeaud et Ourida. Chacun de ces personnages est le héros d'une fable qui se clôt sur une fin édifiante.

c) Une fin édifiante

Comme son petit fils, Hassan El Mabrouk est représenté à l'image d'un ogre terrifiant, à cause de ses exactions, de sa taille immense et de ses attributs sexuels :

"On disait le gigantesque Hassan pourvu d'un sexe si phénoménal qu'il transperçait les entrailles de toute femelle soumise." (page 50).

Ne craignant ni Dieu, ni les adultes, le géant hors-la-loi, enleva la seule vierge qu'on lui interdit pour vivre avec elle dans une "grotte" (page 52) en marge de la communauté. Mais le jour où la "géante" (page 52) lui donna un enfant chétif,

"l'Hercule" (page 53) "le titan cria au scandale" (page 58) et abandonna femme et enfant pour en prendre une chez les Béni Hadjar "et vivre leur vie. Que Dieu ramène les égarés sur la voie droite !" (page 58). C'est sur cet énoncé éminemment moralisateur que débouche l'idylle entre Hassan El Mabrouk et la soeur aînée d'Aïssa le boiteux. Ces deux égarés unis sans avoir reçu la Fatiha ont été châtiés par la venue au monde d'un enfant malingre qui paiera plus tard de mépris, d'exclusion et d'humiliation la faute de ses parents.

L'histoire des Béni Hadjar est encore plus édifiante. La cruauté de cette tribu était "légendaire" (page 54). Comme Hassan El Mabrouk "jamais ils n'épargnaient leurs victimes. Quand ils apparaissaient *brusquement*, barrant le chemin d'un paysan [...], l'homme se savait condamné." (page 54). Ces êtres surnaturels étaient en effet "dotés d'un grand nez leur donnant une tête d'oiseau de proie." (pages 53 - 54). Pratiquant "sans vergogne l'adultère et l'inceste" (page 57), ces "hommes sans religion" (page 55) "n'enterraient pas leurs morts" (page 56) et vendaient les charmes de leurs femmes⁸⁵. Un mot résume bien cette représentation démoniaque des Béni Hadjar : ce sont des monstres, des "fils du diable" (page 55). Outre qu'ils sont "promis à l'enfer" (page 57), "Allah les punit en les affectant de cheveux flamboyants afin que tout un chacun pût les reconnaître" (page 57) - entendons : afin que chacun pût tirer de leur métamorphose quelque moralité.

Georgeaud l'exilé de retour à Zitouna, a non seulement introduit dans la tribu "l'éthique" du profit, mais en plus convolé avec une "lépreuse" dont l'amant a fini par le tuer.

Ourida quant à elle - bien que faisant partie des "bons"⁸⁶ - vacillera dans une aventure incestueuse avec son frère (Omar El Mabrouk) dont le fruit sera un être né presque du néant puisque son apparition surnaturelle surprendra son père qui en ignorait jusqu'à l'existence. Cet enfant - le juge - né des entrailles d'Ourida morte en couches - entendons châtiée pour cela, surviendra à la fin de la fable tel l'ange justicier pour juger la "forfaiture" (page 214) de son "père"; lequel la mort dans l'âme va s'enfermer⁸⁷ - disons "s'enterrer" dans sa résidence.

Ainsi l'histoire d'Ourida et d'Omar El Mabrouk, inspirée d'une légende algérienne autour de l'inceste⁸⁸, débouche-t-elle sur la mort de l'une et le suicide de l'autre, doublement châtié celui-ci pour sa faute, mais surtout pour un acte encore plus sacrilège : la profanation de la tombe du saint fondateur.

⁸⁵ Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 56.

⁸⁶ Voir plan : II - A - 2 - b.

⁸⁷ Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 215.

⁸⁸ Le nom d'Ourida apparaît dans une légende expliquant le surnom qu'on a donné en Algérie à une station thermale et climatique aux environs de Guelma : *Hammam Meskhoutine* ou Bain des Maudits. Jacqueline Arnaud nous apprend que la légende en question se trouve transcrite sur "une carte postale Real-Photo 1519, représentant l'endroit : "*Le mariage arabe : un riche et puissant arabe, Ali ou Kassem, résolut d'épouser sa soeur Ourida, d'une beauté incomparable, malgré l'interdiction de la loi musulmane, mais au moment où le marabout allait les unir, le soleil se voila et la nature se révolta. Le lendemain, à l'horizon, Ali, sa soeur Ourida, le marabout et les gens de la noce étaient pétrifiés.*". Cf., J. Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, op. cit., page 176.

Cela dit, on pourra conclure que Rachid Mimouni ne fait pas que reprendre dans son roman quelques procédés de narration empruntés à la fable; il pastiche au sens propre du terme ce genre, le vieux conteur⁸⁹ servant là encore de prétexte ou d'alibi à ce type d'énonciation traditionnelle. A travers cette fable ancestrale, l'auteur veut à son tour faire passer un message : halte à la table rase de la tradition, elle peut se venger, elle peut également ressusciter :

"Les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. Survivront-elles ?"
(page 216).

C'est cela la moralité de la fable qu'il fait énoncer par son je-narrant dans *L'honneur de la tribu*; laquelle est en même temps une interrogation sur la survie des racines :

la modernité est-elle par définition la négation de la tradition, son acte de décès ? Et la tradition par essence une éternelle clôture sur elle-même ?

Non, la modernité doit tenir compte de la tradition, le présent du passé, le monde du Grand Livre du monde et inversement, semble dire l'auteur. La modernité doit être plus précisément conçue "comme préservation des valeurs authentiques et ouverture "co-naissante" vers la technique."⁹⁰ Autrement dit, la modernité doit être sinon éclectique du moins ambivalente. Cela dit, le saltimbanque juif est un bon exemple à suivre car son savoir immense, il le doit à ses multiples pérégrinations, à son errance. Celle-ci étant synonyme d'ouverture, le juif errant devient l'opposé d'Omar El Mabrouk, représentant d'une modernité grotesque; mais aussi du saint fondateur farouche défenseur d'une topique ancestrale.

L'errance devient ainsi le contraire des fermetures de tous bords. En elle survivent toutes les racines, toutes les époques, tous les savoirs. L'errance est au delà du temps et de l'espace; elle est traversée des temps et des espaces. C'est en ce sens que *L'honneur de la tribu* devient une fable initiatique. Ainsi "Mimouni n'échappe pas [à son tour] à l'attrait kabbalistique auquel ont succombé tous les autres écrivains maghrébins."⁹¹

Chez Fawzi Mellah l'un des narrateurs (le saint-de-la-parole) va encore plus loin dans la réhabilitation du récit traditionnel. Il ne récite pas une fable à la manière des anciens, il nous donne une leçon - par personnage interposé - en matière

⁸⁹ Parfois également le saltimbanque juif mais cette fois pour le récit de voyage.

⁹⁰ Cf., Beïda Chikhi, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, op. cit., pages 398 - 399.

⁹¹ Cf., Beïda Chikhi, *idem*, page 397.

de narration linéaire; comme pour dire que le temps est à l'histoire transparente d'autant plus qu'une histoire brouillée est à la base de ce même récit.

4) *Le conclave des pleureuses* ou le réapprentissage du récit

Les anaphores récurrentes, les rappels systématiques (en pages 18, 21, 22, 25, 27, 32, ...) de ce qui a déjà été conté, frappent le lecteur du *Conclave des pleureuses*.

Bien que agaçants, les rappels du saint-de-la-parole donnent l'impression que derrière ce personnage-narrateur interpellant sans arrêt son narrataire⁹² (le journaliste) et vérifiant sans cesse auprès de lui la continuité de son acte narratif (fonction phatique⁹³); c'est l'auteur lui-même qui somme le lecteur réel à un exercice de réapprentissage du récit :

"Je devenais alors disponible : sans quête, sans attente, sans véritable désir [...]. Et tout cela, il faut t'en souvenir, sans grand effort, sans travail préalable, sans véritable exercice" (page 27).

De ce point de vue, Fawzi Mellah semble aller beaucoup loin que les autres auteurs dans la réhabilitation du récit linéaire et de l'histoire lisible. Il ne se contente pas d'écrire un roman où la ligne narrative reste indemne; il rappelle, il résume ce qui a déjà été raconté comme pour réapprendre au lecteur ce qu'est vraiment un récit linéaire. Le lecteur réel déconcerté par "l'histoire brisée" est représenté dans le texte à travers le narrataire interpellé, voire harcelé sans cesse par les rappels didactiques du narrateur. Il y a là une dimension pédagogique indéniable qu'on ne trouve pas dans les autres textes du corpus, sauf de façon patente dans *La nuit sacrée*, lorsque reprenant à zéro l'histoire de sa vie, Zahra lui donne une certaine lisibilité noyée cependant dans un flot de voix dans le texte précédent⁹⁴.

A son tour, le pastiche de la structure de la sourate "Ecris : écris que je suis né à l'âge inaugurateur, ..." (page 13) vient appuyer la dimension didactique que revêt l'acte narratif dans le texte. La comparaison est d'autant plus permise que le Prophète Mohammed avant de lire ou de répéter le texte divin était un illettré.

Le lecteur censé avoir oublié ce qu'est un récit linéaire après une période où il a vu ce même récit malmené (modernisme, nouveau roman, ...) fragmenté, s'assimile à ce prophète analphabète qui doit apprendre à lire. Derrière l'exercice de réapprentissage auquel F. Mellah soumet son lecteur dans *Le conclave des pleureuses*, il y a d'autre part comme un "dialogue", ou une réaction, à son tour, aux enseignements de l'école du refus; celui du récit bien entendu.

⁹² "Lorsqu'on me plongeait dans le puits (souviens-toi, j'avais cinq ans), la rumeur était assourdissante". Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 21.

⁹³ Cf., Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit.

⁹⁴ Voir plan : III - A - 2 - a.

Avec le nouveau roman, on le sait⁹⁵, la trame est délibérément perturbée, brisée, l'histoire demeurant fugace et le lecteur à force d'essayer de recomposer les morceaux du puzzle (Butor : *La modification*) a une sensation de vertige. D'où l'illisibilité du texte. L'histoire reste évanescence tant la ligne narrative est malmenée. Le moindre effort en vue de sa restitution donne au lecteur le vertige, comme pour décourager le lecteur classique à en trouver les bribes. À sa manière, le nouveau roman était aussi une entreprise pédagogique visant la rééducation du lecteur balzacien passif. À celui-ci les représentants de ce courant préféraient, exigeaient même son opposé, le lecteur actif. Rappelons que le nouveau roman se définit d'abord comme une pratique et une aventure de l'écriture.

Avec F. Mellah, le lecteur ne risque pas l'étourdissement, mais plutôt l'épuisement tant sa mémoire est sollicitée et interpellée. Il frôle cependant et par moments la révolte, les anaphores récurrentes devenant agaçantes. C'est là le point faible de cette entreprise de réapprentissage du récit à laquelle nous soumet le narrateur dans *Le conclave des pleureuses*. Le message en revanche, passe bien car il s'inscrit dans une tendance néo-narrative dont la volonté est de rompre les ponts avec "l'esthétique du fragment"⁹⁶.

Contrairement au *Conclave des pleureuses* dont la linéarité plus que reconquise en fait un modèle de texte néo-narratif, le récit dans *Bayarmine* offre l'exemple même d'une linéarité brisée⁹⁷.

Une question en découle par conséquent : peut-on situer ce texte dans la mouvance postmoderne ?

5) *Bayarmine*, un récit postmoderne ?

Le récit rendu apparemment impossible par les différentes ruptures qui brisent sa continuité est justement l'un des fondements de l'écriture postmoderne des débuts⁹⁸. Celle-ci bâtie, entre autres, sur l'idée de l'incohérence du langage a donné le jour à des textes illisibles où l'histoire vole en éclats.

Mais *Bayarmine* n'est pas de ces textes hermétiques qui ont marqué ce courant littéraire. La syntaxe et l'énonciation ici sont on ne peut plus normatives. Seul le récit demeure éclaté, probablement - si l'on veut extrapoler - pour mimer la déchirure

⁹⁵ Voir plan : III - A - 1 - a.

⁹⁶ Formule très séduisante empruntée à Beïda Chikhi (*Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, op. cit.), mais pour désigner toute la littérature narrative ayant fragmenté et l'énonciation et la représentation, c'est-à-dire le modernisme, le nouveau roman et le postmodernisme. Chez Meddeb, sur qui entre autres porte ce travail, la fragmentation vise certes à briser le continuum dramatique dans le texte, mais cherche aussi à exprimer le différent dans le même, l'hétérogène dans ce qu'on pense être identique.

⁹⁷ Cet aspect a déjà été étudié en I - A - 2 - b - 4.

⁹⁸ Voir plan : III - A - 1 - b.

qui frappe son pays depuis des années et sa propre difficulté à trouver une harmonie entre la paix en France et la guerre au Liban. De ce point de vue, le récit éparpillé dans *Bayarmine* devient la métaphore de la dispersion d'un peuple et de l'incohérence qui marque de son sceau sa vision du monde en temps de guerre.

On l'a déjà vu, V. Khoury-Ghata y distribue la narration entre plusieurs récitants : La frangi et la Kadin principalement et accessoirement la hanum, ses deux petites filles, le grotesque Baba, la couturière, Emer ... etc.

Devant cette plurivocité, nous avons une impression d'émiettement et par conséquent d'évanescence du récit; mais très vite elle s'estompe car les versions se croisent et se complètent. Elles constituent en fait, les petits bouts d'une même histoire, celle de la favorite du Sultan.

A sa manière donc, V. Khoury-Ghata morcelle le récit et s'approche ainsi des partisans de la fragmentation, T. Ben Jelloun notamment dans *L'enfant de sable* du point de vue de M. Gontard. Mais elle reste en même temps dans le sillage des *Mille et Une Nuits*, puisque la narration au pluriel est une technique attestée dans ce recueil de contes. Quoiqu'on en dise, l'histoire reste limpide dans *Bayarmine* et l'auteur rejoint paradoxalement les tenants du récit linéaire, T. Ben Jelloun encore une fois, mais tel qu'on le découvre dans *La nuit sacrée*.

Notons enfin, que la non-linéarité n'est pas une invention postmoderne, elle ne date pas seulement des années soixante. On la trouve dès le XIX^e siècle chez Balzac et Zola, qui contre toute attente, se révèlent "hantés par le lacunaire et le discontinu", si l'on en croit Lucien Dällenbach⁹⁹. Mais aussi au XIII^e siècle dans *Les Mille et Une Nuits*, texte-fragment par excellence, principalement fondé sur la rupture du récit au moment où l'auditeur-lecteur commence à en jouir vraiment. La narration dans *Bayarmine* repose, en effet, sur cette technique séculaire à laquelle le nom de Shahrazâd reste associé. Enfin s'il y a discontinuité ici, c'est du côté des *Mille et Une Nuits* qu'il faut chercher à l'expliquer, leur influence étant indéniable sur l'écriture romanesque de *Bayarmine*, comme souvent la littérature arabe classique sur les écrivains arabes de langue française (Machrek).

Certes *Bayarmine* n'est donc pas un récit postmoderne, la discontinuité caractérisant sa trame rappelant davantage la structure narrative des *Nuits* que celle des premiers textes postmodernes. En revanche, un "désordre modal" aussi évident que celui dans *La nuit sacrée* nous fait penser naturellement à *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez mélangeant à son tour les modes narratifs.

⁹⁹ Cf., Lucien Dällenbach : "Du fragment au cosmos", *Poétique*, n°40, novembre 1979.

Ambivalence du transit modal¹⁰⁰ dans *Bayarmine*.

Contrairement à *La nuit sacrée* où l'acte narratif est saisi par un personnage dominant - Zahra, le récit dans *Bayarmine* est distribué entre deux personnages-narrateurs au statut non moins équivoque.

La première narratrice, "la bru venue de Paris" (page 7), acquiert, quant à elle un statut plus ou moins vraisemblable grâce à la découverte d'une photographie dans un des tiroirs de son mari décédé; ce qui n'est pas le cas de Chirmazar figurant sur cette même photographie. On ignore en effet, si elle a bel et bien existé. Le support photographique lui confère une certaine réalité, toutefois le doute de la frangi venue "vérifier si la grand-tante [de son époux] a réellement existé" (page 8), lui confisque son statut de personnage vraisemblable.

Et pourtant dès la page 27, lorsque la Kadin prend la parole pour la première fois, elle n'hésite pas à nous introduire dans un mode d'énonciation de type réaliste :

"Moi, Chirmazar, favorite du sultan, prends la plume pour la première fois depuis mon arrivée à Dolmabaché, pour lui confier ma vie loin des miens."

La temporalité adoptée, le présent qui est celui de la narration et le passé dénotant la dimension rétrospective de l'histoire, "*Trois années se sont écoulées depuis que mes pieds ont franchi le grand portail du palais.*" (page 27), visent à inscrire le récit dans la tradition du journal intime.

Outre les personnages, la modalisation de l'événement à proprement parler dans *Bayarmine*, est plus qu'ambivalente.

Certains événements sont explicitement modalisés et se rangent d'entrée de jeu dans la catégorie du vraisemblable, par exemple l'arrivée à Bayarmine de la veuve française après le décès de son mari turc. La description vestimentaire de la famille du défunt, "cinq silhouettes noires s'agitent à la vue du bateau [...]. Elles arborent la même robe de deuil; le même fichu noir enserre leurs petites têtes d'oiseaux frileux." (page 7), apportent la preuve que le décès a eu lieu, le noir couleur de deuil servant de garantie même du vrai.

On peut classer également dans la même catégorie modale réaliste, la persécution du mage qui "s'était réfugié à Bayarmine pour fuir les massacres qui visaient les Arméniens de la capitale." (page 172). La sentence du sultan était en effet d'arrêter "*tous les mages arméniens, tous les aveugles, tous les habitants du quartier de Kouroukschéme avant qu'ils n'exterminent le peuple ottoman dans sa totalité*" (page 171); la référence historique à la persécution du peuple arménien par l'Empire ottoman donnant à la séquence un caractère irréfutable.

¹⁰⁰ L'étude du transit modal dans *Bayarmine* s'inspire de l'étude déjà citée de Marc Gontard portant sur la modalisation de l'événement chez Ben Jelloun. Voir plan : III - A - 2 - b.

En ce sens, un autre personnage, la hanum, vient confirmer l'escapade du vieil homme pourchassé par les gardes du padishah (sultan) :

"J'ai bien connu le mage, [...]. Le vieillard traqué n'avait pas hésité sur la direction à prendre. Ma soeur rentrait de ses trois années de captivité dans une forteresse de la mer Noire. Elle reçut son vieil ami avec effusion et voulut le loger dans la chambre la plus haut du yali, celle qui domine le Bosphore, mais il préféra le sous-sol ..." (page 172),

et l'authentifie par un commentaire de type explicatif qui joue le rôle de justification historique :

"Nous étions passibles de confiscation de nos biens et d'emprisonnement; les autorités interdisaient l'hébergement des Arméniens." (page 173).

D'autres événements échappent complètement à la logique du vraisemblable et relèvent explicitement de la pure fiction. Il s'agit de séquences comme l'accouplement de Chirmazar avec la lune, de sexe masculin dans l'imaginaire oriental :

"Je m'allongeai sur le sol, indifférente aux égratignures de la pierre, et cessai de m'appartenir. Je me livrai aux rayons qui s'allongeaient en direction de ma chair. Ils s'emparèrent de mes seins, en firent trembler les pointes, pénétrèrent dans ma fente après avoir pesé sur ma toison. [...] Etendue sous l'astre de la nuit, écrasée par son poids, j'ai gémi doucement, puis l'ai imploré de me pénétrer."
(page 60).

Cette séquence à forte tonalité érotique est de l'ordre du fantasme et la lune personnifiée est un élément incontestable de la sphère du merveilleux.

Une autre séquence appartenant explicitement à la logique de la fable, est celle qui succède à la première défaite de l'envoyé du sultan - chargé malgré son âge avancé d'immoler l'Abyssin, face à ce même homme dont on attribue l'invention aux djinns¹⁰¹. Réduit à un corps inerte au visage brûlé, le vieillard fut ramassé par l'imam du village, qui l'enferma à double tour derrière la porte de la mosquée dont il obstruait l'entrée. Mais un miracle allait se produire, l'imam de retour resta médusé devant le jeune homme qui l'attendait derrière la porte, alors qu'il "pensait trouver un cadavre pourrissant au pied du mihrab." (page 260). L'ex-moribond ressuscité en homme plus jeune et plus fort devait, en effet, reprendre sa route pour un autre village afin d'accomplir sa mission : retrouver l'Abyssin "*incarnation du mal*" (page 243) et l'achever. Cette transformation miraculeuse échappe totalement à l'ordre du crédible et ne peut appartenir qu'à la catégorie modale du fantastique.

¹⁰¹ Cf., *Bayarmine*, op. cit., page 243.

Toutes les séquences commentées plus haut s'insèrent dans le récit par l'intermédiaire d'un "transit modal" qui en précise à chaque fois la nature, vraisemblable, fantasmatique, surnaturelle ...

Cependant, la distinction entre les différents modes de narration n'est pas toujours facile à faire et le lecteur a du mal à avancer que tel événement relève du mode réaliste et tel autre de l'invraisemblable. Comme chez T. Ben Jelloun, l'ambiguïté là aussi plane sur la pratique du transit modal et instaure la perplexité chez le lecteur. Nous avons alors affaire à des séquences implicitement modalisées.

C'est le cas de toutes les visions de Chirmazar liées tantôt au souvenir de son grand-père injustement supplicié :

"Je détourne mon regard quand je passe devant le portrait du sultan assassin. Cette toile, accrochée sur un mur de la galerie, se teinte de rouge à chaque fin de jour, lorsque le soleil prend la forme d'une tête décapitée qui baigne dans son sang." (page 31);

tantôt à sa grossesse difficile :

"Je me réveille toujours hagarde de ces visions qui mélangent réel et imaginaire. Tout pas qui s'approche de mon pavillon est celui du sultan, toute odeur est la sienne. La main que je lance dans mon sommeil ne rencontre que le vide." (page 85).

Enfin, l'enlèvement de Mahria par le maître de Dolmabaché reçoit le même type de modalisation incertaine et contradictoire que celui de Zahra dans *La nuit sacrée*¹⁰². La séquence débute en effet d'une manière réaliste :

"Je m'agrippai à mon ravisseur lorsque la calèche et ses chevaux, chose jamais vue auparavant, furent hissés sur un bateau aux couleurs des sultans ottomans. Aïshé, qui guettait mon arrivée, m'attendait sur le quai. Elle enveloppa mes épaules avec son châle, car je tremblais d'appréhension et de froid. Il faisait réellement frais en cette journée de fin d'automne;" (page 32);

mais un commentaire méta-narratif du personnage vient plonger l'événement dans l'irréel et contredire le caractère vraisemblable du début de la séquence :

"la rive d'Asie que je venais de quitter semblait prise dans un bloc de brouillard. Je me retournai une dernière fois avant de franchir le grand portail du palais. De l'autre côté de l'eau, Bayarmine rampait sous la fumée matinale de ses cheminées." (page 32).

¹⁰² Voir plan : III - A - 2 - b.

La concomitance, au sein du même passage, d'indices spatio-temporels ("*un bateau au couleurs des sultans ottomans*" / "*en cette journée de fin d'automne*") et de termes comme "*brouillard*" et "*fumée*" est en soi un paradoxe. Ce qui met en cause le statut modal de toute la séquence : récit réaliste ou rêve ?

Des situations analogues, nous en trouvons en quantité dans *Cent ans de solitude*, ce roman se caractérisant à son tour par un "désordre modal" qu'on a souvent associé à son caractère baroque¹⁰³; par exemple lorsque sortant boire un peu d'eau dans le patio, Ursula aperçoit dans l'obscurité de la nuit Prudentio Aguilar près de la grande cruche, alors qu'elle est sûre que son mari (Arcadio Buendia) l'a tué quelques jours auparavant (Dimanche précisément) devant témoins¹⁰⁴. Le même type de modalisation incertaine et contradictoire caractérise en effet ici un événement qui oscille entre le crédible et le fantastique.

Enfin même si l'hypotexte dans *Bayarmine* pourrait être par endroits le roman baroque de Gabriel Garcia Marquez du point de vue de la modalisation de l'événement, l'emprise des *Nuits* sur *Bayarmine* en tant que texte tutélaire est encore plus nette; à tel point qu'on peut y voir un hypertexte de ce recueil de contes. En effet, la narration différée, l'emboîtement des récits et l'érotisme sont autant de techniques énonciatives et de thèmes évocateurs des *Nuits* en tant que texte sous-jacent à *Bayarmine*. C'est ce que nous allons voir dans le deuxième volet de cette troisième partie.

¹⁰³ Cf., John Barth, "La littérature du renouvellement", *op. cit.*, page 404.

¹⁰⁴ Cf., Gabriel Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*, *op. cit.*, pages 25 et 26.

B) Ecriture et jeu hypertextuel

1) *Bayarmine* ou le pastiche des *Mille et Une Nuits*

Sans vouloir basculer dans un exposé théorique, rappelons quand même la définition genettienne de l'*hypertextualité* qu'il range dans la *transtextualité*¹⁰⁵ au même titre que l'*intertextualité*¹⁰⁶, la *paratextualité*¹⁰⁷, la *métatextualité*¹⁰⁸ et l'*architextualité*¹⁰⁹.

L'hypertextualité est donc une "opération transformative" où la transformation d'un texte A (hypotexte) par un texte B (hypertexte) peut être simple ou complexe. Si l'opération est complexe, il s'agit alors d'*imitation* et non plus de *transformation*.

En guise d'exemple Genette nous reconduit celui de l'*Enéide* de Virgile :

"La transformation qui conduit de [...] l'*Odyssee* à l'*Enéide* est [...] complexe et [...] indirecte [...], car Virgile ne transpose pas, d'Ogygie à Carthage et d'Ithaque au Latium, l'action de l'*Odyssee* : il raconte *une tout autre histoire* (les aventures d'Enée, et non plus d'Ulysse), mais en s'inspirant pour le faire du type (générique, c'est-à-dire à la fois formelle et thématique) établi par Homère dans l'*Odyssee*"¹¹⁰.

L'opération transformative dans *Bayarmine* est précisément de cette nature, la transformation y est en effet à la fois complexe et indirecte. Vénus Khoury-Ghata ne se contente pas de transposer l'action des *Mille et Une Nuits* dans une ville turque du XX^e siècle; elle crée une nouvelle histoire qui emprunte au "texte souche" (*Les Nuits*) en tant que genre, ses procédés de narration suspendue, de mise en abyme, ainsi que ses thèmes favoris : le despotisme outrancier du sultan et un érotisme à la fois violent, "hors-norme" et subversif, comme nous allons le voir maintenant.

a) Narration différée et mise en abyme

¹⁰⁵ La transtextualité est synonyme de transcendance textuelle du texte que Genette définit comme "tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes". Cf., G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., page 7.

¹⁰⁶ L'intertextualité est définie par Genette d'une manière restrictive comme "une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, [...] et le plus souvent [comme] la présence effective d'un texte dans un autre". Cf., G. Genette, *idem*, page 8.

¹⁰⁷ La paratextualité est la relation d'un texte à son entourage éditorial (titre, couverture, préfaces, épigraphes, notes, etc.). Cf., G. Genette, *idem*, page 9.

¹⁰⁸ La métatextualité, c'est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre. Cf., G. Genette, *idem*, page 10.

¹⁰⁹ L'architextualité, c'est la relation d'un texte au genre littéraire auquel il appartient. Cf., G. Genette, *idem*, page 11.

¹¹⁰ Cf., G. Genette, *idem*, pages 12 et 13.

Le modèle ici est clairement le texte des *Nuits*. Outre l'irréalisme de certains personnages¹¹¹ et l'étrange de certaines séquences, l'auteur emprunte à la fille du vizir que nous connaissons tous la technique du récit suspendu et du plaisir différé.

A la manière de Shahrazâd suspendant son récit au lever du jour pour le poursuivre la nuit suivante, Chirmazar laisse s'installer le flou au fil du sien pour susciter chez le lecteur des questionnements sur la suite qui ne réapparaît qu'une ou deux pages après. Le récit de la frangi (récit au premier degré) vient en effet se greffer sur celui de la Kadin (récit au second degré) l'espace de deux pages (152 - 153) comme pour retarder la suite des événements narrés par celle-ci, mais aussi pour traduire son impatience devant la suite qui tarde à venir :

"Je referme mes volets à la face du jour, et lui interdis de pénétrer entre mes murs, tant que je n'ai pas de nouvelles de mon amour." (page 151),

"Un frisson parcourt mes épaules à la lecture de ce passage. [...]"

Je suis enchaînée au journal, clouée par lui devant la même table. [...]"

Je puise mon équilibre dans son délire et mon calme dans ses angoisses. Quelles nouvelles Aïshé va-t-elle lui apporter d'Anatolie ? A-t-elle trouvé l'Abyssin avant le bosquet trembles, Erzérum, Matlaya, le plan d'eau et le moulin ? (pages 152 - 153)

"Mon esclave doit être sur le chemin du retour, entre Aksaray et Kayséri, [...]. Je m'en veux de l'avoir lancée sur ces routes dangereuses, à la recherche d'un homme qui est peut-être mort" (page 154)

Telle Shahrazâd, la Kadin Chirmazar en vient à interrompre de temps en temps, par personnage interposé, la lecture de son journal avec la promesse que la frangi pourra la poursuivre ultérieurement :

"La vieille hanum, [...] tenait le manuscrit sous mes yeux. Elle suivait mon regard qui serpentait d'une ligne à l'autre, tournait les pages mais le referma après le passage qui parle du coeur oublié du Sultan et de l'enfant à préserver.

- Vous lirez la suite un autre jour. C'est ma soeur qui décidera de la date. Aïshé nous la communiquera." (page 64).

Le rapport écriture / lecture ici vient, en effet, mimer le rapport narration / audition qui fonde la relation entre Shahrazâd et Shahriyâr.

La perversité d'un tel type de narration est incontestablement puisée dans *Les Mille et Une Nuits*.

¹¹¹ L'Abyssin notamment.

D'autre part, des micro-récits faits par des personnages secondaires peuvent surgir au beau milieu du récit de la Kadin soit pour éloigner la fin de l'intrigue principale entre Chirmazar et l'Abyssin, soit au contraire pour apporter des réponses aux interrogations incessantes de la lectrice lorsque le flou tend à s'installer trop longtemps sur l'histoire.

Cette technique de l'enchâssement des récits trouve aussi son origine dans *Les Mille et Une Nuits* et procède de la même fonction : fragmenter la ligne narrative et tenir en haleine le lecteur-auditeur.

Toutefois et contre toute attente, le destinataire du récit à la première personne (récit de la Kadin) dans ce roman n'est pas le Sultan de Dolmabaché, mais ce même lecteur dont l'allégorie est la frangi, venue soit disant de Paris découvrir l'enfance de son mari décédé. Son arrivée à Bayarmine laisse vite la place au journal de la Kadin qu'elle va découvrir dans un manuscrit précieusement rangé dans un coffre. Le récit de la belle fille ne sert en fait que de prétexte au déploiement de la voix de l'autre : Chirmazar récitante de sa propre histoire dans ce livre.

Cela dit, le surgissement des *Mille et Une Nuits* comme hypotexte dans ce roman de V. Khoury-Ghata ne se limite pas aux seuls procédés de narration différée et de mise en abyme. Il y a aussi toutes sortes de thèmes et d'éléments empruntés à cette même référence comme l'adultère, l'homosexualité, le nègre : symbole de grande force sexuelle, les orgies et les étreintes brutales, conférant tous à *Bayarmine* une très grande tonalité érotique qui est la principale caractéristique des contes de Shahrazâd au plan thématique.

b) Erotisme digne des *Nuits*

La sensualité qui se dégage de certains passages est telle qu'on a par moments l'impression de parcourir un recueil de contes érotiques. En voici quelques exemples très éloquents tirés du texte :

- "*Il me sépara rapidement du reste du harem et m'installa dans un appartement contigu au sien. Il en détenait l'unique clé. J'étais sa prisonnière d'amour, son otage heureuse. Je découvrais avec ravissement la volupté d'appartenir à un homme et de lui céder chaque fois qu'il me désirait. Je m'ouvrais toujours à lui avec une plainte. Mes gémissements de plaisir gonflaient les plis des rideaux et faisaient frissonner les cristaux du lustre. Il se balançait, pris du même vertige que mon corps.*" (page 34),

- "*Les passions que cette fille insaisissable déchaîne semblent glisser sur elle. Seules les morsures de ses compagnes laissent des traces sur sa peau mordorée. Elle exhibe ses "arcs-en-ciel" avec une sorte de fierté*" (page 106),

- "*Mes vêtements s'entassent des deux cotés du lit et atteignent le plafond. Un silence ouaté règne dans le reste de la pièce. Deux mains pâles caressent la pointe de mes seins, deux autres entrouvrent mes cuisses pour faciliter l'accès de ma fente. Celui qui me pénètre avec son sexe ou son sabre a le visage sombre des esclaves.*" (page 168),

- "*Nous avons retrouvé les gestes oubliés et les chemins des caresses. Le sol s'échauffait sous nos corps. Le Sultan me clouait avec tant de violence sous son poids que je pouvais laisser l'empreinte de ma chair sur le carrelage.*

[...]

Une fièvre démente nous rivaît l'un à l'autre. Nous nous séparions le temps de faire lever notre désir. Nos mains fébriles rampaient vers nos points de plaisir telles bouches assoiffées vers la source. Nos haleines se nouaient à l'intérieur de nos gorges, un goût de plomb annonçait la houle qui devait nous emporter." (pages 247 - 248).

"Le langage du corps"¹¹² a quelque chose de subversif chez V. Khoury-Ghata. En cela il se rapproche encore plus de son hypotexte, *Les Mille et Une Nuits*. Il correspond à un élan de liberté et de libertinage de la part de l'auteur que l'expression en arabe ne lui aurait certainement pas permis, sachant que cette langue est celle du Père.

C'est d'autant plus subversif qu'un membre du harem expose ici en toute "sérénité" l'intimité du monde clos dont il est le symbole. Après la critique politique¹¹³ et la dénonciation des exactions sultaniques, masculines, le harem s'attaque ici au dogme pudique. La Kadin Chirmazar doublement assujettie par la loi du silence, du fait de sa position privilégiée au sein du harem lui-même (favorite du sultan), transgresse l'interdit et dévoile la scène cachée des ébats amoureux. Ainsi grâce à la langue étrangère, l'autre féminin parvient à exprimer sans inhibition le langage de son corps et à passer outre l'interdit du Père. C'est là toute la force et la perversité du pastiche sérieux des *Nuits* dans *Bayarmine*. Il permet de froisser dans la langue de l'Autre, tout en puisant dans son patrimoine classique un Père autoritaire.

Comme on l'a évoqué plus haut¹¹⁴, l'élection du français comme langue d'écriture s'explique chez l'auteur, entre autres, par sa "permissivité", laquelle fait fi de la loi paternelle. Par conséquent écrire en français pour V. Khoury-Ghata est un moyen d'échapper à la censure et au Surmoi qui, paradoxalement, frappent l'idée de s'exprimer en arabe. Le français devient ainsi une langue de substitution et en même temps de subversion. Cela car elle transgresse le voile de pudeur posé depuis des siècles sur la langue et la femme arabes.

¹¹² Titre du mémoire de D.E.A. de Mehdi Aït Ahmed : *Le langage du corps dans La nuit sacrée* de T. Ben Jelloun, soutenu à Paris IV en juin 1989.

¹¹³ Voir plan : I - A - 1 - d.

¹¹⁴ Voir plan : II - B - 2 - f.

Cette pudeur ou (hayâ) comme on dit souvent en arabe, sont complètement balayés du langage érotique de l'auteur. Les extraits cités plus haut sont on ne peut plus osés, si nous restons dans la sphère littéraire arabe. Certes, il y a eu dans l'histoire de cette littérature une prose et une poésie galantes et subversives tel le texte des *Nuits* classé dans la culture profane¹¹⁵ à cause de "l'insolence" de son contenu et de son énoncé, ainsi que les vers d'Abou Nawas réputés surtout pour leur force bachique. Mais la situation aujourd'hui est beaucoup plus originale, il s'agit d'une femme et d'un nouvel outil utilisé pour renverser le dogme, linguistique cette fois.

Cet érotisme souvent violent, nous le trouvons également dans *La nuit sacrée* de Ben Jelloun. On pense ici au sixième chapitre de ce texte : "Un poignard caressant le dos" ou encore aux longues scènes décrivant les ébats amoureux de Zahra et du Consul. Il doit probablement quelque chose aux *Mille et Une Nuits*, sans toutefois les pasticher presque intégralement comme c'est le cas dans *Bayarmine*.

¹¹⁵ Cf., Cl. Brémond, "Quelques uns des Mille et Un Problèmes des *Mille et Une Nuits*", *op. cit.*

2) *La nuit sacrée* ou l'ambivalence des modèles

Contrairement à *Bayarmine* qui est une sorte d'hypertexte des *Nuits* aux plans narratif et thématique, T. Ben Jelloun se contente de quelques évocations seulement de ce texte dans *La nuit sacrée* :

- la narration déléguée à un personnage, féminin de surcroît;
- le nom de ce même personnage qui par un jeu d'homophonie au niveau du radical Zahra / Shahra, semble donner la réplique à la conteuse orientale;
- le titre enfin, *La nuit sacrée*, susceptible de renvoyer aux récits nocturnes.

Tout cela constitue une sorte de micro-système référentiel aux *Mille et Une Nuits*.

L'intertextualité avec ces contes arabes est fort évidente dans le roman de Ben Jelloun, mais cela ne va pas sans dire que ce dernier se ressourcé également dans la tradition orale de ses ancêtres maghrébins. D'où une "ambivalence"¹¹⁶ des modèles utilisés pour écrire ce récit : d'une part la littérature orientale, de l'autre le conte oral; écriture et oralité se croisant et dialoguant dans l'espace textuel pour aider la narration à se faire.

Le second modèle de Ben Jelloun sont donc les ruwat de son pays. En écrivant des romans ressemblant de plus en plus à des contes¹¹⁷, il semble mimer, pasticher ces conteurs qu'on allait écouter autrefois sur les places publiques aussi bien à Fès, à Alger, qu'à Tunis.

Dès le prologue, Zahra nous plonge dans un contexte d'oralité : "Je vais parler, déposer les mots et le temps" (page 5), nous dit-elle. Telle une conteuse professionnelle, elle s'adresse à ses auditeurs par la formule combien traditionnelle : "Amis du bien" (page 5), "Amis du bien ! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité." (page 6).

Apostrophés ainsi, les lecteurs se trouvent inclus dans son cercle¹¹⁸. L'histoire elle-même, dans *La nuit sacrée* ressemble à celles narrées jadis par les ruwat, qui plus que pastichés par Zahra, font partie du décor romanesque.

T. Ben Jelloun va jusqu'à les faire mouvoir, parler même :

"Dites-moi, compagnons fidèles, devinez, amis du bien, qui était là devant moi, majestueux sur sa jument argentée, ..." (page 13).

¹¹⁶ Au sens de J. Kristéva. Cf., *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

¹¹⁷ *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, op. cit.

¹¹⁸ Cf., *La nuit sacrée*, op. cit., page 5.

Le premier chapitre : "Etat des lieux" est une véritable fresque de la scène publique; on y voit défiler tour à tour "les Sahraouis, marchands de toutes les poudres", les bouquinistes et les conteurs.

C'est cette dimension folklorique ou "carnavalesque", pour reprendre un terme de Mikhaïl Bakhtine¹¹⁹, qui est la grande particularité de ce récit. Ce pullulement des acteurs et récitants correspond à un foisonnement des voix, donc à une polyphonie¹²⁰ qui est l'autre caractéristique de l'écriture de Ben Jelloun, dans *La nuit sacrée*.

Dans cette confusion des accents nous en avons deux extérieurs au texte de l'auteur; car ils jaillissent d'un passé lointain. Ces deux voix fonctionnent comme modèles : un texte, *Les Mille et Une Nuits* et un discours, le conte oral. Tous deux traversent le texte et "se joignent dans le récit"¹²¹. L'ambivalence est le résultat de leur rencontre. En ce sens, l'écriture de Ben Jelloun est "la lecture d'un corpus littéraire antérieur" et absorption d'une parole ancestrale.

Ainsi, on assiste dans *La nuit sacrée* et *Bayarmine* à la présence plus ou moins prégnante de deux accents étrangers aux textes : *Les Mille et Une Nuits* et la tradition orale promus au rang de modèles d'écriture.

Cette prégnance est à situer - comme on l'a déjà évoqué plus haut - dans un mouvement plus général : le retour dans les deux aires géographiques aux sources du récit, doublé d'un travail mimétique mettant sur un piédestal le modèle ancestral. Le même phénomène se produit chez Fawzi Mellah par exemple dans *Le conclave des pleureuses* où le modèle pluriel cette fois va du *Coran* au roman policier.

3) *Le conclave des pleureuses* et la pyramide des modèles

Remontant à son tour aux sources du récit, F. Mellah y puise une foule de textes narratifs qui font figure d'hypotextes dans ce roman. Au sommet de ces modèles d'écriture il y a d'abord *Le Coran*; les récits "orthodoxes" de l'Histoire, *Les Mille et Une Nuits*, le modèle balzacien et le roman policier viennent ensuite.

Voyons d'abord comment et à quel titre fonctionne le modèle coranique dans *Le conclave des pleureuses*.

a) Au sommet le modèle coranique

¹¹⁹ Cf., Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

¹²⁰ Ce terme est utilisé ici non au sens de plurilinguisme social (Bakhtine) mais comme synonyme de foisonnement de voix récitantes.

¹²¹ Cf., M. Bakhtine cité par J. Kristéva, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., page 88.

Autour du *Coran* il y a une histoire, devenue récit, celui de la Révélation de la parole divine au Prophète analphabète.

Ce récit, cette genèse de la "descente" sont contenus dans le texte coranique lui-même :

[iqRa-bismi-Rabbikal-ladhî-khalâq-
khalaqal-insâna-min-âlâq-
iqRa-wa-Rabbukal-akRamu-
alladhî-'allama-bilqalam-
'allamal-insâna-mâ-lam-ya'lam] (sourate *Al-'Alaq*)

que nous pouvons traduire comme ceci :

"Lis, au nom de ton Seigneur qui a créé tout;
Qui a créé l'homme de sang coagulé.
Lis, car ton Seigneur est le plus généreux.
Il t'a appris l'usage de la plume;
Il apprit à l'homme ce que l'homme ne savait pas." (sourate *XCVI, Le sang coagulé*)¹²².

Cette genèse de la "descente" fonctionne chez F. Mellah comme hypotexte, comme modèle d'écriture; mais elle est aussi au service d'un sémantisme nouveau, plus précisément d'une signification subversive.

Lorsque le lecteur candide, non averti s'aperçoit que le récit s'ouvre d'entrée dans *Le conclave des pleureuses* sur cet énoncé :

"Ecris :
écris que je suis né à l'âge inaugurateur, d'un père saint et d'une mère pleureuse ..." (page 13),

lorsque par hasard ou par nécessité il y décèle quelque écho à la sourate bien connue; il ne peut s'empêcher d'y voir une prégnance - pour utiliser un terme emphatique - de la parole divine sur l'écriture romanesque de F. Mellah.

C'est d'autant plus vrai que la sourate en question se trouve citée quelques pages plus loin quasiment telle que ce même lecteur candide la connaît dans sa version initiale :

"Lis au nom de ton Maître, celui qui a créé !
Lis ! La bonté de ton Maître est infinie
C'est lui qui fit de la plume un instrument du savoir,
et enseigna à l'homme ce qu'il ignorait." (page 51)

¹²² Cf., *Le Coran*, traduit de l'arabe par Kasimirski, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

C'est d'autant plus vrai également que l'inscription de ces mêmes versets, érigés en devise¹²³ des plus précieuses, métaphorise d'un autre côté l'importance du texte coranique comme modèle d'écriture sur F. Mellah. Ce n'est donc pas par hasard si l'auteur a choisi d'ouvrir son texte sur un pastiche scripturaire de l'injonction divine.

Notons cependant que la sourate en question, bien que conservée dans sa structure originelle, voit certains de ses termes modifiés, remplacés par d'autres qui la chargent de significations tout à fait nouvelles.

Le mot *Rabbika* est en effet suppléé par celui de "Maître" chargé des mêmes sèmes de grandeur et d'autorité mais accompagné d'une connotation péjorative cette fois, visant l'Œil-de-Moscou, rédacteur en chef du journaliste au profit duquel l'enquête de celui-ci doit finalement aboutir; mais aussi les maîtres sacralisés de la nouvelle république désignés ironiquement par la formule : "chefs-extralucides".

C'est ainsi que *Le Coran* pastiché devient un support utilisé contre ceux qui de façon autoritaire et illégitime veulent reproduire indéfiniment la genèse de la Révélation.

Enfin même si indirectement la pratique hypertextuelle (le pastiche) ne ménage pas beaucoup¹²⁴ l'injonction céleste elle-même (l'hypotexte), elle ne ménage pas du tout ceux qui l'associent abusivement à l'injonction politique.

Bien que manifestement non satirique, le pastiche aux allures soi-disant "sérieuses" ici, devient source de subversion et de critique historique. Critique d'autant plus autorisée que ces nouveaux maîtres de l'Histoire l'ont semble-t-il "révisée".

b) Récit historique, fable et origine

Le deuxième texte sous-jacent au *Conclave des pleureuses* n'est pas un texte religieux, encore moins littéraire, puisqu'il s'agit cette fois de ces récits "orthodoxes" de l'histoire de Tunisie. Histoire autour de laquelle deux voix dialoguent avec beaucoup de tension dans ce texte, chacune en proposant sa propre lecture.

Pendant que le saint-de-la-parole remonte jusqu'à "la belle équipée d'Elissa" (page 181) pour ouvrir son récit historique, l'Œil-de-Moscou prétend que "ce pays se cherche [...] et [qu'] il ne se retrouvera pas dans [ses] légendes et [...] tristes fables pleines de ressentiments." (page 170). En revanche "s'il nous faut des vérités [affirme-t-il] qu'elles soient positives, productives" (page 170), constructives; autrement dit au service des historiens nouveaux, axés davantage sur le présent. Les vérités dont se réclame le saint-de-la-parole ont l'inconvénient, laisse-t-il entendre, d'être portées sur le passé et la

¹²³ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 51.

¹²⁴ "Certes, l'injonction m'avait posé quelques problèmes en son temps : "Lis au nom de ton maître"; ...". *Idem*, page 51.

mémoire, or que faire de celles-ci quand une nouvelle république a besoin de nouveaux acteurs, de nouveaux héros, de nouveaux "artisans" :

"L'histoire ne retient ni les vérités ni les nostalgies, mon ami; elle n'imprime que la puissance et la volonté d'être." (page 170).

L'histoire est en somme telle que la fait consigner le dernier régnant, son objet ne consiste pas à reconnaître les empires précédents; au contraire elle doit ériger, confirmer la dernière puissance comme la seule origine :

"Allons, allons, soyez moderne; prêtez l'oreille aux rumeurs qui nous propulsent et soyez sourds aux vérités qui nous enchaînent" (page 170).

Etre d'Orient, d'Occident ou de Perse¹²⁵, peu importe puisque "Ces temps sont de nulle part; ils appartiennent aux apatrides." (page 172). Etre moderne selon l'Œil-de-Moscou, c'est renoncer à la nostalgie du passé, aux "Chants puniques" (page 172), aux "songes inutiles" (page 174); bref c'est remettre à zéro les pendules de l'Histoire. Les vérités, la mémoire sont inutiles lorsqu'on veut réinventer l'Histoire :

"Nous vivons l'ère du mensonge de masse; et votre nostalgie devra s'y faire" (page 172).

Histoire et vérité sont en définitive antonymes. Ceux qui tentent de les unir comme le saint-de-la-parole ne sont pas des historiens mais des "conteurs" (page 173), juste bons pour nous débiter "des contes et des légendes abjectes" (page 174) car trop hostiles à la construction *ex nihilo* d'un nouvel âge¹²⁶ :

"Je ne partageais plus ces façons incongrues de nous rappeler les antiques serments trahis et la valeur des tatouages. Ces colères intempestives contre la nouvelle république ne me convenaient plus." (page 172)

"Depuis lors, je hais les voyants [...], les diseurs de bonne aventure, les femmes voilées et les marabouts sans avenir." (page 174).

Avec le saint-de-la-parole et les "historiens pointilleux" (page 176) qui ont tous fini au pavillon des "semi-agités" (page 176), ils dérangent, ils "violent" le discours dominant amnésique et menacent de briser l'édifice nouveau.

En traitant le saint-de-la-parole et ses semblables de conteurs, en les taxant de folie, l'Œil-de-Moscou délégitime une lecture autre que la sienne de l'Histoire et en fait un discours non officiel à la limite du pathologique. C'est cela aussi le revers de l'Histoire officielle.

¹²⁵ *Idem*, pages 171 - 172.

¹²⁶ *Idem*, page 32.

Marginalisé de la sorte, le saint-de-la-parole redouble de férocité; l'origine diluée dans une "géographie imaginaire" (page 172) par son ennemi, se fixe alors dans sa mémoire du côté de Tyr et de Carthage :

"Tu es phénicien. Souviens-toi : nous sommes phéniciens." (page 44)

"Elissa [...] régissait la colline des parfums et construisait des temples. La Sicile nous était soumise. Nous ouvâmes Syracuse. Et Syracuse regarda vers le sud. Nous dominions les mers, fréquentions les Egyptiens, et nos dieux aimaient les enfants. Nous connûmes quelques guerres. Amilcar, le superbe soldat de Sicile, et Hannibal, son fils glorieux, nous en délivrèrent. Cinq fois, dix fois, vingt fois, ils nous en délivrèrent.

Mais la malédiction les poursuivait déjà." (page 45).

Baal Hammon, le saturnien, habitué à voir sacrifiés les meilleurs enfants de Carthage à sa gloire, vit un jour les serments trahis et le pacte rompu. Les riches négociants, parents de ceux-ci, immolèrent à leur place des enfants achetés aux pauvres Numides :

"Ainsi allait la trahison; ainsi naissait la malédiction : d'année en année, [...] nos riches marchands raillaient l'ignorance de nos divinités. Celles-ci se turent ... avant de disparaître dans la mer avec Carthage." (page 46).

Mais elles ne tardèrent pas à se venger :

"Une malédiction frappe les Phéniciens et leurs descendants : Tyr a été engloutie, Carthage a été détruite" (page 44).

Tour à tour, Romains, Byzantins, Arabes, Ottomans et Français les ont assujettis et remplacés par leurs enfants :

"Phéniciens d'Orient ou d'Occident, puniques ou numides, nous portons la malédiction des temps" (page 44).

"L'ancien ordre des étrangers [n'est] que le juste châtement de nos délits passés" (page 173).

"Nous nous sommes moqués des Dieux. Nous avons bradé notre serment." (page 44).

Aujourd'hui les Numides arabisés ont rebaptisé les rues "de noms de poètes arabes et persans" (page 123) par référence à "une grande civilisation" (page 123), et remplacé un emblème par un autre : l'olivier par le palmier¹²⁷ "alors que notre nation est née dans une magnifique oliveraie !" (page 165).

¹²⁷ *Idem*, pages 129, 149, 164,165 et 180.

Aujourd'hui encore des "hommes oublieux" (page 160) appelant à la perte d'une "mémoire figée" (page 161), à la renaissance, prétendent avoir besoin de "nouveau-nés sans liens, sans attaches, sans poids des paroles ni chaînes des récits ..." (page 161). Le quartier des Phéniciens trop tourné vers le passé, trop fidèle à Elissa bâtisseuse d'empire "ne mérite plus son nom ! Ni l'impasse de la Patience ! [affirme l'Œil-de-Moscou.] Dès que ce saint furieux aura été enfermé, je suggérerai que l'on change cette nomenclature d'un autre âge." (page 63). Ainsi va la revanche des dieux bafoués, raillés, "violés". L'Œil-de-Moscou et son amnésie avouée, assumée n'est qu'une manifestation entre autres, de la vengeance de Baal Hammon :

"Nul n'a détruit Tyr que sa propre cupidité. Nul n'a détruit Carthage que son propre mensonge. Les Romains n'étaient que le glaive et les Numides leur appui, la malédiction les a précédés cependant."
(page 45).

C'est sur ces termes hautement tragiques que se clôt le récit historique de ce dernier survivant d'un empire et d'une origine ensevelis délibérément dans les mémoires. Histoire ou fable ? Vérités historiques et vengeance des divinités, placent ce discours à la limite des deux.

De l'Histoire, le saint-de-la-parole a tiré un enseignement digne de la fable. L'Œil-de-Moscou "sourde" à ces vérités, à cette moralité jette cette version dérangeante aux confins de la fable et de la légende sans fondement historique. F. Mellah quant à lui jette le voile de la fable et de la fiction sur la vérité brûlante créée haut et fort par le saint-de-la-parole :

"Cela ne peut faire l'objet d'un article sérieux; j'en conviens volontiers. Tout au plus un roman sans porté ni cohérence. Des histoires pour rien." (page 190).

A quoi bon remuer les mémoires lorsque les hégémonies successives n'ont songé qu'à les endormir, lorsque invasion après invasion, l'Histoire a constamment été remaniée, revisitée, révisée. "L'âge inaugurateur" dernier en date, est au plus fort de sa puissance et de sa censure. A quoi bon par conséquent remuer les mémoires ? Ce ne sont là que des "histoires pour rien".

Ce discours manifestement pessimiste, à la limite de la démission, en cache pourtant un autre on ne peut plus remuant, perturbateur. Les langages de la fable et de l'allégorie sont en effet souvent plus pénétrants que le langage nu de l'Histoire. "Appeler un chat un chat", un tyran un tyran, un imposteur un imposteur, n'est pas aussi efficace que de le désigner par une périphrase ou encore par l'allégorie. Voilée, secrète, mystérieuse, celle-ci appelle autant de questionnements, d'interrogations auxquels les récits historiques "orthodoxes" ne conduiront jamais.

Enfin à l'instar du pastiche sérieux, la fable chez F. Mellah est une source de subversion, un support au travers duquel la vérité habillée de fiction, d'imaginaire peut s'exprimer aux dépens de la censure.

Après *Le Coran*, les versions officielles de l'Histoire; *Les Nuits* viennent en troisième position de cette pyramide des modèles sous-jacents à l'écriture du *Conclave des pleureuses*. Avec ce recueil de contes anonymes, le dialogue perd en revanche de son acuité et prend la forme moins tendue, plus légère et plus ludique de la parodie; cela notamment au plan de l'agencement des histoires multiples figurant dans le roman.

c) Construction analogue à celle des *Nuits*

Comme dans *Bayarmine*, là encore l'hypotexte sont *Les Mille et Une Nuits* avec cette différence qu'ici, ce ne sont pas l'univers fictionnel ni l'atmosphère érotique du livre qui sont pastichés; c'est sa structure qui est parodiée. F. Mellah donne l'impression de jouer à ce que son texte ait l'architecture d'un recueil de contes. Cela grâce à la technique de l'enchâssement¹²⁸ de plusieurs récits qui donne précisément au roman sa structure "contique"¹²⁹.

De fait, l'enquête n'est qu'un prétexte au défilement de courtes histoires se succédant les unes aux autres. S'ouvrant sur l'histoire du saint-de-la-parole servant en quelque sorte de "conte-cadre", le récit s'articule sur l'histoire de l'Œil-de-Moscou, laquelle ouvre l'histoire d'Aïcha-Dinar, laquelle contient une nouvelle version de la biographie du saint-de-la-parole et ainsi de suite. Bref en traversant ce roman, on a en effet l'impression de feuilleter les pages d'un recueil de contes. Aussi est-on tenté de schématiser sa structure comme suit :

- histoire du saint-de-la-parole contée par lui-même (pages 13 - 47),
- histoire de l'Œil-de-Moscou (pages 51 - 71),
- histoire d'Aïcha-Dinar (pages 75 - 83),
- histoire du saint-de-la-parole contée par sa mère (pages 83 - 87),
- histoire de Tawfik-Grain-de-Sel (pages 87 - 88),
- histoire de Hamma-le-Rouge (pages 89 - 91),
- histoire de Moha-le-Fou (pages 91 - 92),
- histoire d'Ali-Doigts-d'Argent (pages 92 - 93),
- histoire de Mustapha-Canari (pages 93 - 95),
- histoire du roi fou (page 95),

¹²⁸ Cf., Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, coll. "Points".

¹²⁹ Adjectif emprunté à Jamel Eddine Bencheikh. Cf., *Les Mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière*, op. cit.

- histoire de Fatma-la-Lampe (pages 115 - 117),
- histoire du premier mari de Fatma-la-Lampe (pages 115 - 116),
- histoire du second mari de Fatma-la-Lampe (page 117),
- histoire du saint-de-la-parole contée par Fatma-la-Lampe (pages 118 - 119),
- histoire de Madame (pages 121 - 127),
- histoire de Monsieur (pages 127 - 128),
- histoire de l'oncle de Madame (pages 128 - 130),
- histoire du cousin de Madame (pages 130 - 131),
- histoire de la cousine violée (pages 133 - 134),
- histoire de la cérémonie funèbre (pages 134 - 168),
- histoire du saint-de-la-parole contée par l'OEil-de-Moscou, ou son procès (pages 172 - 174),
- histoire du neveu de l'OEil-de-Moscou (pages 174 - 177),
- deuxième version de l'histoire de la cousine mystique (page 175),
- histoire d'Elissa racontée du point de vue du saint-de-la-parole (page 175),
- histoire d'Elissa racontée du point de vue de l'OEil-de-Moscou (page 176),
- histoire des "semi-agités" (pages 177 - 184),
- histoire de la foule et des soldats (pages 184 - 187),
- histoire du subalterne¹³⁰ qui se rebelle (pages 188 - 191).

L'enchâssement des récits, procédé littéraire emprunté aux contes de Shahrazâd, apparaît ici rien qu'au plan de la pagination. L'histoire du roi fou (page 95) surgit dans celle de Mustapha-Canari (pages 93 - 95). Les histoires du premier et du second mari de Fatma-la-Lampe sont enchâssées dans celle de ce dernier personnage (pages 115 - 117). De même pour les histoires de l'oncle de Madame (pages 128 - 130), du jeune cousin de Madame (pages 130 - 131), de la cousine violée de Madame (pages 133 - 134) et de la cérémonie funèbre (pages 134 - 168); toutes sont incluses dans l'histoire de Madame et de Monsieur rapportée par Fatma-la-Lampe. On peut même dire que l'histoire de ce couple va de la page 121 à la page 168. La deuxième version de l'histoire de la cousine mystique (page 175) apparaissant, comme on peut le constater, au milieu de l'histoire précédente (histoire du neveu de l'OEil-de-Moscou, pages 174 - 177), reprend l'histoire de la cousine violée de

¹³⁰ Le refus du journaliste de livrer à son "maître" la preuve que le saint-de-la-parole est l'auteur des viols peut constituer une histoire.

Madame (page 133 - 134)¹³¹. Enfin les deux versions contradictoires de l'histoire d'Elissa (pages 175 et 176) sont mise en abyme à leur tour dans l'histoire du neveu de l'OEil-de-Moscou (pages 174 - 177).

D'un point de vue technique, l'agencement complexe à la limite du labyrinthe de tous les "contes" dégagés plus haut, nous rappelle sans doute la construction livresque des *Mille et Une Nuits*. Il nous induit à penser pourtant que le jeu hypertextuel ici procède davantage de la parodie que du pastiche sérieux. La pratique hypertextuelle ici ressemble à un exercice de style, trop conscient et trop révélateur de son hypotexte, dont la fonction est le pur divertissement.

Enfin, l'autre point commun avec *Les Mille et Une Nuits*, c'est le rapport vertical qui s'établit entre l'enquêteur-narrateur et son rédacteur en chef, lequel risque à tout moment de le muter à "la sociale"¹³² en cas de non satisfaction. Jadis, Shahrazâd également risquait chaque nuit de se voir décapitée par Shahriyâr si elle ne reportait pas à la nuit d'après la suite du récit de la veille. A travers ce rapport de dépendance du subalterne à son supérieur, on peut voir de fait comme un clin d'oeil aux *Nuits*.

Après *Le Coran*, les récits "orthodoxes" de l'Histoire et les *Nuits*; *Le Père Goriot* fonctionne comme hypotexte dans *Le conclave des pleureuses*. Il vient en quatrième position dans cette hiérarchie de modèles tantôt pastichés, tantôt parodiés.

d) Influence balzacienne

Pour décrire et dénoncer la société du Paraître que constituent les "rupins" des quartiers neufs, F. Mellah ne s'inspire pas seulement du modèle balzacien, il le pastiche. L'ironie sur certains comportements de ces parvenus¹³³, la focalisation sur l'éthique du Paraître chez eux, enfin le maniement d'un code social sont autant de thèmes qu'on trouvait déjà développés et dénoncés dans *Le Père Goriot*. La duchesse de Langeais et Rastignac en sont les représentants; la vicomtesse de Beauséant en est quant à elle la théoricienne.

A son tour donc, F. Mellah s'en prend à cette société de l'occultation et en confie la peinture à un personnage issu paradoxalement du peuple mais également relié à un autre pan de l'Histoire; ce personnage est Fatma-la-Lampe, habitante du quartier des Phéniciens :

¹³¹ Version racontée par Fatma-la-Lampe, la seconde étant racontée par l'OEil-de-Moscou.

¹³² Autrement dit la section sociale du journal. Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit.

¹³³ *Idem*, page 123.

"Mes employeurs n'étaient ni riches ni pauvres. Ils ne provenaient ni d'une grande famille ni d'une famille stratégique. Un jeu fort bien dosé d'alliances - par mariage et par affaires - leur permettait de maintenir une apparence d'aisance qui leur tenait lieu de statut et de refuge." (page 124).

Dans cette "société du spectacle"¹³⁴, régie par tant de convenances, les acteurs sont tantôt spectateurs, tantôt comédiens, jamais ce qu'ils sont par essence :

"Ici, les familles sont les gens du code. Et il en est ainsi à chaque occasion (circoncision, fiançailles, mariage, deuil) : le public originel d'abord, le public plus large ensuite, sont sollicités non point pour un simple partage d'émotions mais pour une répartition codée des convenances. Tous seront spectateurs. Chacun sera comédien à son tour. Toutefois, ce n'est pas la famille elle-même qui crée le code des convenances, c'est le quartier; chaque quartier ayant sa propre façon d'organiser les émotions et d'exposer les sentiments." (pages 136 - 137).

Être et Paraître restent dissociés dans une communauté du mensonge portant l'image au rang de seule valeur :

"l'image est le fondement essentiel sur lequel semble reposer la vie de l'individu, celle du couple, celle de la famille, celle du quartier" (page 137).

Une image souvent truquée, erronée, mensongère dont la pierre trahit l'imposture :

"Certains se mirent à décorer leur salon de gros volumes de poésie arabe et persane, le choix des auteurs se faisant alors selon le nom de la rue. [...] On s'ingénia aussi à décorer l'extérieur des villas : fer forgé, bois sculpté, fresques et mosaïques furent abondamment utilisées." (page 123);

mais également certains récits douteux :

"Madame s'est même trouvé (ou inventé ?) un saint parmi ses ancêtres paternels et s'arrangeait souvent pour qu'on le sût. Aux visiteurs sceptiques, elle assurait qu'une tombe - et même un marabout - découverts par hasard au nord du pays pouvaient garantir la véracité du fait. Souvent les doutes de ses interlocuteurs ne portaient pas sur l'authenticité de cette ascendance mais sur la validité d'un tel argument [...]. Madame continuait tout de même d'exhiber les traces de cette sainte ascendance" (page 124).

Cette ascendance mythique fonctionne comme un masque social derrière lequel se dissimule un être certes en mal d'origine mais aussi d'une laideur extrême :

"Distinguer dans les comportements de Madame ce qui lui appartenait en propre et ce qui relevait des images qu'elle avait d'elle-même n'était pas une tâche facile. Toutefois, certains traits lui semblaient

¹³⁴ Expression utilisée ici par référence à l'essai de Guy Debord du même nom, réédité chez Gallimard en 1992.

liés; j'en retiens trois ou quatre : la pâleur de sa peau ("Ma pauvre fille, disait souvent son père, sans maquillage tu as vraiment l'air malade !"); elle même tirait quelque orgueil de cette pâleur : "Dans un pays où tout le monde est brun, cela me distingue", disait-elle. La forme de son nez qui lui donnait un air triste et comique à la fois; elle affirmait cependant que c'était là le signe indiscutable d'une forte personnalité : "De Gaule aussi avait un long nez !" disait-elle sans rire. Sa façon de marcher en frappant le sol des pieds "signe d'une solide origine", assurait-elle." (pages 124 - 125).

Plus que hideux ce portrait physique contient en filigrane le portrait dysphorique que faisait déjà Balzac de Madame Vauquer dans *Le Père Goriot*. Le long nez de Madame est à coup sûr une réminiscence du "nez à bec de perroquet"¹³⁵ de la vieille propriétaire de la pension Vauquer. Sa face moins "vieillot" et moins "grassouillette"¹³⁶, sa démarche moins fatiguée¹³⁷, sont des détails déjà présents dans la caricature que faisait Balzac de son personnage. En les intégrant à la description - plus laconique¹³⁸ - de Madame, F. Mellah fait certainement référence à ce texte.

Plus qu'un clin d'oeil, les trois détails repris ici et fortement intertextuels redoublent d'animosité et deviennent par conséquent, les emblèmes de la laideur morale de ceux qui ont troqué l'Être contre le Paraître, l'authenticité contre l'artifice, l'origine réelle contre l'origine factice, fallacieuse.

Certes la distorsion entre l'Être et le Paraître ne relève pas, chez Madame Vauquer, de l'origine et de l'identité, mais de l'argent et du lucre. Celle-ci s'escrimant à faire de sa pension un lieu affable¹³⁹ essaye tant bien que mal d'occulter la réalité à savoir que c'est d'abord un lieu destiné à l'exploitation. Madame de son côté s'attribuant des ascendances nobles, cherche à dissimuler une réalité tout autre : "de n'être qu'une image imparfaite de ce qu'elle ne parvenait pas à" (page 150) être.

L'image trompeuse, la duplicité, la simulation des passions sont en effet cet art où Madame excelle à son tour :

"Madame était encore au lit lorsque son mari prononça la phrase : "Le père est mort" [...]. N'attendant pas de réponse précise, il n'en obtint pas.

[...]

Le coeur de Madame était-il trop éduqué ? L'a-t-on élevé à l'artifice de choisir parmi ses émotions celle qu'il convenait d'exposer à telle occasion, de camoufler à telle autre ? Le fait est qu'elle garda le silence. Elle alla de sa chambre à la cuisine, de la cuisine au salon, comme si une opération complexe et délicate exigeait d'elle une forte concentration. [...] Elle retourna à sa chambre. Était-elle en train de

¹³⁵ Cf., *Le Père Goriot*. Paris, Gallimard, 1971. Page 28.

¹³⁶ *Idem*, page 28.

¹³⁷ "elle marche en traînant ses pantoufles grimacées.". *Idem*, page 28.

¹³⁸ Balzac s'attarde beaucoup plus sur les détails à tel point que le portrait du personnage s'assimile à un véritable tableau de peinture. Un côté pictural caractérise en effet le portrait physique de Madame Vauquer. *Idem*, pages 28 et 29.

¹³⁹ *Idem*, pages 22 à 25.

sélectionner le sentiment, l'émotion qu'il convenait d'exposer ? Un sanglot convoqua Monsieur dans la chambre" (pages 135 - 136).

Décrite de la sorte dans une grande activité cérébrale, Madame semble avoir en écho la consigne de la vicomtesse de Beauséant lancé à Rastignac :

"si vous avez un sentiment vrai, cachez-le comme un trésor; ne le laissez jamais soupçonner, vous seriez perdu."¹⁴⁰

Ainsi tels Madame de Beauséant, Madame de Langeais, Madame Vauquer et Rastignac, Madame est non seulement une réminiscence de tous ces personnages machiavéliques, mais aussi un personnage archétypal de toute "société du spectacle" et de l'exhibition. En la fustigeant de la sorte, F. Mellah à son tour dresse un réquisitoire contre tous les imposteurs de son genre qui par ailleurs s'inventent des origines nouvelles en oubliant que d'une manière ou d'une autre ils restent liés au "numéro sept de l'impasse de la Patience"¹⁴¹. Ces "nouveaux nés" comme l'Œil-de-Moscou ont élu domicile dans un quartier neuf sans liens, sans attaches.

Universels, les personnages de Balzac restent d'actualité encore aujourd'hui, puisque par le jeu hypertextuel ils permettent d'en forger des doubles portant en eux les mêmes tares, les mêmes vices.

e) Enquête et genre policier

Au même titre que *Le Coran*, les récits officiels de l'Histoire, *Les Mille et Une Nuits* et le modèle balzacien; le genre policier est présent dans cet hypertexte du *Père Goriot*, mais seulement en filigrane; à la différence d'*Une ambition dans le désert* dont la présence est dénotée à travers sa parodie.

Nous avons en effet rien qu'au plan lexical une foule de termes appartenant au registre policier à commencer par celui d'enquête, d'enquêteur, de piste ou de constat qu'on trouve notamment en page 100 :

"Mais que l'on tente de brouiller toutes les pistes par des énigmes imbéciles et des légendes stupides, je ne devrais pas l'admettre ! Mon enquête a commencé par un constat clair et deux questions simples; il ne faudra plus la compliquer par des considérations mythiques, historiques ou psychologiques."

¹⁴⁰ *Idem*, pages 22 à 25.

¹⁴¹ C'est à dire au quartier des Phéniciens.

Cela dit, en dépit de cette présence "lexicale" de la littérature policière, l'enquête dans *Le conclave des pleureuses* relève davantage de l'initiation que de la "détection"¹⁴² au sens policier du terme. La manière dont un autre écrivain, Albert Cossery s'en prend à ce modèle narratif est encore plus intéressante, car cette fois elle s'attaque à une logique positiviste dont le détective "produit occidental" sert de prototype. Dans *Une ambition dans le désert*, l'auteur s'en prend au roman policier traditionnel et se plaît à le décortiquer et à le railler.

4) *Une ambition dans le désert* ou la parodie du roman policier

Quand on a lu la nouvelle d'Honoré de Balzac : *Une passion dans le désert*¹⁴³, on ne peut s'empêcher d'entendre au travers d'*Une ambition dans le désert* l'écho d'une parodie. Celle-ci ne vise que le titre et s'attarde sur le terme de "désert" qui recouvre le regard lourd de fantasmes du Même sur l'Autre.

Chez Balzac cet ailleurs édénique sert de berceau à la naissance d'une passion insolite entre un soldat provençal et une panthère du désert. Paradoxalement chez Cossery, ce même espace sert de toile de fond à une intrigue quelque peu mystérieuse qui contribue à bousculer cette même image trop irréaliste et trop exotique dans laquelle se complaît l'Occident depuis le XVIII^e siècle. Pour faire plaisir aux ennemis de Ben Jelloun qu'ils accusent à tort ou à raison de cultiver à forte dose l'exotisme dans ses textes, on dira qu'A. Cossery est le contraire de l'écrivain qui se sert de cette dimension pour plaire à l'Autre, c'est à dire au public étranger auquel il destine son écriture. Bien au contraire Cossery s'amuse à parodier Balzac et à travers lui tous les écrivains et poètes occidentaux que l'Orient féérique a tant inspirés et éblouis :

"Il voyait un océan sans bornes. Les sables noirâtres du désert s'étendaient à perte de vue dans toutes les directions, et ils étincelaient comme une lame d'acier frappée par une vive lumière. [...] Le ciel avait un éclat oriental d'une pureté désespérante, car il ne laisse alors rien à désirer à l'imagination. Le ciel et la terre étaient alors en feu. Le silence effrayait par sa majesté sauvage et terrible. L'infini, l'immensité, pressaient l'âme de toutes parts..."¹⁴⁴.

Comme Balzac, A. Cossery ne peut résister à la beauté du désert et nous en offre une description faisant écho à celle qu'on vient de citer ci-dessus :

"Tout le paysage semblait pétrifié sous l'ardent soleil d'après-midi, d'une beauté statique et invulnérable, comme indifférent à la lente marche séculaire du temps. [...] A chaque fois qu'il regardait

¹⁴² Terme emprunté à Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, Les impressions nouvelles, 1989.

¹⁴³ *La Comédie humaine*, VII, Paris, Gallimard, 1955.

¹⁴⁴ Cf., Honoré de Balzac, *Une passion dans le désert*, op. cit., page 1073.

ce paysage, il était envahi d'une félicité intense, comme si un destin sagace, lui avait octroyé ce privilège pour en être le seul et insatiable témoin." (page 14).

Curieusement et paradoxalement, le narrateur de Cossery vient aussitôt nous avouer que "ce calme prestigieux et cette douceur immuable [ne sont] plus que souvenir" aujourd'hui; car "le despotisme industriel [a] dégradé les espaces émouvants de la nature." (page 15). Et pour enlaidir davantage le paysage mythique balzacien, l'auteur va jusqu'à planter au coeur de ce même désert, "comme une statue de la dérision, l'armature métallique d'un derrick pourrissant au soleil" (page 15); image tout à fait surprenante quand on a l'habitude de lire des passages descriptifs s'attardant plutôt sur la pureté du désert.

On se demande alors pourquoi Cossery s'amuse à défigurer la belle image qu'on a de cet ailleurs fascinant ? Est-ce par réalisme exacerbé ou bien par simple provocation ? La réponse est non. Ni l'un ni l'autre n'expliquent suffisamment l'image déconcertante que l'auteur nous donne à voir.

Si on revient au texte (page 14), on se rend compte qu'au fond l'auteur défend l'idée que le désert est un espace débordant de beauté et de sérénité exactement comme se le représentent les Occidentaux. En même temps, il joue à le rendre répugnant par la fâcheuse présence de ce vestige d'anciennes prospections pétrolières, symbole de l'outrecuidance de "la grande puissance impérialiste"; insinuant ainsi à l'Occident que si "l'Éden oriental" n'est plus ce qu'il était c'est à cause de lui et que son regard exotique est en même temps trop sécurisant pour lui. En d'autres termes, il serait temps de secouer le stéréotype planant depuis des siècles sur le désert, car il servirait de voile opaque derrière lequel l'Occident se dérobe pour faire oublier que d'un autre côté il a tout fait - des décennies durant, pour ravir à cet espace toute sa virginité, sa beauté, bref sa noblesse; cela en essayant d'y implanter son infrastructure moderne et d'y répandre sa "science néfaste" (page 18).

Ce n'est pas par hasard si la bien aimée de Samantar, le personnage principal, s'appelle Gawhara qui veut dire en arabe perle ou pierre précieuse de façon générale; Gawhara demeurant en effet, pour son amant le symbole du désert précieux et indestructible :

"Tu ne seras jamais vieille pour moi, dit-il. Tu resteras toujours comme ce paysage indestructible."
(page 24).

Cependant et contre son gré, l'espace féérique se mue en espace du crime et devient le théâtre de mystérieux attentats à la bombe, qui "par leurs bruyants éclats" (page 9) viennent rompre la tranquillité de cet aristocrate du désert et le plonger malgré lui dans une "détestable besogne" (page 20) qui prend d'entrée l'allure d'une enquête policière. Ainsi Cossery joue à démythifier le désert, à bousculer les stéréotypes, bref à dissiper le mirage; cela aux niveaux de la toile de fond et de l'intrigue.

a) Parodie du roman policier traditionnel

Dans son étude *Le roman policier*¹⁴⁵, Josée Dupuy nous apprend que :

"[le] succès considérable des diverses catégories de romans policiers a favorisé la parodie. Frédéric Dard, sous le nom de sa créature le commissaire San-Antonio, publie aux éditions du Fleuve Noir, des romans policiers et des romans d'espionnage parodiques qui atteignent un public considérable populaire et intellectuel. Cette réussite sans précédent d'un genre très sophistiqué se développe sur trois plans : le langage, l'agression du lecteur par l'auteur, la création d'un groupe de personnages dérisoires autour du commissaire valeureux. F. Dard - San-Antonio invente un langage où les calembours, les créations de mots ("tac-au tacé-je") les coqs-à-l'âne, les lapsus délibérés constituent un délire verbal violemment vulgaire mais hilarant, qui tourne en dérision les obligations du récit et fait oublier l'enquête. Le narrateur y agresse le lecteur ("Bande de déphosphorés, vous ne devinez pas ? - Non ?"), lui reproche sa paresse et brise le récit dont il dénonce l'invraisemblance : "les noms, les lieux, les circonstances sont fictifs. Mais les personnages ? Hmm ? Faut voir !".¹⁴⁶

D'autres auteurs se sont essayés au même jeu parodique. Charles Williams par exemple, dans *Fantasia chez les ploucs* :

"[il] fait décrire le "milieu" par un enfant qui ne comprend pas qu'il participe à une aventure de truands. Hubert Monteilhet (*Les Pavés du Diable*, *Le Retour des Cendres*) choisit au contraire une langue précieuse, archaïsante, pour décrire des personnages cruels et distingués : à la manière de Thomas De Quincey, il fait du roman policier une fable vénéneuse, satirique et insolente, où les jeux de glace aboutissent à la mort."¹⁴⁷

Evidemment, Genette verrait ici au lieu d'une parodie, un pastiche satirique ou bien un travestissement burlesque¹⁴⁸.

Même Jorge Luis Borges s'est essayé à ce jeu hypertextuel avec cette différence qu'il pousse le roman-problème vers le fantastique :

"Dans *Six problèmes pour don Isidro Parodi*, le détective, emprisonné depuis quatorze ans pour un crime qu'il n'a pas commis, officie - enquête - de sa cellule, consulté à domicile avec l'approbation du directeur de la prison. Les énigmes ne sont que prétextes à un défilé de personnages incroyables, victimes d'une machination, qui racontent leur histoire dans un langage obscur, symbole de leur

¹⁴⁵ Paris, Larousse, 1974, coll. "Textes pour aujourd'hui".

¹⁴⁶ Cf., Josée Dupuy, *Le roman policier*, *idem*, pages 46 - 47.

¹⁴⁷ Cf., Josée Dupuy, *idem*, page 47.

¹⁴⁸ On reviendra sur ce point dans la suite du travail.

emprisonnement, de leur impossibilité à communiquer. Chaque être se perd dans le labyrinthe de ses propres énigmes."¹⁴⁹.

Alain Robbe-Grillet ainsi que Michel Butor se sont également "attaqués" à ce genre trop fermé en substituant - A. Robbe-Grillet notamment - à ses structures narratives "closes" des structures "lacunaires", au travers desquelles le sens est censé fuir, se volatiliser. Ces tentatives de "secousses" du roman policier traditionnel rejoignent bien entendu le projet "terroriste" du nouveau roman à l'égard du roman réaliste dont l'idéologie marque aussi le roman policier¹⁵⁰.

Doté de la même veine parodique, Albert Cossery écrit un "roman-problème"¹⁵¹ dont il situe l'action au coeur du désert, espace qui en règle générale n'a - comme on le disait plus haut - aucun rapport avec le crime dans la représentation qu'on s'en fait d'habitude. C'est là tout le charme du pervertissement des codes chez Albert Cossery.

D'emblée, *Une ambition dans le désert* prend l'allure d'un roman de détection :

"C'est pendant qu'il faisait l'amour à Gawhara [...] que Samantar jugea opportun d'éclaircir le mystère de ces attentats à la bombe qui se succédaient depuis quelque temps dans la ville, ..." (page 9).

Paradoxalement et à la même ligne, le narrateur se dépêche de déjouer l'attente du lecteur en affirmant que "ces pétarades saugrenues" ne font que provoquer "les sarcasmes d'une populace avide de festivités fussent-elles meurtrières." (page 9). Première surprise, les explosions de bombes ne sèment pas la panique parmi la population de l'émirat; elles suscitent plutôt son rire et sa dérision. La distanciation parodique est tapie dans l'effet comique que suscite en nous l'étonnement. Deuxième surprise, l'enquête est contre toute attente assumée par un dandy du désert, Samantar, qui n'a de foi - comme tous les héros d'A. Cossery - qu'en la dérision que suscitent en nous la vie et les hommes.

Orgueilleux et sarcastique, il s'oppose au modèle classique que nous offrent Sherlock Holmes et Hercule Poirot d'un détective consciencieux et vertueux qui travaille pour le bien de la société et pour l'amour de la vérité. Contrairement au héros d'Agatha Christie chargé de faire la lumière sur les crimes les plus mystérieux dans un but éminemment moral, Samantar est un aristocrate marginal qui mène son enquête dans un but purement personnel. En s'efforçant de parvenir aux "instigateurs de cette parodie révolutionnaire" (page 9), il cherche à préserver sa tranquillité et sa joie de vivre des causes qui menacent de les perturber :

¹⁴⁹ Cf., Josée Dupuy, *Le roman policier*, op. cit., pages 47 - 48.

¹⁵⁰ Cf., Alain Robbe-Grillet, "Entretien" avec Uri Eisenzweig, *Le roman policier, Littérature*, n°49, Paris, Larousse, février 1983.

¹⁵¹ Cf., Thomas Narcejac, *Une machine à lire : Le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975.

"Samantar songea avec amertume qu'il lui faudrait dilapider une énergie destinée au seul plaisir, briser le rythme délectable d'une réflexion pacifique et soumettre sa clairvoyance à une rude épreuve, s'il voulait épargner à cette parcelle immaculée du désert les multiples dévastations dont souffraient d'immenses continents." (page 13).

Tout se passe comme si le personnage est condamné à mener l'enquête autour de cette nébuleuse qui se présente à lui; or personne ne lui en confie la tâche, seul son amour féroce pour le calme, la paix et le plaisir l'y acculent. Samantar est en effet, tout à fait à l'opposé du détective traditionnel tel qu'il a été institué par Edgar Allan Poe, Conan Doyle et plus tard par A. Christie; c'est à dire un homme d'ordre, scrupuleux, vertueux et justicier par dessus tout :

"Jamais dans le juste univers du roman policier, l'assassin n'échappe à l'enquêteur; jamais la justice n'échoue, si aimable que soit le coupable, si justifié que paraisse le crime; il n'y a pas moyen d'échapper à l'implacable *Némésis* symbolisée par notre détective moderne, qui est à la fois *Furie* et *Destin* (...) Notre science et notre théologie, notre éthique et notre métaphysique sont basées sur la foi en une justice implacable (...) dans un univers gouverné par l'ordre, fondé sur une loi éternelle et immuable."¹⁵².

Le héros de Cossery est tout sauf ce garant de l'ordre social et moral. C'est au contraire "l'anarchiste, le hors-la-loi" (page 65) dont "aucune force ne fera [... l'esclave] d'un régime quel qu'il soit." (page 148). C'est même le marginal qui va jusqu'à "désavouer son appartenance à la famille régnante pour vivre une existence de liberté, de loisirs et de réflexion." (page 62). De ce point de vue, il ne remplit aucunement le contrat policier et il échappe totalement au modèle de référence.

Une ressemblance cependant avec celui-ci, c'est son désœuvrement; sa "vie simplifiée à l'extrême, [inspire en effet] l'amour, la mollesse et l'oisiveté" (page 64).

En ce sens il perpétue "une tradition de l'oisiveté, du raffinement et de l'excentricité", jadis instituée par Dupin et Sherlock Holmes et qui "subsiste encore au XX^e siècle."¹⁵³.

La qualité qui le rapproche pourtant le plus de l'acteur principal du roman de détection, c'est son extrême clairvoyance et sa "probité" intellectuelle" (page 62). Le texte est en ce sens parsemé des occurrences de cette lucidité (pages 62, 66, 71 etc. ...). Rien ne peut en effet brouiller sa vue ni ébranler son intelligence. "L'abus du haschisch au lieu d'engourdir [sa] conscience avait au contraire accru sa lucidité" (page 66). De même le plaisir sexuel, plutôt que de baisser ses facultés intellectuelles, attise son envie "d'éclaircir le mystère de ces attentats à la bombe qui se succédaient depuis quelques temps dans

¹⁵² Cf., Marjorie Nicholson citée par Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, op. cit., page 173.

¹⁵³ Cf., Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, op. cit., page 88.

la ville" (page 9). Comme par miracle tout s'accorde pour faire de lui une véritable "machine[s] à résoudre les mystères"¹⁵⁴; et pourtant il échoue dans sa fonction de "détective" infallible : il n'arrivera pas à dévoiler, par lui-même, l'identité du vrai coupable, Ben Kadem, pourtant toujours à proximité de lui. Autrement dit, il n'arrivera jamais à résoudre le problème qui se pose à lui et sur lequel se fonde toute enquête "policière". Au contraire, il se laisse manipuler par Ben Kadem qui l'utilise à son insu comme conseiller pour le bon fonctionnement de son plan visant à mettre la main sur toute la péninsule arabique. C'est là que la distanciation parodique prend toute sa signification dans le texte.

C'est vrai que Samantar a compris d'entrée de jeu que "ces attentats ne sont qu'une grossière provocation" (page 22) et que derrière "ce terrorisme de pacotille" (page 10), se cache "une parodie révolutionnaire" (page 9). Jusque là il reste conforme au *contrat* policier; mais dès lors que le pourquoi de cette révolution simulée lui échappe, il s'éloigne à son tour du modèle du détective "suffisamment génial pour embrasser d'un coup d'oeil tous les éléments d'une affaire criminelle et les organiser dans une explication exhaustive, ..." ¹⁵⁵. Sa grande "faille" c'est d'avoir mis au dessus de tout soupçon le premier ministre de l'émirat, alors qu'il est le véritable instigateur de cette entreprise de démolition. Ce qui l'a empêché de comprendre pour quelle raison entreprendre une révolution dans ce désert pauvre et anémié, et d'en déduire que seule l'ambition démesurée de son cousin¹⁵⁶ peut l'expliquer.

En d'autres termes le paradoxe de l'enquêteur ici c'est d'avoir soupçonné tout le monde, tous azimut jusqu'à son ami Hicham - une sorte d'ascète de l'amour pourtant, sauf le véritable coupable : le Cheikh Ben Kadem. Cette erreur fait de Samantar l'anti-thèse de Dupin et autres exemples de détectives traditionnels. C'est là aussi que la parodie fonctionne au plan textuel. En choisissant comme cible "le détective" - personnage central et allégorique du genre policier, A. Cossery s'amuse à secouer de l'intérieur un pilier de "la forteresse"¹⁵⁷ construite autour du roman policier, dont le but est non seulement de le préserver de l'intrusion dans le texte de l'émotion et du thriller (le fantastique), mais aussi des risques de secousses que représentent les tentatives parodiques du type Alain Robbe-Grillet¹⁵⁸ et A. Cossery dans le cas présent.

Lorsqu'il fait dire la vérité par un autre personnage - Shaat le suspect majeur par surcroît - plutôt que d'y conduire inmanquablement Samantar, l'auteur semble par là ironiser sur le modèle de l'automate extralucide et inéluctablement infallible; Dupin et H. Poirot par exemple. En fait il fait comme A. Robbe-Grillet, il "entretient des rapports pervers"¹⁵⁹ avec

¹⁵⁴ Cf., Annie Combes, *idem*, page 88.

¹⁵⁵ Cf., Thomas Narcejac, *Une machine à lire : Le roman policier*, op. cit., page 29.

¹⁵⁶ Il y a un lien de parenté entre *Samantar* et *Ben Kadem*.

¹⁵⁷ Cf., Th. Narcejac, *Une machine à lire : Le roman policier*, op. cit., pages 103 et 104.

¹⁵⁸ Cf., Alain Robbe-Grillet, "Entretien" avec Uri Eisenzweig, *op. cit.*

¹⁵⁹ Cf., Alain Robbe-Grillet, *idem*.

le genre policier très fermé. La distanciation effectuée par le biais de la perversion du contrat ici montre que "l'extrême contractualisation" du texte policier l'agace autant que l'auteur des *Gommes*. Cossery s'éloigne ainsi de Simenon et d'Agatha Christie notamment qui par leur respect profond du contrat policier sont restés "dans la lignée de ces écrivains pour qui Holmes constituait un modèle"¹⁶⁰ de certitude.

Le portrait que nous brosse Cossery d'un enquêteur incapable de rétablir la vérité par ses propres moyens malgré son extrême intelligence, est une manière de tourner en dérision l'idéologie positiviste véhiculée par le roman policier "se donnant pour un récit conduit selon toutes les règles du raisonnement scientifique"¹⁶¹ et se fondant sur les vertus du syllogisme dans sa quête de la vérité¹⁶².

En effet, pendant que "Claude Bernard nous apprend que le chercheur est faillible et doit sans cesse se prémunir contre l'erreur [,]Je chevalier Dupin nous enseigne, au contraire à être infallible"¹⁶³; cela en se livrant parfois à une véritable exhibition de son raisonnement rigoureux pour nous convaincre du bien-fondé du syllogisme¹⁶⁴.

A. Cossery à son tour, n'a pas de leçon à nous inculquer; il préfère en revanche railler le caractère trop "scientifique" de la méthode logique que certains théoriciens du genre policier ont cherché à ériger en véritable dogme; Austin Freeman¹⁶⁵ et Van Dine en l'occurrence.

En laissant son héros s'enliser dans une foule d'hypothèses erronées (la présence derrière ces attentats de révolutionnaires immatures, par exemple) sans jamais réussir à en déduire l'identité du véritable coupable, il fait d'une pierre deux coups. D'abord il fait de Samantar en quelque sorte l'antihéros du roman policier classique; ensuite il vide de sa substance l'outil logique majeur en possession du détective, à savoir la déduction. Ainsi, il dénonce le scientisme outré du roman policier qui semble ne plus fonctionner dès lors qu'on lui "sabote" l'un de ses accessoires scientifiques.

Cette dénonciation est d'autant plus intéressante qu'elle trouve son écho dans le texte lui-même. Nous avons en effet dans *Une ambition dans le désert*, la résonance d'un véritable procès de la science moderne, importée par l'Occident dans ce désert vierge et serein, lequel procès est souvent mêlé de sarcasme.

¹⁶⁰ Cf., Annie Combes, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, op. cit., page 89.

¹⁶¹ Cf., Th. Narcejac, *Une machine à lire : Le roman policier*, op. cit., page 23.

¹⁶² Roman dont le concepteur fut Edgar Allan Poe à l'origine.

¹⁶³ Cf., Th. Narcejac, *Une machine à lire : Le roman policier*, op. cit., page 24.

¹⁶⁴ Cf., l'extrait reproduit par Th. Narcejac au travers duquel on voit Dupin expliquer à un ami à lui sa façon de raisonner. *Idem*, pages 24, 25 et 26.

¹⁶⁵ En 1924 dans un célèbre essai intitulé : *L'art du roman policier*. Cf., Th. Narcejac, *idem*, page 47.

b) Dérision de l'Occident et expression de l'identité

D'un point de vue narratif, nous assistons dans le texte à un procédé de mise en abyme qui permet au narrateur d'insérer dans le récit de "détection", un deuxième récit; celui de la déconvenue de "la grande puissance impérialiste", infatuée de sa science et de sa technologie modernes, face à l'aridité du sous-sol de l'émirat.

Dès la page 11, le narrateur nous fait un récit anaphorique de l'épopée "des sociétés pétrolières sur le territoire de l'émirat" (page 16), à la recherche de l'or noir (récit fait évidemment à travers un personnage focal, Samantar). Cette quête s'est non seulement soldée par un échec, nous dit-il, mais a laissé dans "cette oasis [...] misérable" (page 11) l'empreinte de son ridicule : "l'armature d'un derrick pourrissant au soleil." (page 15).

Curieusement "ce vestige d'anciennes prospections pétrolières" (page 15) se transforme "dans les vibrations de l'air surchauffé [en] danseuse aux déhanchements lascifs, sortie des sables par la grâce d'un magicien." (page 15) Image ô combien sarcastique puisque là encore elle s'attaque au stéréotype. Il y a dans l'évocation de cet air surchauffé - qui on le sait est source de mirages - une allusion évidente au mirage au travers duquel l'Occident a toujours perçu l'Orient, son espace, bref sa culture. Cette évocation prend très vite l'allure de la dérision dès lors que "l'image élémentaire et caricaturale"¹⁶⁶ de la danseuse orientale fait irruption dans le texte. En reproduisant ce stéréotype, Cossery s'attaque en le raillant au savoir "d'une culture bloquée; [...] tautologique d'où toute approche critique est désormais exclue, au profit de quelques affirmations de type essentialiste, ..."167.

Nous avons vu au début de ce chapitre comment A. Cossery s'amuse à malmener l'image séculaire et figée du désert comme espace pur et serein en implantant au coeur de ce même désert l'armature de ce derrick dont on parle plus haut.

Nous avons vu également comment l'auteur laisse entendre à l'Occident qu'il est à l'origine de cette image certes déconcertante, et pourtant réelle.

Cette fois et pour le désarçonner davantage il cultive le paradoxe, figure de rhétorique à l'honneur dans cette page notamment, qui lui permet de métamorphoser la tour de forage, symbole d'un Occident industriel, en danseuse orientale suave; image on ne peut plus surannée et stéréotypée, bien sûr.

Ainsi l'auteur s'amuse encore une fois à harceler le regard figé du Même (l'Occidental ici) sur l'Autre et à charrier l'Occident mercantile; cela en manipulant l'objet qui lui sert d'emblème. C'est de cette manière qu'il exprime son identité, c'est à

¹⁶⁶ "..., l'étude du stéréotype, tenu pour une forme élémentaire, caricaturale même de l'image, est obscurcie par la question de sa fausseté et de ses effets perniciose au plan culturel". Cf., Daniel-Henri Pageaux, "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", *op. cit.*, page 139.

¹⁶⁷ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 140.

dire en refusant de reproduire le "message unique" enfoui dans "le figurable monomorphe et monosémique" qu'est le stéréotype selon Daniel-Henri Pageaux¹⁶⁸.

A l'inverse de certains écrivains farouches qui rejettent d'un bloc les indices "d'une expression culturelle simplifiée"¹⁶⁹ (les stéréotypes) ou qui s'en défendent, l'auteur d'*Une ambition dans le désert* joue un autre jeu, celui de la dérision. Il n'hésite pas à émailler son texte de ces images élémentaires; mais en même temps il ne s'empêche pas de les traiter au second degré et de les retourner contre la culture qui en est la source. L'expression de son identité passe donc forcément, chez Cossery, par la raillerie d'une culture occidentale réductrice de l'Autre.

Enfin, à la différence de certains écrivains arabes de langue française "gavant" leurs lecteurs français d'images "exotiques" pour mieux les conquérir, on peut dire qu'A. Cossery utilise des images analogues mais au second degré pour mieux déjouer les attentes de son public et le déconcerter. Il s'agit là évidemment d'un important travail de subversion. Ce qui l'oppose à la stratégie donjuanesque¹⁷⁰ que semble adopter T. Ben Jelloun par exemple dans son rapport au public occidental. L'écrivain marocain puise en effet dans l'imaginaire maghrébin notamment, des figurables qu'il magnifie davantage pour mieux captiver et par conséquent gagner "le coeur" d'un lecteur facilement vulnérable et trop souvent narcissique. Au contraire, A. Cossery semble dédaigner la stratégie de la séduction au profit de celle de la déconcertation qui lui permet au passage d'exprimer sa différence culturelle, donc son identité.

Autrement dit, pendant que l'écriture de l'auteur de *La nuit sacrée* s'assimile à une vaste entreprise de charme, celle de Cossery ressemble davantage à un considérable projet subversif, lequel projet trouve son allégorie textuelle dans le personnage de Tareq : l'idiote du village.

c) L'idiote du village ou le comble du paradoxe

Tareq est "un simple d'esprit, fils d'un riche négociant" (page 31). Il inspire aux habitants de la ville "un respect superstitieux." (page 31). Quant aux enfants, il leur inspire certes l'obscénité mais surtout beaucoup d'amitié. Dans ses déambulations à travers les rues de Dofa, on le voit (à deux reprises, pages 31 et 109) accompagné d'une horde de petits diables dont les cris et rires créent un "tumulte joyeux" (page 109); lequel tumulte nous fait penser aux vieilles réjouissances de

¹⁶⁸ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 139.

¹⁶⁹ Cf., Daniel-Henri Pageaux, *idem*, page 140.

¹⁷⁰ Voir, plan II - C - 2 - b - 3..

type carnavalesque "qui occupaient une très large place dans la vie des populations du Moyen Age"¹⁷¹. A la page 109, nous avons un écho à l'une de ces réjouissances publiques, "la fête des sots" (*festi stultorum*), puisque l'on voit au milieu de cette foule de bambins en liesse, Tareq l'idiot du village haranguer "dans un langage truculent [...] un auditoire invisible, constitué par les gouvernements et les autorités de pays non situés, devenus mystérieusement la cible de son humeur véhémement." (page 109). N'est-ce pas là l'essence même de la fête des fous, c'est à dire dénoncer et railler le pouvoir ?

En regardant de près le texte, l'on s'aperçoit très vite que les diatribes de Tareq visent en fait Higazi, le chef de police de Ben Kadem, qui était malheureusement pour lui, installé sur la terrasse de la place, à ce moment là. Il se trouvait en effet, au milieu d'une foule de clients oisifs, toujours prêts à ricaner devant l'expression de "la vérité burlesque, celle du monde à l'envers"¹⁷².

Lorsque le bouffon s'arrête "devant l'homme au complet semi-militaire et se fige[...] dans une posture exagérément humble, parodiant le respect le plus absolu" (page 111), l'assistance demeure un instant perplexe, ne sachant comment interpréter ce geste équivoque. Mais dès qu'elle en saisit la portée subversive, elle ressent "avec une acuité particulière la victoire sur la peur dans le rire"; victoire sur "la peur du pouvoir [...] humain, des commandements et interdits autoritaires"¹⁷³, qui se traduit dans le texte par des applaudissements et des rires terriblement obscènes¹⁷⁴.

Dans son essai consacré à l'oeuvre de François Rabelais, Mikhaïl Bakhtine nous apprend précisément qu'au Moyen Age "la vérité du rire a rabaissé le pouvoir, [qu'] elle s'est accompagnée d'injures et de blasphèmes, et [que] le bouffon en a été le porte-parole."¹⁷⁵

Dans *Une ambition dans le désert*, l'idiot du village ne profère pas d'invectives ni d'outrages contre sa victime (Higazi); il préfère à l'acidité du verbe l'ironie du geste. En se prosternant devant Higazi, son intention n'était pas de rendre hommage au représentant du pouvoir qu'il est, mais de retourner à l'envers sa "majestueuse présence." (page 111). En même temps il voulait insinuer à Samantar, qui était là, que ce "royal visiteur venu incognito dans la ville" (page 111) avait un rapport certain avec le mystère des attentats à la bombe.

¹⁷¹ Cf., Mikhaïl Bakhtine. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard. Coll.

"Tel", 1970, pour la traduction française, page 21.

¹⁷² Cf., Mikhaïl Bakhtine, *idem*, page 103.

¹⁷³ Cf., Mikhaïl Bakhtine. *idem*, page 98.

¹⁷⁴ Cf., *Une ambition dans le désert*, op. cit., page 111.

¹⁷⁵ Cf., Mikhaïl Bakhtine. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit., page 100.

Evidemment Samantar "avait saisi la signification de ce ridicule acte d'allégeance. Par son intervention cocasse, Tareq avait voulu lui signaler un individu détenteur d'une autorité incontestable et dont il aurait intérêt dorénavant à surveiller les agissements. Mais quelle était l'essence de cette autorité et sur quoi se fondait-elle ?" (page 112)

Justement, c'est sur cette dernière interrogation que va buter la réflexion du jeune enquêteur; la seule réponse qu'il y trouve c'est "qu'elle se rattache à cette fiction d'un "Front de Libération du Golfe" dont il pourrait être l'un des chefs." (page 114). C'est là précisément que le raisonnement de Samantar dérape totalement. Il fait effectivement une fixation sur cette organisation révolutionnaire imaginaire et passe à côté de la vérité, à savoir que Higazi est l'homme de main du Premier ministre, chargé de mettre en application le plan diabolique de celui-ci.

Nous avons vu plus haut comment Albert Cossery met en boîte le roman policier "scientifique" en s'attaquant à son personnage central et emblématique, à savoir le détective.

Cette mise en boîte atteint son paroxysme lorsqu'on s'aperçoit à la fin du récit que la folie l'emporte sur la clairvoyance. Tareq, l'idiot du village triomphe en effet de Samantar, l'aristocrate intellectuel, lorsqu'il réussit d'emblée à comprendre qu'"il y a dans cette ville un noble personnage qui a projeté d'atteindre certains buts glorieux en se livrant à un simulacre de révolution." (page 217). Triste vérité à laquelle le héros extralucide (Samantar) n'est jamais parvenu par ses propres moyens; ce qui le laisse médusé quand il l'apprend de la bouche d'un sot : "comment as-tu deviné l'identité de ce personnage ?" (page 217). C'est là en effet le comble du paradoxe; l'idiot du village s'avère curieusement plus pénétrant que l'enquêteur dans ce roman de "détection". Dès lors la définition du détective "suffisamment génial pour embrasser d'un coup d'oeil tous les éléments d'une affaire criminelle et les organiser dans une explication exhaustive,"¹⁷⁶ devient problématique puisqu'elle s'applique mieux dans le cas présent à Tareq le simple d'esprit qu'à Samantar l'enquêteur doté, pourtant, d'une intelligence aiguë. Du coup on peut dire que l'auteur oppose l'irrationnel au rationnel. En effet, dans la logique parodique régissant *Une ambition dans le désert*, les choses sont présentées à l'envers et c'est la déraison qui semble l'emporter ici sur la raison. En d'autres termes celle-ci n'a plus de sens. Elle devient même une notion absurde.

Délibérément donc, Cossery cherche encore une fois à bousculer les définitions trop cartésiennes et trop orthodoxes. Pour lui un détective rationnel (Samantar a beau mépriser les valeurs de l'Occident, il a quand même fait des études en Europe et acquis une pensée quelque peu cartésienne) n'arrive pas toujours à rétablir la vérité; il a besoin des autres pour l'aider. Tout autrement un fou, nous apprend Tareq de sa propre bouche :

¹⁷⁶ Cf., Th. Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, op. cit., page 29.

"peut aller partout, il entend tout et personne ne se méfie de lui. Mon état de fou me donne une liberté totale de mouvements et de paroles. Je suis au courant d'un tas de choses qui échappent aux investigations de la police et aux espions inféodés aux émirats voisins, eux-mêmes vendus à l'étranger. C'est ainsi que j'ai réussi à percer l'énigme de ces minables attentats [...]. Je savais que toi aussi tu manifestais de l'inquiétude à ce propos et que tu avais entrepris des sondages auprès de ton ami Shaat, lui-même impliqué dans cette affaire, sans arriver à la moindre conclusion." (page 217).

N'est-ce pas là un double défi lancé par la folie d'abord à la raison, ensuite par l'auteur à la thèse de l'infaillibilité du détective extralucide ?

En choisissant la parodie comme mode d'expression, A. Cossery joue le rôle du bouffon qui tourne en dérision le système dans lequel il se trouve, ici le genre policier. Son goût pour la farce semble en ce sens lui dicter un choix onomastique qui tient du paradoxe.

"Samantar", le prénom que donne Cossery à son héros principal, a une résonance quelque peu burlesque, sinon "bizarroïde" surtout quand on sait que ce personnage est jeune, beau et lucide par surcroît. Au contraire "Tareq" - qui signifie en arabe : celui "qui frappe (à la porte). Qui voyage ou rôde pendant la nuit"¹⁷⁷ et par extension celui qui pénètre dans le mystère d'une affaire, si l'on se réfère au sens du verbe *tatarraqâ* dont il dérive; ce nom donc - s'avère invraisemblable pour un fou. Or dans la logique "à l'envers" qui régit l'écriture d'*Une ambition dans le désert*, c'est "Samantar", le prénom cocasse attribué au jeune aristocrate, qui suscite sinon le rire, du moins le sourire. Tout autrement, "Tareq" n'a rien de biscornu et le personnage, plutôt grave, appelle davantage le respect (celui de Samantar : "A mon avis ce Tareq jouit d'un esprit bien plus aiguisé que celui de la plupart de nos concitoyens." (page 114)) et l'admiration (celle des enfants qui le suivent partout et qui deviennent ses disciples à la fin de l'histoire) que le ricanement.

Normalement "Tareq" conviendrait mieux à Samantar et *vice versa*; mais comme A. Cossery préfère la parodie à la convention, il intervertit les prénoms. Il pervertit ainsi la norme classique gouvernant le choix onomastique traditionnel de certains écrivains égyptiens notamment, dont Naguib Mahfouz¹⁷⁸. Cela dit, on pourra objecter que pareillement A. Christie a

¹⁷⁷ Cf., J. Chahine, *Les mille et un noms arabes*, Paris, Asfar, 1987, coll. "Bilingue", page 69.

¹⁷⁸ Dans l'univers romanesque de Mahfouz, le nom des personnages est presque toujours à l'image de leurs actions. Il a souvent une valeur symbolique, exemple : *Arafa* (*Le fils de la médina*) dont le nom "inaugure l'ère de la science qui marque la fin du divin". Cf., Valérie Marion, *Arabes*, n°64, avril 1992, rubrique "parutions récentes".

donné un curieux nom à Hercule Poirot, alors qu'elle représente le roman policier classique autant que ses prédécesseurs (Edgar Allan Poe, Conan Doyle ...); cela malgré les innovations¹⁷⁹ qu'elle a apportées à ce genre très austère.

Oui A. Christie a voulu d'un personnage ridicule, bavard etc., mais en aucun cas faillible. Bien au contraire H. Poirot est le prototype de l'automate¹⁸⁰ habile et perspicace.

Inversement le personnage de Cossery est risible car malgré tous les atouts dont il jouit (extrême clairvoyance, indices éloquentes dont celui fourni délibérément par Tareq), il ne réussit pas à élucider l'énigme des attentats à la bombe qui le préoccupe; bref il n'accède pas à la vérité sur laquelle se fonde tout roman de "détection". En dépit de son ingéniosité, il se heurte à une certaine myopie politique qui l'empêche de voir que Ben Kadem, l'homme à l'ambition démesurée, est l'auteur de ce simulacre. Cela car il fait une fixation sur la présence chimérique d'un "Front de libération du Golfe" (page 114) derrière cette pseudo révolution. Lucidité et myopie intellectuelle ne vont pas de pair naturellement. C'est ce qui crée le paradoxe et suscite la dérision.

La parodie est par conséquent chez Cossery, non seulement un moyen intéressant pour exprimer son identité, mais aussi une bonne pratique hypertextuelle pour s'attaquer délicatement à un genre littéraire qui peut paraître un peu trop doctrinaire. Autrement dit le rire devient chez lui une forme de dialogisme qui s'instaure entre un texte (*Une ambition dans le désert*) et son hypotexte (le roman policier traditionnel).

Conclusion qui confirme le rapprochement que fait Gérard Genette entre l'hypertextualité et le dialogisme, en ces termes :

"Et l'hypertextualité ? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérarité : il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles."¹⁸¹

Cela dit *Une ambition dans le désert* résiste par ailleurs à la définition que donne G. Genette du travestissement burlesque et de la parodie plus particulièrement, dans *Palimpsestes*. Raison pour laquelle on se permet d'ouvrir ici une petite parenthèse "dialogique".

¹⁷⁹ Parmi ces innovations il y a l'introduction de la psychologie dans le roman policier. Cf., Th. Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, op. cit.

¹⁸⁰ Cf., Th. Narcejac, *idem*.

¹⁸¹ Cf., Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., page 16.

d) Discussion de la définition genettienne de la parodie

Voici d'abord comment G. Genette présente la parodie en page 40 de son essai sur *La littérature au second degré* :

"la parodie littéraire s'en prend de préférence à des textes brefs"¹⁸²;

par exemple à des proverbes, des titres d'oeuvres etc., mais jamais à un genre; idée qu'il confirme en pages 91 - 92 de la même étude lorsqu'il en vient à opposer le pastiche à la parodie particulièrement, ainsi qu'au travestissement burlesque :

"Voilà pourquoi il n'y a de pastiche que de genre, et pourquoi imiter une oeuvre singulière, un auteur particulier, une école, un genre, sont des opérations structurellement identiques - et pourquoi la parodie et le travestissement, qui ne passent en aucun cas par ce relais, ne peuvent en aucun cas être définis comme des imitations; mais bien comme des transformations, ponctuelles ou systématiques, imposées à des textes. Une parodie ou un travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. La notion si répandue de "parodie de genre" est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, *parodie* au sens d'imitation satirique. on ne peut parodier que des textes singuliers; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) - tout simplement, et comme chacun le savait d'avance, parce qu'*imiter, c'est généraliser*."¹⁸³.

Certes *Une ambition dans le désert* parodie le titre d'une nouvelle de Balzac : *Une passion dans le désert*; mais plus qu'une parodie de "texte bref", il s'agit ici de la parodie d'une "classe de textes" pour reprendre l'expression de G. Genette lui-même; autrement dit d'un genre. L'hypotexte dans *Une ambition dans le désert* n'est pas un texte singulier par exemple : *Double assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe¹⁸⁴, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie, ou encore *Pietr le Letton* de Georges Simenon; mais un ensemble de textes classés tous dans le genre policier, car ayant en commun le même type d'intrigues, de héros, de lexique, etc. . C'est pourquoi *Une ambition dans le désert* est une parodie du genre policier en tant que tel.

C'est là que Gérard Genette prétendant qu'il n'y a de parodie que de texte singulier reste peu convaincant. Car en s'appuyant sur le roman d'A. Cossery on ne peut y voir malheureusement qu'un contre-exemple. De fait, *Une ambition dans le désert* ne parodie pas un seul texte, mais tout le genre policier en tant que tel.

¹⁸² Cf., Gérard Genette, *idem*, page 40.

¹⁸³ Cf., Gérard Genette, *idem*, pages 91 - 92.

¹⁸⁴ "généralement reconnu comme le premier récit véritablement policier de l'histoire de la littérature.". Cf., Uri Eisenzweig. "Présentation du genre", *op. cit.*, page 3.

Cela dit, et sans atteindre la dimension satirique que porte en lui le travestissement burlesque, la parodie - qu'on peut définir comme une simple plaisanterie¹⁸⁵ - renferme elle aussi une part de polémisme qui n'est pas aussi patente que dans le travestissement burlesque, mais qui est pourtant présente dans la parodie. C'est pourquoi celle-ci ne peut être définie comme un simple jeu, "un pur amusement ou exercice distractif sans intention"¹⁸⁶ aucune.

Contrairement à la définition qu'en donne G. Genette ici, la pratique de la parodie ne peut être purement ludique. Le fait qu'elle ne soit pas satirique au point du travestissement burlesque ou du pastiche satirique, n'exclut pas qu'elle comporte une part de critique, de polémisme; par conséquent de dialogisme avec le texte parodié.

La parodie ne contient peut-être pas une intention "agressive ou moqueuse"¹⁸⁷, mais on ne peut prétendre qu'elle n'en contienne pas du tout. Il y a forcément une intention, une "arrière pensée" derrière le jeu parodique; cette intention est nécessairement dialogique, polémique par conséquent.

De la sorte, la parodie apparemment inoffensive parce que "ludique" devient paradoxalement tendancieuse au même titre que le travestissement burlesque (transformation) ou encore le pastiche satirique (imitation)¹⁸⁸. C'est pourquoi la parodie du genre policier chez A. Cossery devient intéressante dès lors qu'elle s'associe à l'expression de l'identité.

Dans le jeu parodique au second degré - non écumé d'intentions, contrairement à ce qu'avance Genette - il y a autant de polémisme que dans la satire. La seule différence c'est que dans le premier le polémisme prend une forme inoffensive alors que dans le second il prend une forme manifestement agressive.

Cela dit, que signifient alors les termes de pastiche et de parodie ?

Celle-ci peut-elle être perçue comme une polémique, "Une interaction exacerbée et tendue avec la parole d'autrui"¹⁸⁹ ? Et le pastiche (sérieux) comme, au contraire, le synonyme d'une apologie, voire d'un soutien au genre dans lequel s'inscrivent *Les Mille et Une Nuits*, par exemple ?

¹⁸⁵ Cf., Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., page 23.

¹⁸⁶ Cf., Gérard Genette, *idem*, page 36.

¹⁸⁷ Cf., Gérard Genette, *idem*, page 36.

¹⁸⁸ Que G. Genette par ailleurs associe à la charge définie comme étant une pratique hypertextuelle "au service d'une "pensée" qui [...] illustre assez bien l'idéologie dominante du genre". Cf., G. Genette, *idem*, page 102.

¹⁸⁹ Cf., M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., page 167.

C) Jeu hypertextuel et expression de l'identité

1) Pastiche, parodie, apologie et polémique

Avant de répondre à cette interrogation, on dira au passage qu'en utilisant les termes de polémique et d'apologie ici, l'on s'inspire de M. Bakhtine lorsqu'il aborde le thème du locuteur dans le roman et plus précisément, le problème de la représentation littéraire de la parole d'autrui dans ce genre. En effet, il nous apprend dans *Esthétique et théorie du roman* qu'à la différence de l'auteur épique,

"le romancier ne connaît pas de langage seul et unique, naïvement (ou conventionnellement) incontestable et péremptoire. [Qu'il] le reçoit déjà stratifié et divisé en langages divers. [Et que] même si l'auteur se présente avec un seul langage, totalement fixé (sans distanciation, ni réfutation, ni réserves), il sait que ce langage n'est pas signifiant pour tous ou incontestable, qu'il résonne au milieu du plurilinguisme, qu'il doit être sauvegardé, purifié, défendu, motivé. Aussi, même ce langage-là, unique et direct, est polémique et apologétique, autrement dit, dialogiquement corrélaté au plurilinguisme."¹⁹⁰.

On se demande alors si, à l'instar du romancier de Bakhtine, les auteurs du corpus étudié ici, pastichant ou bien parodiant, ne défendent pas, ou ne discutent pas à leur tour les modèles narratifs qu'ils réécrivent. Se livrant à ces deux pratiques hypertextuelles, ils se transformeraient en apologètes, ou bien en polémistes et par conséquent en idéologues de l'esthétisme¹⁹¹. Le texte "étranger" tantôt pastiché, tantôt parodié représenterait alors le point de vue d'autrui, contre lequel on se dresse, ou bien du côté duquel on se place, au point de s'en réclamer au titre de référence.

Revenons un instant à V. Khoury-Ghata et au pastiche qu'elle fait de ce recueil de contes dans *Bayarmine*.

Nous l'avons vu, le modèle est nettement le grand texte des *Nuits*, dans ce roman. Si toutefois, on y trouve quelque rapport avec les contes populaires du Liban, c'est surtout au plan de la formulation, par moments : "Il se contentait [en parlant

¹⁹⁰ Cf., M. Bakhtine, *idem*, page 152.

¹⁹¹ "Quand un esthète se met à écrire un roman [nous apprend M. Bakhtine], son esthétisme ne se manifeste point dans la structure formelle, mais dans le fait que ce roman représente un locuteur, qui est un idéologue de l'esthétisme, révélant sa profession de foi [sa vision du monde ou bien son point de vue sur le monde], mise à l'épreuve dans le roman." (*idem*, page 153). Ben Jelloun, Mimouni, Mellah, Khoury-Ghata et Cossery offrent un précieux contre-exemple à ce que dit M. Bakhtine au début de son affirmation plus haut; à savoir que l'esthétisme du romancier "ne se manifeste point dans la structure formelle". Au contraire, l'esthétisme dans leurs textes apparaît au plan de la forme, le pastiche et la parodie étant des pratiques formelles. Le dialogisme, la discussion ou au contraire la défense de la parole d'autrui (le texte d'autrui), se manifestant ici au plan hypertextuel, permet dès lors de placer l'esthétisme (purement formel) du côté de l'idéologie.

du Sultan] d'approuver du chef en tortillant sa moustache"¹⁹²; formulation dont on trouve un écho chez René Khawam qui utilise la même métaphore de la virilité dans ses *Contes du Liban*¹⁹³ : "Les valeureux guerriers partaient dans la rue, le sabre recourbé battant les cuisses et la moustache fière."¹⁹⁴

Par ailleurs, l'histoire se situant en Turquie dans *Bayarmine*, est le seul lien avec les contes de René Khawam parmi lesquels hormis "Le sultan et le philosophe"¹⁹⁵, aucun autre conte ne fait référence à l'espace culturel turque élu pourtant comme le théâtre des intrigues enchâssées dans le roman de Vénus Khoury-Ghata. Celles-ci nous rappelant plus celles évoquées dans les récits de Shahrazâd, que celles qu'on peut lire dans *Contes du Liban*.

Par conséquent, si *Bayarmine* entre en dialogue avec un texte précédent ayant porté sur le même objet que lui, c'est bien avec *Les Nuits*; l'objet des deux textes étant les intrigues amoureuses se tissant entre les membres de la même cour royale.

Cependant, le problème n'est pas de savoir s'il y a lieu ici de parler d'intertextualité, étant donné qu'"au niveau le plus élémentaire, est intertextuel tout rapport entre deux textes"¹⁹⁶; mais de comprendre si cette intertextualité, ce dialogisme¹⁹⁷ est polémique ou bien apologétique. En d'autres termes il s'agit de voir - disons de vérifier - si le dialogisme dans *Bayarmine*, choisit comme forme d'expression la parodie ou le pastiche ?

Dire que le roman de V. Khoury-Ghata peut être une parodie des contes de Shahrazâd, aux plans de l'univers représenté ou de l'énonciation, n'est pas possible puisque à aucun moment du texte nous n'assistons à un phénomène de distanciation par rapport aux *Nuits*. Bien au contraire, l'univers fictif dans *Bayarmine* devient encore plus irréel, l'Orient beaucoup plus féérique (le palais de Dolmabaché est souvent enveloppé par les brumes du Bosphore) et les personnages hautement valorisés accédant à une sorte de mythification. Ainsi, le nègre dépassant le seul symbole d'une grande vigueur sexuelle, où semblent le confiner *Les Mille et Une Nuits*, atteint le rang d'une grande figure mythique bien antérieure aux *Nuits*, celle de l'Androgyne; laquelle est ici l'incarnation de l'être ambivalent à la fois homme et femme, ange et démon.

Dès lors deux questions s'imposent :

¹⁹² Cf., *Bayarmine*, op. cit., page 13.

¹⁹³ Paris, Asfar, 1989.

¹⁹⁴ Cf., "Le sultan et le philosophe", *Contes du Liban*, op. cit., page 11.

¹⁹⁵ *Idem*, pages 11 à 21.

¹⁹⁶ Cf., Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, op. cit., page 95.

¹⁹⁷ Au dialogisme avancé par M. Bakhtine dans sa dimension générale, J. Kristéva propose comme équivalent le terme d'intertextualité, "réservant l'appellation *dialogique* pour certains cas particuliers de l'intertextualité tels l'échange de répliques entre deux interlocuteurs ou la conception élaborée par Bakhtine de la personnalité humaine". Cf., Tzvetan Todorov, *idem*, page 95.

1 - En magnifiant de la sorte son hypotexte, l'intention de l'auteur est-elle de reprendre le modèle ancestral pour le défendre, le préserver de la déperdition ou encore de l'éventualité d'un "dérapage" dans l'écriture d'avant-garde souvent ennemie de sa propre généalogie (par exemple le nouveau roman) ?

2 - De même en pastichant les contes de Shahrazâd, le dessein de l'auteur serait-il de rendre hommage à une écriture arabe (une manière arabe d'écrire, séculaire) et de la protéger du risque de sa dissolution totale dans le matériau linguistique français, au point de s'en réclamer en tant que référence ontologique ? Sa manière d'écrire serait alors celle de la différence, et la signataire de *Bayarmine* rejoindrait ainsi, à son tour, les partisans du modèle ancestral, Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni et Fawzi Mellah en l'occurrence.

Le pastiche comme choix scripturaire serait par conséquent, une attitude apologétique et donc intimement liée à la problématique de l'identité. Ce qui explique l'emploi ici du terme de pastiche accompagné de l'adjectif "sérieux" évacuant toute connotation ludique, comique ou satirique que "pastiche" tout court laisserait entendre.

Gérard Genette définit, en effet, le pastiche comme "l'imitation en régime ludique, dont la fonction dominante est le pur divertissement"¹⁹⁸ et l'effet, parfois comique¹⁹⁹. Pour illustration, Proust imitant les style de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve ... dans *l'Affaire Lemoine* (1908). V. Khoury-Ghata, T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah imitant leurs hypotextes respectifs (modèles endogènes) ne le font aucunement dans le sens décrit ici par Genette. Bien au contraire. C'est pourquoi, et comme on l'a déjà précisé en introduction, on emploie ici le terme de pastiche au sens de pastiche sérieux, entendu comme imitation sans fonction satirique; s'opposant par conséquent, au pastiche satirique défini par Genette comme "une imitation stylistique à fonction critique ("auteurs peu approuvés") ou ridiculisante" qu'on peut classer "parmi les espèces de la parodie"²⁰⁰.

Pour revenir à notre sujet, on signale que du côté maghrébin, la parodie et le pastiche satirique²⁰¹, servaient dans les années 1970 à exprimer sinon le rejet du moins la distance à l'égard de la tradition, du passé; bref du Père. Bien entendu la satire du *Coran* (R. Boudjedra) et la transgression du père (A. Khatibi, M. Khaïr-Eddine) participaient du rejet moderniste du passé et avaient quelque rapport ou quelque écho avec l'épopée du nouveau roman contre le roman classique, aux structures figées, dont Balzac allégorisait le Père par excellence.

¹⁹⁸ Cf. G. Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op. cit., page 92.

¹⁹⁹ Cf. G. Genette, *idem*, page 96.

²⁰⁰ Cf. G. Genette, *idem*, page 27.

²⁰¹ Cf., Habib Salha, *Poétique maghrébine et intertextualité*, op. cit.

Ce qu'on trouve curieux, en revanche, et toujours en ce qui concerne les auteurs du corpus étudié ici, c'est que le pastiche satirique très pratiqué dans les années 1970 (R. Boudjedra, M. Khaïr-Eddine, etc.), perd de son animosité à l'égard du passé dans les années 1980, au point de se transformer chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata en pastiche sérieux de l'Ancêtre. Du coup on se demande pourquoi ce revirement hypertextuel d'une décennie à l'autre (Le pastiche parodique ou parodie devenu pastiche sérieux) ? Correspond-il à une palinodie chez les écrivains maghrébins à l'égard du Passé ? Ou tout simplement à une évolution sociologique ?

En d'autres termes, ces mêmes écrivains se seraient-ils réconciliés avec le "Père", ou l'Ancêtre au point de vouloir lui ressembler (écrire comme lui) ?

Ou bien s'agit-il d'un problème plus général lié à leur présence dans un espace-temps pluriculturel forcément globalisant ?

Pour répondre à ces deux interrogations, on dira en empruntant un terme cher à la sociologie, que c'est précisément leur statut de "minorité" ethnique sans cesse menacée par l'idéal assimilationniste qui les fait renouer - peut-être malgré eux - avec le passé, la tradition, bref l'origine.

Au plan narratologique, cela se traduit par une remontée aux sources du récit qui passe inéluctablement par le pastiche sérieux comme pratique hypertextuelle.

2) Pastiche, parodie et expression de l'identité

Plus basement, on pourrait mettre en rapport le pastiche des *Nuits* dans *Bayarmine* par exemple avec l'exotisation tant déplorée chez Ben Jelloun, notamment au sujet de *La nuit sacrée* qui, "par malheur" pour l'auteur, a réussi par surcroît à décrocher le prix Goncourt.

Mais, on ne souhaite pas s'attarder davantage sur cette question, tant elle a été au coeur des critiques et griefs adressés à l'écrivain marocain.

En revanche, on pourrait tenter d'expliquer pourquoi en termes courants "ça marche" ? Cela en mettant en rapport la "réussite" du livre et la volonté cachée de séduire le public français. Pour cela il suffira de demander aux deux maisons d'édition (Flammarion et Seuil) le nombre d'exemplaires tirés et vendus. Mais cela ne présente guère d'intérêt pour la recherche.

Cela dit, est-ce par hasard que les deux romans soient parus à peu près à la même époque (*La nuit sacrée* : 1987; *Bayarmine* : 1988) ? Vénus Khoury-Ghata aurait-elle cherché délibérément à écrire dans la même veine que T. Ben Jelloun, dans l'espoir probablement de conquérir plus de lecteurs français ?

Ou bien cela est-il au contraire le signe d'une tendance qui se profilait au sein du roman arabe de langue française dans les années 1980 ? Une tendance néo-narrative, érigeant le modèle ancestral au rang de modèle d'écriture, qu'on décèle également chez F. Mellah avec *Le conclave des pleureuses* paru en Février 1987, c'est-à-dire huit mois avant la parution du roman de Ben Jelloun²⁰² la même année. De même chez Rachid Mimouni dont le roman, *L'honneur de la tribu*, est paru deux ans plus tard (1989).

Cette orientation de l'écriture romanesque dans les années 1980 est naturellement à mettre en rapport avec "l'exil". Les quatre écrivains, V. Khoury-Ghata, T. Ben Jelloun, R. Mimouni et F. Mellah, écrivent en effet, dans un espace culturel autre que celui dont ils sont originaires. Ils sont à Paris ou à Genève²⁰³. Perdus dans la mosaïque culturelle qu'est notamment la France de ces années là - mais d'aujourd'hui également, ils cherchent à dire leur différence, leur identité au plan scripturaire. L'expression de l'identité choisit alors - outre l'oralité - l'hypertextualité comme voie, le modèle ancestral dans le cas du pastiche et le roman policier dans le cas de la parodie (A. Cossery).

Deux textes illustrent bien ici l'utilisation de la pratique hypertextuelle au service de l'expression de l'identité : *La nuit sacrée* pour ce qui est du pastiche et *Une ambition dans le désert* en ce qui concerne la parodie. On reviendra sur les autres plus loin.

a) *La nuit sacrée*

En faisant prendre en charge le récit par une seule voix dans *La nuit sacrée*, Ben Jelloun ne fait pas que remonter aux sources du récit; il voudrait dire que le temps de l'égarement, métaphorisé dans *L'enfant de sable* par le foisonnement des voix récitantes et le parcours labyrinthique que prend le récit au début, est désormais révolu. En même temps le pastiche du schéma initiatique du conte populaire (arabo-africano-berbère) lui permet de décrire son personnage dans son "odyssée" vers une identité non trouble. Au plan symbolique, ce personnage allégorise l'être, le sujet minoritaire - féminin ou pas - se posant plus d'une question sur son identité précisément problématique. Enfin à l'instar de Zahra qui recouvre son identité de femme, bafouée et masquée, grâce à ce parcours initiatique qu'elle emprunte, le sujet maghrébin égaré au carrefour des civilisations, des cultures, mais aussi des discours (l'appel des racines d'un côté, l'urgence de "l'intégration" de l'autre) est appelé à prendre la même voie.

²⁰² *La nuit sacrée*.

²⁰³ Fawzi Mellah.

N'oublions pas ce que dit Zahra vers la fin du roman :

"Je n'étais plus un être de sable et de poussière à l'identité incertaine, s'effritant au moindre coup de vent. Je sentais se solidifier, se consolider, chacun de mes membres. Je n'étais plus cet être de vent dont toute la peau n'était qu'un masque, une illusion.." (page 138)

La forme néo-narrative exploitée par Ben Jelloun dans *La nuit sacrée* est par conséquent directement liée à la problématique identitaire. Le modèle ancestral sert quant à lui de repère à "un être de sable et de poussière" évoluant dans un lieu autre où son identité est à chaque instant menacée d'incertitude et d'effacement.

b) *Une ambition dans le désert*

De façon un peu plus originale, A. Cossery fait résonner sa différence culturelle en parodiant le genre policier occidental tel qu'on le connaît chez Agatha Christie. La parodie est en effet, une stratégie scripturaire qu'il adopte dans *Une ambition dans le désert*. Plutôt que de pasticher ses ancêtres pour dire son origine comme le font les quatre écrivains cités plus haut, il secoue - comme on l'a vu précédemment - un modèle occidental, le roman policier, en le parodiant pour exprimer toute son altérité.

Cela dit, on se demande pourquoi il ne pastiche pas les ancêtres comme le font les autres écrivains. Les trouve-t-il ailleurs que dans le "terroir" ou le patrimoine arabe ?

Et son exil, en est-il réellement un ? Certes non, il n'en est pas un car il s'agit plus d'une retraite volontaire que d'un exil. Cossery est en France depuis 1947 non pour des raisons politiques mais de son propre gré. Contrairement aux autres écrivains, lesquels vivent ici contraints et forcés; à commencer par V. Khoury-Ghata fuyant la guerre civile au Liban ou encore R. Mimouni pour s'épargner la pression et la censure - aujourd'hui la menace physique même²⁰⁴ - qui pèsent sur les intellectuels maghrébins de façon générale et algériens en particulier.

Quant à savoir si A. Cossery trouve ses ancêtres en dehors de la culture arabe pour expliquer le choix hypertextuel de l'auteur, on pourra répondre que bien que copte (les Coptes étant les premiers Chrétiens d'Egypte), il se sente profondément "arabe" ou plutôt oriental. Le triomphe du fou (Tareq) sur le représentant de la raison (Samantar) est à cet égard significatif. C'est même le triomphe de l'irrationnel sur le rationnel, de l'Orient sur l'Occident en somme, si l'on veut schématiser.

²⁰⁴ Rappelons à ce sujet la vague de terrorisme dirigée, dans l'année 1992, contre plusieurs personnalités algériennes dont Tahar Djaout (journaliste et écrivain) fut en l'occurrence l'une des victimes.

Cela dit le Père, l'Ancêtre est un thème quasi absent de l'univers romanesque de Cossery. La filiation et la généalogie n'ont pas d'importance comparées à la dérision comme regard porté sur le monde dans son ensemble - en dehors de toute frontière et de toute nationalité. C'est ce qui explique sa prédilection encore une fois pour la parodie. Pourquoi pasticher (imiter) le Père lorsqu'on n'en a pas, lorsqu'on refuse surtout d'en avoir un. Comparé aux autres écrivains A. Cossery représente "l'éternel enfant rebelle" qui ne cherche sa voie que dans l'hédonisme détaché de toute paternité. Le paternalisme est précisément ce qu'il combat avec la même arme - la dérision - que l'arrogance. Ben Kadem, en l'occurrence, figure emblématique du père autoritaire est doublement tourné en ridicule, d'abord pour son paternalisme encombrant - il a deux fils dont un spirituel, Samantar, qui refuse de suivre son sillage politique; mais aussi pour son projet hégémonique sur toute la péninsule arabe. Projet dans lequel il n'y a pas de place pour toutes les minorités qu'elles soient coptes ou bien épicuriennes. Comme son héros, A. Cossery est donc menacé dans son être par le Père ou celui qui s'érige comme tel. C'est pourquoi il n'y a pas de pastiche de l'Ancêtre. Tout tend à dire que derrière ce silence il y a une non reconnaissance du Père. Bref, encore une fois le silence est éloquent.

La deuxième figure paternelle dans *Une ambition dans le désert* est exogène. Elle est non seulement encombrante mais en plus arrogante, d'où son rejet. Cette figure est celle de la grande puissance impérialiste qui par ses élans hégémoniques menace à son tour "le paradis incestueux" où vit paisiblement le fils rebelle avec la terre-mère. Elle ne vise pas seulement à assujettir le fils pour l'aider à extirper les richesses de la mère, elle risque de remettre en question sa paresse érigée en philosophie. Là encore l'épicurien n'a pas de place ni droit de cité dans un univers où seul le labeur compte.

Enfin, l'hégémonie étrangère n'étant pas uniquement économique mais aussi intellectuelle, la parodie s'impose par conséquent comme choix pour railler ce qui a trait à la raison occidentale.

c) *Bayarmine*

Contrairement à Cossery gardant le silence sur un "ancêtre" en qui implicitement il ne se reconnaît pas, Vénus Khoury-Ghata dit haut et fort sa filiation à l'ancêtre arabe mais non sans le froisser par moments. Chez elle le pastiche des *Nuits* apparaît de fait comme réaffirmation de son appartenance à la culture arabe :

"Je me sens Arabe, même si je suis chrétienne. Je parle en français, j'écris en français, les chrétiens du Liban prient en français [...] mais je suis arabe, et mes romans sont des romans arabes"²⁰⁵.

S'exprimant de la sorte, l'auteur dit manifestement sa généalogie arabe. L'Orient mythique tel qu'il se présente dans *Bayarmine* n'a pourtant rien à voir avec l'exotisme. S'il en est, il s'avère en tout cas déconcertant, à la fois violent et impudique. S'il est fabuleux, c'est parce que l'exil le rend comme tel. La nostalgie, la distance par rapport au pays le rendent aussi fascinant que pour un étranger; mais aussi plus curieux encore, plus inconnu. La frangi découvrant l'Orient contenu dans le manuscrit de la Kadin, symbolise le regard nouveau, lavé, étonné que porte sur lui-même celui qui est en exil, sur son groupe, sur son époque :

"Quand je lis le journal, je me jette sur la page Proche-Orient, Liban..., toute ma famille est restée au Liban, chaque jour on téléphone là-bas... Je suis capable de rester une nuit entière près du téléphone pour mes fils qui sont là-bas, jusqu'à ce que j'aie la ligne... Je ne me coucherai pas avant. Si Yasmine était plus grande, j'irais vivre dans ma maison du Midi au bord de la mer. A Paris je suis en exil. Ce village sur un rocher m'a servi de Liban... C'est la même mer, le même terrain, les mêmes arbres. Dans cette maison je suis bien. J'écris et je bois du café turc... Je lis les nouvelles. Je traîne mon Orient avec moi..."²⁰⁶.

C'est là le discours de l'exilé dans toute sa nudité mais aussi dans toute sa profondeur. Ainsi elle traîne son Orient avec elle, même dans l'acte d'écrire, même dans le choix des modèles narratifs. C'est la nostalgie de l'Orient qui commande le choix d'un modèle puisé dans le patrimoine oriental, les réminiscences culturelles évidemment aussi.

Cela dit, si l'exil intérieur est source de souffrance²⁰⁷, l'exil géographique est source de fascination et de narcissisme. Mais l'exil de l'auteur de *Bayarmine* n'est pas seulement géographique, il est également conjoncturel. Une guerre civile a

²⁰⁵ Cf., Leïla Sebbar, "Chroniques de l'exil", *op. cit.*

²⁰⁶ Cf., Leïla Sebbar, *idem.*

²⁰⁷ Pour A. Meddeb "cette condition [l'exil] n'est pas seulement géographique. Elle est aussi intérieure. On peut être étranger, exilé sans avoir jamais eu à se déplacer. On naît étranger. On assume son étrangeté par rapport à l'espace et au temps, par rapport au lieu et à l'époque. L'étranger c'est celui qui est habité par une incommensurable nostalgie.". Cf., "Un exil intérieur", *Le Matin du Sahara Magazine*, Casablanca, 1-8 février 1987, conversation avec Hakim Bakrin.

tourmenté le Liban pendant plus de dix sept ans et obligé les Libanais à quitter contre leur gré une terre natale déchiquetée, ensanglantée par un conflit confessionnel. Comme tous les écrivains libanais, V. Khoury-Ghata vit par conséquent en France un exil forcé qui ne peut que faire redoubler son attachement à son pays, à sa culture, bref à son origine. Dire par ailleurs que le pastiche des *Nuits* est une fuite devant l'atrocité du réel, une retraite dans le merveilleux, n'est pas justifié car quelque irréel qu'il soit l'Orient dans *Bayarmine* fait écho à la guerre civile (entre Ottomans et Tartares), à la violence et au sang.

Les Mille et Une Nuits sont enfin l'alibi pour exprimer en toute liberté la révolte contre le dogme masculin imposé à l'autre féminin. La femme arabe enfermée derrière le "verrou" de la pudeur ancestrale est depuis des siècles un objet de mystère, de "respect" diront d'autres; les théologiens en l'occurrence. Pastiche ce texte proscrit, marginalisé par les gardiens du dogme revient à "violier", à enfreindre la loi paternelle hostile à tout écart par rapport à la norme.

Pasticher dans une langue autre un texte déjà "mutin", est par conséquent doublement sacrilège. Le modèle n'est plus un texte savant (sacré) mais populaire (profane), et le corps féminin s'expose non seulement devant l'Autre mais en plus assume pleinement son dire dans son "idiome".

De son côté, pasticher dans la langue de Sade un texte arabe - oriental plus précisément, son origine étant triple : à la fois hindoue, persane et arabe - est pour V. Khoury-Ghata une manière de faire advenir à l'universalité un discours séculairement mis en sourdine, caché, inhibé.

d) *Le conclave des pleureuses*

Bien qu'"insolente" à l'égard d'une éthique millénaire et inhibitrice, V. Khoury-Ghata demeure fidèle à sa filiation et à sa généalogie arabe rien qu'en choisissant comme modèle d'écriture les contes de Shahrazâd. A l'inverse, F. Mellah représente l'enfant rebelle par excellence, il cherche son origine ailleurs que dans le passé arabe ou plus précisément arabo-musulman. Il remonte plus loin dans le passé pour arriver à Carthage. Ses origines il semble les trouver davantage dans le passé phénicien enseveli sous les décombres, à l'image du saint-de-la-parole enseveli, lui, dans son marabout sis "impasse de la Patience" (page 34).

Comme pour son personnage, Hannibal et Elissa sont pour l'auteur les grandes figures de cette origine lointaine. Son point de départ n'est pas *Le Coran* ni *Les Mille et Une Nuits* - même s'ils exercent quelque ascendant sur lui - mais Carthage la cité perchée sur la colline parfumée. L'Eden c'est cette "cité nouvelle" - Kart Hadath - des Phéniciens transformée aujourd'hui en ruines et même en curiosité pour les touristes.

En effet, tout tend à dire dans *Le conclave des pleureuses* que le paradis perdu de l'auteur est moins celui promis dans *Le Coran*, que celui dont Carthage nous a laissé les vestiges. En ce sens les sept femmes ne pleurent pas seulement l'évanescence de la mémoire, l'imposture des nouveaux "historiens" (modernistes); elles pleurent aussi une civilisation morte, une origine assassinée, bref un mythe fondateur :

"Les anciens mythes étaient ainsi congédiés des mémoires; on s'en fabriquait de nouveaux."
(page 124).

Ceci est évidemment le point de vue d'une autre "pleureuse" : Fatma-la-Lampe; et pourtant on a l'impression que c'est aussi celui de l'auteur qui va consacrer à la "légende" carthaginoise le roman suivant, c'est-à-dire : *Elissa la reine vagabonde*, où c'est Elissa et non Didon - comme le prétendait Virgile²⁰⁸ - qui va nous raconter son errance de son point de vue de bâtisseuse d'empire. Ce qui est de la part de l'auteur là encore une manière de réanimer une grande figure fondatrice et même de refaire l'Histoire; même si par ailleurs il prétend lui-même que ce roman "n'est pas un roman historique [mais] l'histoire d'une amnésie... Celle de [ses] compatriotes... C'est l'histoire d'une toponymie défaillante..."²⁰⁹. Ce qui est aussi le propos du *Conclave des pleureuses*.

Ainsi donc l'origine pour Mellah est phénicienne non pas arabo-musulmane, féminine non pas masculine. Conclusion à laquelle une réflexion de l'auteur semble apporter plus qu'une justification :

"Rien ne rappelle la grande dame. Comment expliquer cette négligence ? Comment comprendre cet oubli ? Comment accepter cette onomastique indigne ? Est-ce parce qu'Elissa était une femme que, dans la pure tradition sémite, les Tunisiens ont fini par effacer jusqu'à son nom ?"²¹⁰ comme le firent autrefois les Romains.

²⁰⁸ Le souffle polémique traverse *Le conclave des pleureuses*. F. Mellah entre en dialogue avec Virgile auteur de l'*Enéide* à ce sujet notamment prenant comme prétexte les "délires" de Monsieur : "Un autre soir, indigné et rageur, il se querella avec un dénommé Virgile auquel il reprochait de défigurer la reine Elissa en l'appelant Didon et en lui prêtant des amours ridicules avec un marin grec : "Il faut appeler les reines par leur nom et s'abstenir de les vieillir de trois siècles ! répétait-il. Qui est cet Enée sinon un vagabond indigne de notre Elissa qui, elle, savait d'où elle venait..." Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 154.

²⁰⁹ Cf., Fawzi Mellah, "Le T.G.M.", *Villes dans l'Imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger, Cahier d'études maghrébines*, n°4, Cologne, janvier 1992, page 76.

²¹⁰ Cf., Fawzi Mellah, *idem*, page 76.

e) *L'honneur de la tribu*

Si Mellah choisit le pastiche du *Coran* pour fustiger ces mêmes sémites déguisés aujourd'hui en modernistes afin de justifier leur volonté de gommer la trace phénicienne, Rachid Mimouni, lui, choisit la fable (modèle ancestral) pour dresser un réquisitoire contre ceux - totalement amnésiques, qui visent l'éradication de tout un passé tribal fondé sur le respect de l'Ancêtre, les enseignements de l'Apôtre et sur l'équité entre les sujets.

L'expression de l'identité est en effet portée à son paroxysme dans ce roman. *L'honneur de la tribu* est un pastiche des fables traditionnelles²¹¹ qui véhicule en plus d'une forme ancestrale, une morale, une idéologie passéiste.

Est-ce à dire que l'auteur participe de cette même idéologie ? Non puisqu'on l'a vu, il la traite par moments avec beaucoup d'humour²¹². Cela dit, la forme traditionnelle sert manifestement de plaidoyer à l'honneur bafoué de la tribu, à sa topique renversée par un savoir exogène ravageur et une technique trop asservissante. Ce plaidoyer auquel les figures de l'avocat et du juge servent d'arguments, est en même temps l'éloge d'un passé humain et le procès d'un modernisme aussi bien anarchique, inhumain que grotesque.

En pastichant le modèle ancestral (la fable populaire) l'auteur laisse ainsi s'exprimer dans ses propres formes l'identité de ses ancêtres, bafouée, violée, pervertie même. Le savoir, la sagesse, l'innocence tribales exposent ainsi dans leur mode d'énonciation, leur souffrance et leur douleur, bref leur exclusion.

Le plaidoyer rédigé en français - dans la langue des Roumis, dira le vieux conteur - s'adresse à ces mêmes Roumis (public français) pour leur faire prendre conscience du drame que leurs semblables causent à la population indigène de Zitouna²¹³; mais aussi pour faire advenir là encore à l'universalité l'histoire d'une origine marginalisée et la tragédie d'un ancêtre profané.

Ainsi le pastiche n'est plus seulement le signe d'une réconciliation avec l'Ancêtre, il devient le prétexte pour plaider une cause bafouée, le support pour pousser un cri de colère; enfin une mise en garde contre l'éviction du passé et des racines dans le projet moderniste, voire dans tout projet de modernisation.

²¹¹ Voir plan : III - A - 3.

²¹² Voir plan : II - A - 2 - c.

²¹³ Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., pages 197 - 198.

Ainsi les cinq textes se recoupent. Quel que soit le moyen choisi ici et là pour dialoguer avec les textes précédents, pastiche ou parodie, le rapport à la problématique de l'identité est plus ou moins le même chez les uns et les autres. Ils expriment tous, chacun à sa manière, leur identité. Ils soulèvent tous également, chacun à sa façon, une grande question : celle de la généalogie.

3) Pastiche, parodie et expression de l'identité. Oui, mais de quelle identité ?

C'est précisément l'interrogation à laquelle nous conduit inéluctablement cette conclusion : pastiche, parodie et expression de l'identité. Oui mais de quelle identité ? En effet de quelle identité tous ces écrivains se réclament-ils ?

L'identité une, ou bien l'identité multiple ? L'identité imposée par les discours autoritaires des "tenants du site historique"²¹⁴ ou bien l'identité hétérogène, plurielle dont se réclament A. Khatibi ou encore Meddeb ?

Enfin, l'identité arabe où les "range" l'Occident par ignorance d'une hétérogénéité qui lui est inhérente, ou bien une identité composite qu'ils chercheraient implicitement à montrer.

Qu'est-ce que l'identité d'abord ?

"Ce qui fait qu'une chose est la même qu'une autre, que deux ou différentes choses ne sont qu'un et sont comprises sous une même idée"²¹⁵ ?

C'est précisément le type de définition académique contre lequel les écrivains de l'altérité²¹⁶ se dressent. Le type de définition qui ne correspond aucunement à leur conception de l'identité; car d'un côté pareille définition "arrange" certains - ceux notamment animés par quelque dessein unificateur - de l'autre parce qu'elle reflète d'une certaine manière la réalité arabe en général et maghrébine en particulier aujourd'hui :

"Nous vivons, nous sommes [disait déjà en 1977 un autre écrivain de l'altérité, un autre théoricien de la "pensée-autre" dira-t-on plus précisément] écrasés par ce qu'on peut appeler le discours idéologique de l'identité sauvage [laquelle] se fonde sur une idée naïve de l'être et de l'identité, à savoir qu'il y a moi et qu'il y a l'autre, c'est à dire l'Occident. C'est là une position simple. Or la question de l'identité est infiniment plus complexe. Il n'y a pas une si simple opposition entre le moi, comme moi national, et

²¹⁴ Cf., Abdelwahab Meddeb, "Abdelwahab Meddeb par lui-même", *Maghreb et modernité, Cahier d'études maghrébines*, n°1, Cologne, 1989, page 15.

²¹⁵ Cf., Dupré P., *Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain*, Paris, Trévise, 1972.

²¹⁶ Tenue pour l'antonyme d'identité par *Le Petit Robert* (op. cit.), définie celle-ci comme étant le "caractère de ce qui est un".
V. Communauté.

l'autre comme étranger, occident, etc. Mais l'autre est inscrit en moi, d'abord en tant que passé, que mort, nos ancêtres arabes ou non que nous avons oubliés. [...] Prenons ce qu'on peut appeler l'être marocain, il est profondément habité par son passé pré-islamique, par l'Islam, par l'arabité, par la berbérité, par l'occidentalité. L'essentiel c'est d'une part, de ne pas oublier cette multiple identité qui compose notre être et, d'autre part, il s'agirait de penser l'unité possible de toutes ces composantes, mais une unité non théologique qui laisse à chaque part, sa part et à l'unité la plasticité d'inspirer l'ensemble des éléments. J'appelle identité aveugle, l'illusion d'un moi absolu et la différence sauvage l'illusion d'une altérité absolue."²¹⁷.

Dire que les quatre écrivains du corpus - à l'exception d'A. Cossery - cherchent ici par le moyen du pastiche sérieux à se réclamer de l'Ancêtre, risque en effet de prêter à confusion. De quel Ancêtre s'agit-il ? L'ancêtre arabe tel que cherchent à l'inculquer - parfois par la force - les partisans d'une "idéologie de l'authenticité" ou bien l'ancêtre pluriel dont on ne peut ignorer l'existence ?

Qui est en effet cet ancêtre dont se réclament les tenants du récit ancestral ? Où commence l'origine, au calendrier de l'Hégire ou bien avant ?

Rappelons à ce sujet ce que dit ou fait dire Fawzi Mellah : "Tu es phénicien. Souviens-toi : nous sommes phéniciens."²¹⁸. On a rebaptisé les rues par des noms de poètes arabes ou persans. On a planté le palmier à la place de l'olivier dans la nouvelle cité²¹⁹.

Le vieux conteur de Mimouni, quant à lui, bien que bien assis dans la certitude du Grand Livre du monde s'avère sensible aux "singulières exégèses" de "l'étrange bohémien, mi-camelot, mi-saltimbanque [dotant] de sens nouveau le message divin"²²⁰.

Tahar Ben Jelloun nous cite avec respect non seulement *Le Coran*, *Les Nuits* et les ruwats mais Ibn Arabi et Al Hallaj²²¹ pour dire semble-t-il qu'au sein du Même (l'Arabe), il y a l'autre mystique récupéré²²² ou à défaut marginalisé, ayant en tout cas une expérience autre du sacré.

²¹⁷ Cf., "A. Khatibi : pour une véritable pensée de la différence", propos recueillis par Zakya Daoud, *Lamaliif*, n°85, janvier 1977, pages 29 et 30.

²¹⁸ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 44.

²¹⁹ *Idem*, page 129.

²²⁰ Cf., *L'honneur de la tribu*, op. cit., page 69.

²²¹ "Moi j'ai renoncé, je suis une renoncée dans le sens mystique, un peu comme Al Hallaj. [...] Je suis en rupture avec le monde, [...] je suis une errance qu'aucune religion ne retient. Je vais et traverse les mythes indifférente". Cf., *La nuit sacrée*, op. cit., page 83. Le Consul à son tour cite la philosophie du Zen : "Vous me rappelez cette phrase du Zen : "A l'origine, l'homme n'a rien.", *idem*, page 84. Ce qui témoigne d'autre part de l'éclectisme de Ben Jelloun.

²²² Abdelwahab Meddeb nous dit que le soufisme a parfois été récupéré et assagi par le pouvoir théologique et que la règle a bien été gardée sous les prestiges mystiques de ce même pouvoir. Cf., "Lieux / Dits", *Temps Modernes, Du Maghreb*, n°375bis, octobre 1977, page 26.

L'autre féminin assujéti, infantilisé, parle pour une fois dans *Bayarmine* et donne de lui-même une représentation déconcertante, bouleversante, "inouïe" dira Meddeb. Non seulement il lève le voile du mystère posé sur lui depuis des siècles, mais il dit en toute liberté et sans pudeur les épanchements de son corps. L'autre tartare, arménien, prend la parole et dénonce une autre hégémonie, turco-musulmane cette fois.

Enfin, Albert Cossery crie haut et fort le droit à l'eucuménisme grec tant combattu par les farouches défenseurs de la chasteté et de la vertu musulmane. En fustigeant Ben Kadem, représentant plus ou moins de cette idéologie puritaine, hostile à toute trace paganique, il fustige ceux qui remettent en question l'existence de l'autre païen inhérent au Même. Mais à travers lui, il vilipende aussi le partisan d'une hégémonie panarabe ne laissant pas de place à l'autre ethnique, religieux, à savoir le Copte; au contraire prévoyant son absorption sous l'égide de l'arabité, sort que celui-là réserve à toutes les minorités.

Qu'est-ce donc l'Ancêtre, qu'est-ce donc l'identité, où est donc l'origine pour tous ces écrivains de l'altérité ?

L'Ancêtre est-il le Prophète Mohammed ? L'identité est-elle uniquement arabo-musulmane pour eux ? Et l'origine, le commencement, le point de départ de cette généalogie la fixent-ils à l'an 622 (date de l'Hégire et du commencement de la chronologie musulmane) ?

Non, à la différence des traditionalistes, salafistes, réformistes, nationalistes, intégristes; bref à la différence des partisans²²³ d'une hégémonie arabo-musulmane, ils disent que l'identité n'est pas une, homogène, arabe; elle est plurielle, hétérogène. "Or quiconque feint qu'origine est une collabore à étouffer [non seulement] la séquelle hiérolologique, qui est populaire, féminine, montagnarde, archaïque, désertique"²²⁴, mais aussi toute présence minoritaire gênante ou encore dérangeante.

Le dialogue que Ben Jelloun, Mimouni, Mellah, Khoury-Ghata et Cossery cherchent à établir avec l'Occident procède précisément de cela.

La trace dialectale dans leurs textes, berbère²²⁵ ou turque, le phénicien²²⁶, les philosophies mystique (*La nuit sacrée*) et oecuménique (*Une ambition dans le désert*), le corps féminin et son dire (*Bayarmine*), le paganisme dans ses élans

²²³ Pour A. Meddeb "L'autorité théologique triomphe de nos jours en d'autre costumes [...]. La parole à pouvoir universitaire et critique reproduit la structure du savoir théologique, que ce soit dans l'enceinte de nos alma mater ou hors d'elles. Et tant de discours continuent à perpétuer les mythes de la *vérité*, de la *science*, du *savoir absolu*. [...] Par secret d'analogie, modernistes et traditionalistes sont frères à confondre dans un lieu de parole archéologiquement identique : les systèmes de pensée occidentaux y fonctionnent comme des ersatz mettant davantage à nu ce qui constitue leur doxa tandis que la référence au passé prestigieux, à l'âge d'or, agite identité aussi folle que vaine. Et d'un bord comme de l'autre, on légitime, par concordisme systématique, l'accès à la science." Mais Meddeb va encore plus loin. Il affirme que réformistes, salafistes, nationalistes sont tous les "descendants, avoués ou pas, de l'institution théologique. Cf., A. Meddeb, *idem*, pages 27 et 33.

²²⁴ Cf., A. Meddeb, *idem*, page 25.

²²⁵ Cf., *Le conclave des pleureuses*, op. cit., page 160.

²²⁶ *Idem*, page 142.

incestueux (les Béni Hadjar dans *L'honneur de la tribu*), quelques réminiscences platoniciennes (l'androgynie, la communion entre Zahra et Le Consul dans *La nuit sacrée*); tout cela tend à dire à ce même Occident que l'Autre n'est pas qu'arabe, il est tout cela à la fois. Et que l'Arabe, l'identité arabe ne se limitent pas aux seuls *Coran, Mille et Une Nuits* et fondamentalistes (nous sommes là encore dans le champ des stéréotypes entretenus par des médias à la fois simplistes et arrogants), que derrière l'Arabe, derrière l'homogène fourmille en silence l'hétérogène.

Cette démarche a bien entendu été celle de Khatibi, Farès et Meddeb; mais celui-ci l'a poussée à son paroxysme.

En écrivant *Talismano*, son projet a été d'exacerber l'hétérogène, de produire une "écriture de l'étrangeté", bref de secouer les attentes d'un public faisant l'association incomplète et erronée, évoquée plus haut :

"Mon premier roman, *Talismano*, illustre les inconciliables entre les nations, les cultures, les sexes, les peuples. [...] Dans toute identité, cohabitent le différent et le même. Les inconciliables puisent leur énergie dans le différent. *Talismano* réveillait le différent qui loge à l'intérieur même de l'identité maghrébine. Il s'agissait de restaurer la scène de l'excès telle qu'elle est fréquentée par le peuple. Ce culte du différent allait jusqu'à faire l'éloge de ceux qui peuplent la strate ethnologique, vernaculaire que les tenants du site historique cherchent à circonscrire pour mieux procéder à son éradication. Mais le dépassement de tel inconciliable était déjà perceptible, notamment à travers la jonction entre la symbolisation à l'oral et à l'écrit, et l'articulation plausible entre le soufisme populaire et le soufisme savant, entre l'ardeur des corps et des textes."²²⁷

La cohabitation des inconciliables, du même et du différent, du savant et du populaire, du masculin et du féminin, du mystique et du religieux, de l'arabe et du non-arabe, existe également dans les textes de nos écrivains de l'altérité. T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata ont semble-t-il retenu la leçon et l'originalité de la démarche meddebienne. On a pourtant l'impression qu'ils lui reprochent sa violence et sa démesure. L'étrangeté aux allures talismaniques (*talsam*), phantasiques risquent en effet de ne pas être saisie à cause de son opacité - disons plutôt à cause de son caractère inouï - par le grand public français, et le dialogue par conséquent entravé, rompu. Seule une élite participant de ce que A. Khatibi appelle la "pensée de la différence"²²⁸ pouvait saisir le message de Meddeb, d'où sa "difficulté". Notons que le discours critique a souvent relevé l'aspect hermétique de *Talismano*, et l'insolite explique sa "difficulté" consensuellement soulignée. Les esprits étroits et retenus dans l'étroitesse de leurs vues ne pouvaient voir dans l'écriture de l'hétérogène qu'une signification voisine de l'étrangeté : la bizarrerie et *a fortiori* l'artifice, le dandysme²²⁹, le pédantisme. Or ce n'est pas du tout le

²²⁷ Cf., Abdelwahab Meddeb, "Abdelwahab Meddeb par lui-même", *op. cit.*, pages 15 et 16.

²²⁸ "Celle qui essaie de dépasser la métaphysique et la théologie", mais aussi par extension toute pensée s'inscrivant en faux contre la pensée traditionnelle et orthodoxe. Cf., Zakya Daoud, "A. Khatibi : pour une véritable pensée de la différence", *op. cit.*, page 30.

²²⁹ Cf., A. Meddeb interviewé par Tahar Djaout, "Surprise de l'hybridation", *op. cit.*

sens²³⁰ de cette écriture de l'étrangeté laquelle bien qu'ayant quelque chose de l'ordre de "l'archéologie"²³¹ cherche avant tout à innover, bref à accéder à la modernité.

A la différence de cet écrivain de "l'étrangeté exacerbée", les écrivains de l'altérité (T. Ben Jelloun, F. Mellah, R. Mimouni, V. Khoury-Ghata) visent un public beaucoup plus large que la seule élite capable de saisir l'hétérogène, l'inouï, l'insolite dans leur véritable portée.

Bien qu'ils accèdent à leur tour à la modernité en leur façon "de mêler les genres, de brouiller les pistes [et] de les excéder"²³² - poésie, essai, fiction et narration coexistent dans leurs textes, le roman étant le genre libre par excellence²³³, leur souci n'est pas de secouer, d'ébranler les esprits étroits trop habitués à l'homogène; mais d'entrer en dialogue avec cet Occident plus large cantonné, maintenu dans sa représentation unitaire de l'identité maghrébine et arabe en général. Ils disent à leur tour quoique délicatement, "modérément", implicitement que l'Arabe encore une fois n'est pas seulement la triade évoquée plus haut : *Le Coran*, *Les Nuits* et l'intégrisme. C'est aussi un fond arabo-berbère, africain, soufi, phénicien, juif, féminin, paganique, etc. Bien plus *Le Coran*, *Les Nuits* la doctrine fondamentaliste font partie d'un ensemble composite, d'une mosaïque. Bref ils mettent tout cela sur le même pied d'égalité, sur la même fresque identitaire. Ils cherchent à faire saisir que dans le Même (l'Arabe) il y a l'autre, les autres dans toute leur diversité; mais que les tenants du lieu de l'Histoire veulent mettre en sourdine cette diversité.

L'un des plus rebelles va jusqu'à dire explicitement que le palmier emblème de l'hégémonie arabo-musulmane - sous quelque déguisement qu'elle se manifeste - essaime les nouveaux quartiers et que le quartier des Phéniciens est accusé de viols imaginaires. Comme Meddeb, ils disent tous la même vérité : la supercherie de l'homogène et la réalité du multiple, la seule différence étant dans la manière. A la violence, à l'exubérance du dire, à l'effet de bombe, succède la souplesse du procédé, le didactisme même. A l'étrangeté provoquante et mécomprise, succède l'altérité plus accessible et pédagogue.

²³⁰ "Je voulais une fois pour toutes liquider la question de l'identité, de l'appartenance, l'appropriation du nous, toutes ces entraves, je voulais les briser pour passer enfin à l'espace littéraire dans sa pureté et m'y mouvoir jusqu'à m'y perdre." Cf., A. Meddeb interviewé par Tahar Djaout, *idem*.

²³¹ C'est à dire en rapport avec la littérature classique arabe fonctionnant comme littérature tutélaire sur Meddeb et se caractérisant elle-même par une structure qui mêle les genres. Par exemple *L'épître du pardon* d'Abou Al Alâ Al Ma'arri où fable, rhétorique, grammaire, théologie, poésie voisinent dans le même espace textuel. A ce sujet Meddeb avoue : "Ce qui pour moi était une fiction polyphonique que je recevais avec jubilation en sa fonction d'orchestrer tant de procédés d'écriture, était pour eux [des écrivains français] l'étrangeté même. Cf., A. Meddeb interviewé par Tahar Djaout, *idem*.

²³² Cf., A. Meddeb interviewé par Tahar Djaout, *idem*.

²³³ Cf., Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit.; ainsi que A. Meddeb interviewé par Tahar Djaout, *idem*.

CONCLUSION

Que peut-on conclure de ce qui a été développé dans cette troisième partie ? Que le retour au récit survient dans les années 1980 précisément avec T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah et V. Khoury-Ghata, par réaction à une écriture trop formaliste et oublieuse de sa propre généalogie ?

Oui en quelque sorte mais pas seulement, car le retour au récit n'est pas un phénomène spécifiquement maghrébin ou arabe, c'est un phénomène beaucoup plus général, européen et américain en l'occurrence. Il marque toute la littérature, la pensée postmoderniste à partir des années 1970 ("trans-avant-gardiste" plus précisément) représentant une réaction vive à un certain terrorisme d'avant-garde, une "rupture avec la rupture" pour reprendre une expression d'Antoine Compagnon²³⁴.

Le nouveau roman français qui est une écriture d'avant-garde s'est fondé non seulement sur l'éviction du sujet de la scène romanesque, mais aussi sur la discontinuité du récit ou plus précisément sur la déchronologie comme antonyme d'une linéarité indéfectible trop évocatrice du roman balzacien.

Après une décennie ou deux (1960-1970), de dédain de la tradition narrative et même de son rejet, après une période qui a été sous le signe d'un certain empirisme scripturaire (Kateb, Dib, Farès, etc.) survenu à l'influence de cette nouvelle poétique romanesque, les écrivains maghrébins notamment reviennent au récit "linéaire" et à l'autobiographie comme genre. C'est dans cette mouvance "néo-narrative" que s'inscrivent les textes des quatre premiers auteurs du corpus étudié ici, A. Cossery comme on l'a signalé auparavant n'ayant jamais troqué le lisible contre le scriptible.

Bien entendu ce retour au récit peut être interprété comme une réaction à un formalisme outrancier et générateur d'une écriture trop élitiste car difficile d'accès - comme cela a été le cas autrefois des postmodernistes de la deuxième génération (les trans-avant-gardistes) à l'égard des littératures modernistes et d'avant-garde nécessitant aux dires de John Barth une "industrie [de] glossateurs, [d'] exégètes et [de] chasseurs d'allusions qui servent de médiateurs entre le texte et le lecteur."²³⁵

On pense pourtant que ce regain de narrativité, ce réinvestissement de la lisibilité textuelle - du côté maghrébin surtout - est moins une entreprise démocratique que la volonté d'accéder à la transparence de l'être évoluant dans un tourbillon d'êtres différents.

²³⁴ Cf., A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit.

²³⁵ Cf., John Barth, "La littérature du renouvellement", op. cit., page 401.

Le nouveau roman, la "poétique de la fragmentation" en général, ne pouvaient pas offrir à ces écrivains de la néo-narrativité la possibilité de collecter les bribes éparses d'une identité brisée, mais aussi menacée de dilution dans l'incolore. Seul le retour au récit traditionnel, en tant que dire et modèle ancestraux permettait de retrouver ses racines et de signifier son altérité au milieu d'une fresque identitaire déjà composite.

C'est ainsi que le pastiche sérieux des modèles narratifs anciens (*Les Mille et Une Nuits*, les conteurs populaires, *Le Coran*, etc.) traduit une réconciliation avec l'Ancêtre (boudé autrefois), consécutive à l'effondrement de l'édifice occidental devant les sujets arabes en général et maghrébins en particulier (attentes déçues, xénophobie pesante, athéisme gratuit, laïcisme intolérant, marxisme détourné puis déboulonné, etc.); effondrement que d'autres comme A. Cossery traduisent par la parodie d'un modèle occidental révélateur d'un mode de pensée aussi décevant que le reste.

Nous avons vu à ce sujet comment pendant que T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah et V. Khoury-Ghata pastichent en régime sérieux les ruwats, *Le Coran*, *Les Nuits* et la fable ancestrale, A. Cossery parodie, malmène, raille même le roman policier traditionnel présenté comme la caricature d'une vision trop rationaliste du monde, mais aussi trop arrogante.

Les choses n'étant pas si simples, le jeu hypertextuel s'avère plus dérangeant qu'il n'y paraît pour l'Ancêtre. Il débouche sur une grande question, celle de la généalogie.

Qui est cet ancêtre dont on se réclame et avec lequel on a signé un acte de réconciliation dont le pastiche sérieux offre la manifestation ? L'ancêtre arabe, unique qui se prétend comme tel au détriment de ceux qui l'ont précédé dans l'Histoire ou qui vivent silencieusement sous sa tutelle, ou bien un ancêtre pluriel, hétérogène plus conforme à la réalité et à la mémoire ?

C'est l'interrogation sur laquelle l'analyse a débouché au vu de la perversité du pastiche sérieux dans la plupart des textes : V. Khoury-Ghata utilisant le pastiche des *Nuits* pour transgresser le tabou masculin, F. Mellah imitant en régime sérieux *Le Coran* pour dénoncer l'arrogance de ceux qui veulent recommencer indéfiniment la genèse de la Révélation, R. Mimouni pour dire la nécessité de l'éclectisme de la pensée contre sa clôture, enfin T. Ben Jelloun pour signifier l'existence d'une "pensée-autre", mystique cette fois. C'est également l'interrogation à laquelle l'étude aboutit au risque de froisser certaines sensibilités aux thèses trop amnésiques de cette pluralité de l'identité.

CONCLUSION GENERALE

En guise de conclusion, on voudra d'abord revenir sur un point essentiel resté insoluble malgré les différentes lectures qu'on a faites autour du postmodernisme. Cela avant de résumer les trois grandes problématiques abordées dans le présent travail.

Rappelons d'abord les articles et ouvrages étudiés de très près, et traitant du postmodernisme : "La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne" (M. Gontard), "Le récit postmoderne" (A. Kibédi Varga), "Le post-modernisme américain" (Harry Blake) pour ce qui est des articles; *Les cinq paradoxes de la modernité* (A. Compagnon) et *Abrégé de culture bourgeoise* (Eric Flamand), quant aux essais.

Au sortir de ces lectures, avouons être restée perplexe, voire tiraillée entre deux versions contradictoires du postmodernisme, comme refus de la linéarité et en même temps comme retour au récit. On voit là, en effet, un paradoxe qu'il faut sans doute tenter de résoudre.

M. Gontard, citant d'emblée John Barth, fait des postmodernistes les héritiers directs des grands modernistes, Eliot, Joyce, Kafka etc. ..., dont la difficulté d'accès est "fonction de leur refus de la linéarité, de leur aversion pour un art fondé sur une causalité et une psychologie conventionnelles, de leur glorification de l'expérience intérieure, privée, contre l'expérience publique, de leur prédilection générale pour les figures "métaphoriques" plutôt que "métonymiques", ..." ¹.

Dans le même sens, A. Compagnon résumant les traits le plus souvent mentionnés du roman postmoderne, évoque entre autres la mise en cause de la narration ².

Paradoxalement, A. Kibédi Varga et E. Flamand parlent, quant à eux, d'un retour spectaculaire au vieil art du récit (perceptible à travers une pléthore d'autobiographies, de journaux et de carnets), et de la nécessaire renarrativisation du texte ³ que semble entreprendre le postmodernisme en vue d'une recontextualisation du sujet.

Qu'est-ce que le postmodernisme par conséquent ? Un prolongement ou au contraire une rupture avec l'esthétique moderniste, de ce point de vue ?

¹ Cf., John Barth, "La littérature du renouvellement", *op. cit.*, page 401.

² "Si l'on me mettait en demeure de citer un roman postmoderne, réunissant tous les traits le plus souvent mentionnés : l'indétermination du sens, la mise en cause de la narration, l'exhibition de l'envers du décor, la rétractation de l'auteur, l'interpellation du lecteur et l'intégration de la lecture, je penserais au beau livre de Louis-René des Forêts, *Le Bavard* (1946) ...". Cf., Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, page 161.

³ Paul Ricoeur et MacIntyre insistent beaucoup sur la fonction *quotidienne* du récit, parce qu'ils estiment que le récit se trouve, à l'heure actuelle, menacé sous toutes ses formes. Cf., A. Kibédi Varga, "Le récit postmoderne", *op. cit.*, page 15.

C'est sans doute son prolongement, à en croire John Barth soulignant qu'à l'instar de leurs précurseurs ou "parents", "les écrivains postmodernistes, avec des résultats variés, créent des oeuvres qui s'occupent de plus en plus d'elles-mêmes et de leur processus internes, et de moins en moins de la réalité objective et de la vie dans le monde."⁴.

Peut-être pensait-il à l'émergence vers 1968 de l'écriture expérimentale des "dreck-arrangers", sur laquelle a débouché le "roman-parodie" des années 1960. Le langage y est, en effet, travaillé et les techniques littéraires audacieuses. "Le post-modernisme [passait alors] de la mise en cause du langage-piège à la conceptualisation, pas encore achevée, d'un nouveau type de texte"⁵; lequel est devenu un arrangement de discours-"dreck"⁶.

Mais le postmodernisme est aussi une rupture avec le modernisme, lorsqu'on apprend dans *Les cinq paradoxes de la modernité* que "l'un des griefs constants des postmodernes contre les modernes est l'ascèse qu'exige la réception de leurs oeuvres"⁷.

Le retour au récit après de longues années d'abandon et de mauvais traitements (les "dreck-arrangers"), a-t-il par conséquent un rapport avec ce revirement à l'égard du modernisme, jugé trop élitiste ?

Certes oui, "austère et ambitieuse, dit-on, [les oeuvres modernistes] sont d'accès difficile et ne donnent pas de plaisir. [...] Les oeuvres postmodernes se soucient en revanche du bien-être de leurs lecteurs, comme les bâtiments postmodernes ont soin de leurs habitants ..."⁸. *Cosmicomics* d'Italo Calvino et *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez, "caractérisés par la fantaisie et le baroque, auraient donné un peu d'air frais après le dessèchement du modernisme jusqu'au Nouveau Roman."⁹.

Le retour au récit devient alors l'expression d'un "ras-le-bol" devant "l'hyperintellectualisme" - le terme est d'Antoine Compagnon - du modernisme et une mise en avant du plaisir de lire. Mais aussi, pense-t-on, la quête d'une lisibilité et d'une transparence perdues au milieu de l'hermétisme poussé à l'extrême dans les textes modernistes.

Si la non-linéarité préconisée par Joyce, Eliot, etc., a abouti à une littérature austère et illisible, le retour au récit serait par conséquent une réaction à tout cela, une revanche démocratique sur l'aristocratie¹⁰ de l'art d'élite. Cela n'est pas sans

⁴ Cf., John Barth, "La littérature du renouvellement", *op. cit.*, page 400.

⁵ Cf., Harry Blake, "Le post-modernisme américain", *op. cit.*, page 175.

⁶ "Face à l'échec de l'expérience américaine, les "dreck-arrangers" avancent une idée neuve : la civilisation est morte, vive le jeu. Jouons avec ce qu'il en reste, des fragments sans cohérence. Il est essentiel que le langage perde son pouvoir sémiotique : sinon le "mot incarné" tue en construisant des structures historico-subjectives irréductibles. Et la chair redevient malade. Pour les post-modernes, la culture et le discours sur lequel elle est fondée n'est qu'une série de ruines : et le texte à construire une série de jeux insensés à partir des signes du temps révolu où le sens est évacué, ...". Cf., Harry Blake, *idem*, page 175.

⁷ Cf., Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, *op. cit.*, page 158.

⁸ Cf., Antoine Compagnon, *idem*, page 158.

⁹ Cf., Antoine Compagnon, *idem*, page 159.

¹⁰ Cf., Hassan cité par John Barth, "La littérature du renouvellement", *op. cit.*, page 401.

rapport avec une définition du postmodernisme comme "synonyme de la contre-culture, se voulant populaire après un modernisme élitiste"¹¹.

Cependant, le retour au récit comme quête d'une lisibilité et d'une transparence évanouies, ressemble également, croit-on, à une palinodie au sein du postmodernisme lui-même, à l'égard de ses thèses du début (1960). La renarrativisation du texte dans les années 1980, ne serait pas seulement une "rupture avec la rupture" (le modernisme a déjà rompu avec le réalisme bourgeois du XIX^e siècle); elle serait une récusation et donc une rétractation du postmodernisme, vers 1980, par rapport à sa rhétorique initiale; celle-ci le rapprochait, en effet, malgré lui du modernisme, l'expérience des "dreck-arrangers" ayant donné le jour à des textes probablement aussi illisibles que ceux de leurs précurseurs.

Le synchronisme en revanche, et la coexistence des styles dans les textes postmodernes d'après 1970, comme le retour au récit, seraient une réaction au dessèchement et à l'endurcissement auxquels le travail sur le langage les a conduits à leur tour, et maintenus une décennie durant (1960 - 1970).

C'est pourquoi les romans d'Italo Calvino et de G. Garcia Marquez, souvent cités et loués, marquent, encore une fois, un tournant dans l'esthétique postmoderne. Ils n'ont, en effet, aucun rapport avec les premiers romans-parodies, entre 1960 et 1968, où la loi de la narration n'est qu'absurde et arbitraire¹², ni avec les textes-fragments sans cohérence des "dreck-arrangers", ni même avec le nouveau roman français, où l'influence moderniste reste nettement présente et la déchronologie affichée comme devise.

Revenons à présent à la résurgence du récit dans les cinq romans étudiés plus haut et récapitulons ce qu'on peut retenir de leur analyse.

L'approche narratologique s'est fondée ici sur trois notions capitales : le narrateur, le point de vue narratif et le schéma narratif. L'étude de cette notion a montré que la ligne narrative dans l'ensemble du corpus reste plus ou moins respectée et l'histoire parfaitement perceptible malgré quelques anachronies et digressions narratives. Ce qui permet de situer les cinq textes dans une tendance "néo-narrative" marquée dans les années 1980 par un net retour au romanesque, après une période (1960 - 1970) où l'on a vu les écrivains - maghrébins notamment - abandonner, sous "l'influence" du nouveau roman et du courant postmoderne, le récit linéaire au profit de maints exercices de style.

¹¹ Cf., Matei Calinescu cité par Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., page 162.

¹² *Gile's Goat Boy* (J. Barth, 1960), *Catch-22* (J. Heller, 1961), *The Painted Bird* (J. Kosinski, 1966). Cf., Harry Blake, "Le post-modernisme américain", op. cit., page 173.

Chez Ben Jelloun par exemple (*La nuit sacrée*), le mélange des genres et l'exhibition des mécanismes même de production du récit ne sont pas incompatibles avec la résurgence en texte du récit traditionnel. Il revient à une linéarité d'un "nouveau type" puisée paradoxalement dans le "récit tribal" où la fonction métanarrative existait déjà. Il se rapproche ainsi - malgré quelques divergences - de Meddeb dans sa manière de puiser dans un dire ancien, archaïque, matière à innover.

Chez cet auteur - contesté par ailleurs - comme chez les autres (Mimouni, Mellah), ce retour au récit s'accompagne en même temps d'un ressourcement dans la tradition orale. Conte, légende et verbe populaires investissent le texte et le fécondent. Inversement l'écrit, la langue française ainsi que le genre romanesque permettent à cette parole à la fois vive et éphémère de résonner au plan de l'universel. En faisant parler dans son mode d'énonciation un vieil homme allégorisant cette même oralité, Mimouni fait advenir à l'universalité un dire, une topique, une mémoire, menacés d'évanescence.

Parallèlement à la tradition orale, la tradition écrite ou corpus ancien offre à ces écrivains de la "néo-narrativité" une gamme de modèles d'écriture dont *Le Coran* et *Le Livre des Mille et Une Nuits* sont les plus imités ici. C'est ainsi que la réhabilitation du récit s'accompagne d'un travail de pastiche sérieux de ces mêmes hypotextes. En pastichant Le Grand Code, Fawzi Mellah par exemple ne vise pas à pervertir le texte sacré, au contraire il l'utilise pour dresser un réquisitoire contre ceux qui veulent renouveler indéfiniment sa genèse. Vénus Khoury-Ghata, quant à elle, ne pastiche pas *Les Nuits* pour se divertir ou insinuer quelque distanciation à leur égard, elle les pastiche en régime sérieux pour investir son texte (hypertexte) de significations plus que subversives.

Tissant leurs récits sur le modèle des anciens, les tenants de la tendance "néo-narrative" expriment ainsi leur réconciliation avec l'Ancêtre. Cette réconciliation se traduisant au plan hypertextuel par l'imitation respectueuse est à mettre en rapport avec l'exil. Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Fawzi Mellah et Vénus Khoury-Ghata écrivent en effet en lieu autre que celui dont ils sont originaires. Perdus dans la mosaïque culturelle qu'est la France, ils cherchent par le pastiche sérieux des codes endogènes à exprimer leur différence, leur altérité, bref leur identité au plan de l'écriture. Parallèlement, cultiver un certain particularisme formel (l'oralité) est à interpréter au plan idéologique, existentiel comme la volonté de traduire le malaise du sujet maghrébin en particulier et arabe en général, face à "l'intégration" que celui-ci associe au contraire à une véritable menace de dilution de son être dans une société incolore.

A la différence de Ben Jelloun, Mimouni, Mellah et Khoury-Ghata, Albert Cossery choisit pour sa part la parodie pour exprimer son altérité. Plutôt que de pasticher ses ancêtres, il met à mal un genre occidental fondé sur les vertus du syllogisme, et synonyme d'une civilisation "arrogante" et fêrue de "sa science néfaste". Le fou triomphant du logicien dans *Une ambition*

dans le désert, concentre en lui le discours éminemment polémique, provocateur même dressé contre le rationalisme de l'Occident; cette culture à l'opposé de laquelle il se situe.

Ainsi donc pastiche et parodie sont ces moyens à travers lesquels hypertextes entrent en dialogue avec hypotextes. Ce sont également ces pratiques littéraires au moyen desquelles on signifie à l'Autre son identité et son origine. C'est là que les problématiques de filiation et de généalogie se posent :

Qui est l'Ancêtre dont se réclament tous ces écrivains ? Est-il unique, homogène, arabe comme se le représente précisément l'Autre occidental, et comme veulent surtout le faire croire les idéologies de "l'authenticité" ?

Contre toute attente ces écrivains pastichant avec respect le modèle ancestral, se réclament d'un ancêtre pluriel, hétérogène, bref composite tel que notre mémoire - pourtant parfois défaillante - en a le souvenir. Albert Cossery observant un silence éloquent sur l'ancêtre homogène dit paradoxalement son désaccord avec lui et sa non reconnaissance en lui. Etre copte et eucuménique à la fois sont précisément les traces détestables que l'ancêtre hégémonique veut élaguer de sa définition de l'identité à la fois arabe et puritaine.

En ce sens on clôturera sur ce propos passionné de Jamel Eddine Bencheikh :

"Je ne saurai me référer à une supranationalité chancelante. Je ne connais que des Marocains, Syriens ou Libanais, des Egyptiens, Algériens ou Irakiens, des Yéménites, Palestiniens ou Tunisiens. Ils vivront peut-être ensemble le jour où chacun d'eux aura construit sa propre liberté. Sans elle pas de culture, pas d'indépendance ni de raison, de conscience ou de foi. Je déclare n'être engagé en moi-même que par mon algérianité. Elle est historiquement berbère, arabe, andalouse, turque, musulmane, sud-méditerranéenne; ma conscience d'individu s'attache à ma terre, à ma langue, à mon nom, à mon imaginaire peuplé de représentations d'ailleurs contradictoires. Je ne suis arabe que dans ma solidarité totale avec des peuples doublement agressés de l'intérieur et de l'extérieur; dans mes références à une vaste culture laissée en déshérence, systématiquement déformée par un rigorisme mensonger et meurtrier. [...] Je dirai non irréductiblement à ceux qui exercent sur elle [...] leur pouvoir usurpé et n'illustrent leur présence que par leurs faillites successives et leurs impostures. Non à tous ceux qui se servent de la religion comme d'une arme"¹³, de l'authenticité comme d'un argument.

Ainsi seule l'approche thématique ne conduit pas à la question combien essentielle de l'identité; l'approche du signifiant littéraire, narratologique et hypertextuel, peut nous amener à poser la même problématique. C'est là une perspective de recherche qu'on pourrait désormais explorer en complément ou en rupture avec l'approche citée plus haut. Enfin l'approche

¹³ Cf., Jamel Eddine Bencheikh, "Avoir vingt ans et être arabe", *Etre arabe, regards croisés, Dossier spécial, Quantara*, n°7, mai - juin 1993, page 21 - 22.

hypertextuelle des textes littéraires peut également déboucher sur la discussion de définitions parfois trop rigides et sophistiquées des pratiques mimétiques. Les textes littéraires ne se pliant pas toujours à ces mêmes définitions académiques, permettent sinon d'en proposer d'autres, du moins de les nuancer.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie thématique n'est pas exhaustive. Les travaux mentionnés concernent les centres d'intérêt de cette recherche. Elle se présente en deux parties : liste des références bibliographiques et bibliographie. Les textes des auteurs étudiés seront classés par ordre chronologique. Le plan général sera pour chaque rubrique celui présenté ci-dessous.

I - Etudes générales

I - 1 - Linguistique et poétique

I - 2 - Narratologie

I - 3 - Intertextualité et hypertextualité

I - 4 - Modernisme et postmodernisme

I - 5 - Nouveau roman et roman policier

I - 6 - Sur la folie

II - Etudes sur le Monde Arabe, le Maghreb et l'Islam

III - Etudes sur les littératures du Maghreb et du Machrek

III - 1 - Ouvrages

III - 2 - Ouvrages collectifs

III - 3 - Travaux universitaires

III - 4 - Articles

III - 5 - Entretiens

III - 6 - Répertoires, bibliographies et bulletins

IV - Etudes sur les littératures orales

V - Etudes sur l'Identité et l'Histoire

VI - Textes des auteurs étudiés

VI - 1 - Oeuvres

VI - 2 - Articles

VII - Erotisme, exotisme et orientalisme

VIII - Textes sacrés

IX - Dictionnaires et encyclopédies

X - Divers

Liste des références bibliographiques

I - Etudes générales

I - 1 - Linguistique et poétique

- ADONIS, *Introduction à la poésie arabe*, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkovski, Paris, Sindbad, 1985.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Moscou, 1975, Paris, Gallimard, 1978, coll. "Tel", pour la traduction française.
- *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, coll. "Tel", pour la traduction française.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, coll. "Points".
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 2ème volume, 1973.
- RIFFATERRE, Michael, "L'illusion référentielle", *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1981.
- SALLENAVE, Danièle, "Fiction et autobiographie", rubrique "Débats" du *Monde*, Vendredi 24 juillet 1992.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, choix suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1980, coll. "Points".

I - 2 - Narratologie

- BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *L'analyse structurale du récit*, *Communication* 8, Seuil, coll. "Points", 1981.
- "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, coll. "Points".
- BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Les mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.
- BOOTH, Wayne C., "Distance et point de vue", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, coll. "Points".
- BREMOND, Claude, "Quelques uns des Mille et Un Problèmes des *Mille et Une Nuits*", *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, Journées d'Etudes Arabes, octobre 1986, Paris, Association Française des Arabisants, 1987.
- DÄLLENBACH, Lucien, "Du fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture I)", *Poétique*, n°40, Paris, Seuil, novembre 1979.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. "Poétique".
- KAYSER, Wolfgang, "Qui raconte le roman ?", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, coll. "Points".
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.

I - 3 - Intertextualité et hypertextualité

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, coll. "Poétique".
- KRISTÉVA, Julia, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, coll. "Points".
- RIFFATERRE, Michael, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, n° 215, octobre 1980.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

I - 4 - Modernisme et postmodernisme

- BARTH, John, "La littérature du renouvellement", *Poétique*, Paris, Seuil, n° 48, novembre 1981.
- BLAKE, Harry, "Le post-modernisme américain", *Tel-Quel, Etats Unis*, n°71-73, 1977.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, février 1990.
- FLAMAND, Eric, *Abrégé de culture bourgeoise*, Paris, Noël Blandin éditeur, 1985.
- KIBÉDI VARGA, A., "Le récit postmoderne", *Situation de la fiction, Littérature*, n° 77, février 1990, Paris, Larousse, 1990.
- LYOTARD, Jean François, *La condition postmoderne*, Paris. Ed. de Minuit, 1979.

I - 5 - Nouveau roman et roman policier

- COMBES, Annie, *Agatha Christie. L'écriture du crime*, Paris, Les impressions nouvelles, 1989.
- DUPUY, Josée, *Le roman policier*, Paris, Larousse, 1974.
- EISENZWEIG, Uri, "Entretien", *Le roman policier, Littérature*, n°49, Paris, Larousse, février 1983, entretien accordé par Alain Robbe-Grillet.
- "Présentation du genre", *Le roman policier, Littérature*, n°49, Paris, Larousse, février 1983.
- NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975.
- RICARDOU, Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973.

II - Etudes sur le Monde Arabe, le Maghreb et l'Islam

- HAROUN, Abdessalam, *Tahdhīb Sīrat Ibn Hicham*, Beyrouth, Dar El Qalam, 1972, texte en arabe.
- KEPEL, Gilles, "Impasses arabes", *Le Monde*, Jeudi 07 mars 1991.
- SOLE, Robert, "Un entretien avec M. Maxime Rodinson", *Le Monde*, Vendredi 15 février 1991, entretien accordé par Maxime Rodinson.

III - Etudes sur les littératures du Maghreb et du Machrek

III - 1 - Ouvrages

- ALEXANDRIAN, Sarane, *Georges Henein*, Paris, Seghers, 1981, coll. "Poètes d'aujourd'hui".
- ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, 1986.
- BONN, Charles, *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, PUF, 1990, coll. "Etudes littéraires".
- *Le roman maghrébin de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'harmattan, 1985.
- *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1988.
- BOUGHALI, Mohamed, *Espaces d'écriture au Maroc*, Casablanca, Afrique-Orient, 1987.
- CHIKHI, Beïda, *Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib*, Alger, Office des publications universitaires, janvier 1989.
- GONTARD, Marc, *La violence du texte, études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*, Rabbat, Imprimerie de L'Agdal, 1975, rééd., Paris, L'harmattan, 1985.

KHADDA, Naget, *L'oeuvre romanesque de Mohammed Dib. Propositions pour l'analyse de deux romans*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1983.

KHALAF, Saher, *Littérature libanaise de langue française*, Ottawa, Naaman, 1974.

KHAWAM, René R., *Contes du Liban*, Paris, Asfar, 1989.

NAAMAN, Abdallah, *Le français au Liban. Essai socio-linguistique*, Paris - Beyrouth, Naaman, 1979.

VIATTE, Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan, 1980.

III - 2 - Ouvrages collectifs

ALTHEN, Gabrielle, "Comme un acte de parole", *Andrée Chédid Voix multiple, Sud*, Marseille, Sud, 1991.

KNAPP, Bettina L., "Chédid : poétique de terre et d'espace", *Andrée Chédid Voix multiple*.

OLIVIA, Astrid, "Au travers du vivant", *Andrée Chédid Voix multiple, Sud*, 1991.

III - 3 - Travaux universitaires

AIT AHMED, Mehdi, *Le langage du corps dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun*, Paris, juin 1989, mémoire de D.E.A. sous la direction de Charles Bonn, présentée à l'Université de Paris-Nord, Paris XIII.

ARNAUD, Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine. Tome II*, Paris, L'Harmattan, 1982, thèse présentée devant l'Université de Paris III, 7 décembre 1978.

- BOURKHIS, Ridha, *Le langage de connotation. Recherche théorique et application à l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun*, Paris, octobre 1990, thèse de nouveau doctorat ès-lettres modernes sous la direction de Robert Martin, présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV.
- CHIKHI, Beïda, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, Paris, 14 décembre 1991, thèse de doctorat d'Etat Es-Lettres, sous la direction de Claude Duchet, Paris VIII.
- DRISSIA EL BEKRI, Aoula, *Techniques narratives comparées : nouveau roman - roman maghrébin*, Université Paris Nord, juin 1989.
- FENEGLIO ABDEL AAL, Irène, *Albert Cossery. Ecrivain de langue française et d'expression égyptienne*, Paris, octobre 1984, thèse de doctorat de III cycle de littérature comparée sous la direction de Jeanne-Lydie Gore, présentée à l'Université de Paris IV - Sorbonne.
- GAILLARD, Sarra, *Approche narratologique de La nuit sacrée de T. Ben Jelloun*, Paris, octobre 89, mémoire de DEA présenté à l'Université de Paris Sorbonne.
- GAUDIN, Françoise, *Le roman de Tahar Ben Jelloun : techniques et idéologie*, Thèse de doctorat d'état soutenue à Paris III, 1989.
- GHAZAYEL, Ghazi, *Les problèmes de l'identité culturelle dans la littérature libanaise d'expression française (1955 - 1987)*, Paris, juin 1990, thèse de nouveau doctorat ès-lettres modernes sous la direction de Robert Jouanny, présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, Centre international d'études francophones.
- SALHA, Habib, *Poétique maghrébine et intertextualité*, thèse pour le doctorat d'état soutenue à l'Université Paris-Nord (Paris XIII) en 1990.

III - 4 - Articles

- ALAOUI ABDALLAOUI, M'hamed, "Entraves et Libération. Le roman maghrébin des années 80", *Dix ans de littératures, 1980 - 1990 : 1. Maghreb - Afrique noire, Notre librairie*, n° 103, octobre - décembre 1990.
- ARNAUD, Jacqueline, "Culture et tradition populaires dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine", *L'Ecrit et l'Oral, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 1982.
- BONN, Charles, "Espace scriptural et production de l'espace dans *L'Insolation* de Rachid Boudjedra", *L'annuaire de l'Afrique du Nord*, XXII, 1983, CNRS, 1985.
 - "La traversée, arcane du roman maghrébin ?", *Visions du Maghreb, Cultures et Peuples de la Méditerranée*, Edisud, Aix-en-Provence, 1987.
 - "Le jeu sur l'intertextualité dans *L'Insolation* de Rachid Boudjedra", *Littératures du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 4 - 5, Paris, L'Harmattan, 1984.
- COMBE, Dominique, "Orient francophones. Androgynie et métissage", *Orient détours d'écriture*, n°8, Paris, Noël Blandin, 1991.
- DEJEUX, Jean, "Réception critique de *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun dans la presse européenne". *Sindbad*, n°67, 1988.
- GAFAITI, Hafid, "Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française", *Poétiques croisées du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 14, 2° semestre 1991, Paris, L'Harmattan, 1991.
- GONTARD, Marc, "L'événement et sa mise en récit dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun", Actes du colloque. Littérature marocaine de langue française : récits et discours, 9-11 mars 1988, *Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 3, Marrakech, 1989.
 - "La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne", *Al Asas*, n° 93, 1989.
 - "Tahar Ben Jelloun, le pourquoi du Goncourt", *Al Asas*, n° 83, février 1988.
- LABAKI, Georges, "Un siècle de littérature libanaise d'expression française", *Aspects de la francophonie en Méditerranée, IMCOM*, n°7, Paris, hiver 1992-1993.
- MEDDEB, Abdelwahab, "Abdelwahab Meddeb par lui-même", *Maghreb et modernité, Cahier d'études maghrébines*, n°1, Cologne, 1989.
 - "Lieux / Dits", *Temps Modernes, Du Maghreb*, n°375bis, octobre 1977.

- MELLAH, Fawzi, "Le T.G.M.", *Villes dans l'Imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger, Cahier d'études maghrébines*, n°4, Cologne, janvier 1992.
- MEZGUELDI, Zohra, "Légende et vie d'Agoun'chich de Mohammed Khaïr-Eddine. Oralité et stratégie scripturale", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, L'Harmattan, 1993.
- ROCHE, Anne, "Le desserrage des structures romanesques dans *Le champ des oliviers* de Nabile Farès et *Talismano* d'Abdelwahab Meddeb", *Littératures du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 4 - 5, Paris, L'Harmattan, 1984.
- YACINE, Tassadit, "De la *Tamusni* à l'anthropologie : histoire d'une symbiose", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1° & 2° semestre 1992, L'Harmattan, 1993.

III - 5 - Entretiens

- BAKRIN, Hakim, "Un exil intérieur", *Le Matin du Sahara Magazine*, Casablanca, 1-8 février 1987, entretien accordé par Abdelwahab Meddeb.
- DAOUD, Zakya, "A. Khatibi : pour une véritable pensée de la différence", *Lamalif*, n°85, janvier 1977, entretien accordé par Abdelkébir Khatibi.
- DJAOUT, Tahar, "Surprise de l'hybridation", *Parcours maghrébins / Repères*, n°3, Alger, décembre 1986, entretien accordé par Abdelwahab Meddeb.
- JIBRIL, Mohammed, "A. Meddeb. Le chantre de l'entre-deux des cultures", *Lamalif*, n°107, juin - juillet 1979, entretien accordé par Abdelwahab Meddeb.
- NACCACHE, Amal, "Andrée Chédid : Mon Orient, je le porte en moi", *Arabies*, n°23, Paris, novembre 1988, entretien accordé par Andrée Chédid.
- "Khayyam est le poète du plaisir, le philosophe de l'instant ...", *Arabies*, n°18, Paris, juin 1988, entretien accordé par Amin Maalouf.
- SEBBAR, Leïla, "Chroniques de l'exil", *Sans frontière*, n°87, 1988, entretien accordé par Vénus Khoury-Ghata.

IV - Etudes sur les littératures orales

- BOUNFOUR, Abdallah, "Oralité et écriture : l'exemple du Maghreb", *Journées d'Etudes Arabes, Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, février - mars 1988.
- "Oralité et écriture : un rapport complexe", *Berbères, une identité en construction, Revue de l'occident musulman et de la Méditerranée*, n°44, numéro spécial, édité par l'IMA, 2ème trimestre 1987.
- "Sur les traces du hors-la-langue", *Du Bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.
- CALVET, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, PUF, 1984, coll. "Que sais-je ?".
- DERIVE, Jean, "La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop, d'après les *Contes d'Amadou Koumba*", *L'Ecrit et l'Oral, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 1982.
- EL FASI, Mohammed - DERMENGHEIM, Emile, *Contes Fasis, recueillis d'après la tradition orale*, Editions d'Aujourd'hui, PUF, 1975.
- FAME NDONGO, Jacques, "Les sources traditionnelles de la littérature écrite", *Littérature camerounaise : 1. L'éclosion de la parole, Notre librairie*, n° 99, octobre - décembre 1989.
- HUANNOU, Adrien, "Influence de la littérature orale sur les écrivains béninois", *L'Ecrit et l'Oral, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 1982.

MILLET, Bertrand, "Le conte grivois à Laghouat", *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, Journées d'Etudes Arabes, octobre 1986, Paris, Association Française des Arabisants, 1987.

V - Etudes sur l'Identité et l'Histoire

BENCHEIKH, Jamel Eddine, "Avoir vingt ans et être arabe", *Etre arabe, regards croisés, Dossier spécial, Quantara*, n°7, mai - juin 1993.

MONGIN, Olivier, "Identité et littérature : la France en mal de fiction", rubrique "Débats" du *Monde*, Vendredi 3 juillet 1992.

VI - Textes des auteurs étudiés

VI - 1 - Oeuvres

BEN JELLOUN, Tahar, *L'enfant de sable*, roman, Paris, Seuil, septembre 1985.

- *La nuit sacrée*, roman, Paris, Seuil, 1987.

- *Jour de silence à Tanger*, roman, Paris, Seuil, janvier 1990.

COSSERY, Albert, *Les morsures*, poèmes, Le Caire, Imprimerie Karouth & Cie, 1931.

- *Les hommes oubliés de Dieu*, contes, Le Caire, La Semaine Egyptienne, 1941; Paris, Charlot, 1946, 2^e édition; Paris, Le Terrain Vague, 1990, 5^e édition.

- *La maison de la mort certaine*, roman, Le Caire, Masses, 1944; Paris, Charlot, 1947, 2^e édition; Paris, René Julliard, 1964, 3^e édition.

- *Mendiants et orgueilleux*, roman, Paris, René Julliard, 1955.

- *La violence et la dérision*, roman, Paris, René Julliard, 1964; Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1981, 2^e édition.

- *Un complot de saltimbanques*, roman, Paris, Laffont, 1975; Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1981, 2^e édition.

- *Une ambition dans le désert*, roman, Paris, Gallimard, 1984.

KHOURY-GHATA, Vénus, *Bayarmine*, roman, Paris, Flammarion, 1988.

MELLAH, Fawzi, *Le conclave des pleureuses*, Paris, Seuil, 1987.

- *Elissa la reine vagabonde*, Paris, Seuil, juin 1988.

MIMOUNI, Rachid, *Le fleuve détourné*, Paris, Robert Laffont, 1982.

- *L'honneur de la tribu*, Paris, Robert Laffont, 1989.

- *Une peine à vivre*, Paris, Stock, 1991.

VI - 2 - Articles

BEN JELLOUN, Tahar, "Les droits de l'auteur", *Ecrivains arabes d'aujourd'hui, Magazine Littéraire*, Paris, n°251, mars 1988.

VII - Erotisme, exotisme et orientalisme

PAGEAUX, Daniel-Henri, "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.

VIII - Textes sacrés

Le Coran, traduit de l'arabe par Kasimirski, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

IX - Dictionnaires et encyclopédies

- DUPRE, P., *Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain*, Paris, Trévisse, 1972.
- Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1975, tome I.
- Grand Larousse Universel*, Paris, Larousse, 1986.
- Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990.
- Le Littré : Dictionnaire De La Langue Française - 1*, Paris, Gallimard - Hachette, 1964.
- Le Petit Robert 1 : Dictionnaire alphabétique et analogique de La Langue Française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1987, nouvelle édition, revue, corrigée et mise à jour pour 1988.
- Le Petit Robert 2 : Dictionnaire universel des noms propres, alphabétique et analogique*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1990, nouvelle édition, revue, corrigée et mise à jour pour 1990.
- Nouveau Larousse Universel. Dictionnaire encyclopédique en deux volumes*, Paris, Larousse, 1949.

X - Divers

- BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Une passion dans le désert. la Comédie humaine*, VII, Paris, Gallimard, 1955.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1972.
- BEJI, Hélé, *L'oeil du jour*, Paris, Maurice Nadeau, 1985.
- BOUDJEDRA, Rachid, *L'insolation*, Paris, Denoël, 1972.
- *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969.
- *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.
- BUTOR, Michel, *La modification*, Paris, Minuit, 1957.
- CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1957, coll. "Folio".
- CHAHINE, J., *Les mille et un noms arabes*, Paris, Asfar, 1987, coll. "Bilingue".
- CHÉDID, Andrée, *Jonathan*, Paris, Seuil, 1955.
- *L'Autre*, Paris, Flammarion, 1969.
- *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985.
- *Le sixième jour*, Paris, René Julliard, 1960.
- *Le sommeil délivré*, Paris, Stock, 1952.
- *Le survivant*, Paris, René Julliard, 1963.
- *Les marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981.
- CHEMS NADIR (Mohammed Aziza), *L'astrolabe de la mer*, Paris, Stock, 1980.
- CHRAÏBI, Driss, *Une enquête au pays*, Paris, Seuil, 1981.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DIB, Mohammed, *Le Maître de chasse*, Paris, Seuil, 1973.
- *Le sommeil d'Eve*, Paris, Sindbad, 1989, coll. "La bibliothèque arabe".
- *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962.
- DJAOUT, Tahar, *Le chercheur d'os*, Paris, Seuil, 1984.
- EL AKKAD, Evelyne, *L'Excisée*, Paris, L'Harmattan, 1982, coll. "Ecritures arabes".
- FARES, Nabile, *Le champ des oliviers*, Paris, Seuil, 1972, Livre I, coll. "La découverte du nouveau monde".
- *Mémoire de l'Absent*, Paris, Seuil, 1974, Livre II, coll. "La découverte du nouveau monde".
- FERAOUN, Mouloud, *Le fils du pauvre*, Le Puy, Cahiers du nouvel humanisme, 1950.

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Cent Ans de Solitude*, Paris, Seuil, 1967, pour la traduction française.
- HAÏK, Farjallah, *Abou Nassif*, Paris, Plon, 1948.
 - *L'Envers de Caïn*, Paris, Plon, 1955, 1980.
 - *La fille d'Allah*, Paris, Plon, 1949, coll. "Feux croisés Ames et terres étrangères".
- HOMÈRE, *Odyssée*, traduit par Victor Bérard, Paris, Armand Colin, 1931, Librairie Générale Française, 1972, coll. "Le livre de poche", pour la préface et les notes.
- HUGO, Victor, *Les châtiments*, 1853.
- KADARÉ, Ismaël, *La pyramide*, écrits entre 1988 et 1992,
- KATEB, Yacine, *Dans la gueule du loup*, poème, *Afrique-Action*, 26 juin 1961.
 - *Déserteur*, poème, *Lettres nouvelles*, n°11, février 1961.
 - *La femme sauvage*, théâtre, Paris, L'Arcantère, 1985.
 - *La Guerre de 2000 ans*, 1974.
 - *La poudre d'intelligence*, théâtre, Tunis, *L'Action*, 4 août 1958.
 - *La voix des femmes*, théâtre, *El Amana*, 1972.
 - *Le Fondateur*, poème, *Lettres nouvelles*, n°4, juillet 1956.
 - *Le vautour*, *Lettres nouvelles*, n°7, mars 1959.
 - *Les ancêtres redoublent de férocité*, théâtre, *Lettres françaises*, 1967.
 - *Les pensées de Moh Zitoun*, *Change*, n°8, avril 1971.
 - *Mohammed prends ta valise*, théâtre, 1971, texte en arabe.
 - *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.
 - *Sidi M'Cid*, nouvelle, *Dialogues*, n°23, juillet - août 1965.
- KHAÏR-EDDINE, Mohammed, *Agadir*, Paris, Seuil, 1967.
 - *Corps négatif*, Paris, Seuil, 1968.
 - *Le Déterreur*, Paris, Seuil, 1973.
 - *Légende et vie d'Agoun'chich*, Paris, Seuil, 1984.
 - *Moi l'Aigre*, Paris, Seuil, 1970.
 - *Soleil arachnide*, Paris, Seuil, 1969.
 - *Une Odeur de mantèque*, Paris, Seuil, 1976.
 - *Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants*, Paris, Seuil, 1978.
- KHATIBI, Abdelkébir, *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971, coll. "10/18".
 - *Un été à Stockholm*, Paris, Flammarion, 1990.
- KLATT, Hector, *Le cèdre et les lys*, Paris, 1935.
- LAËBI, Abdellatif, *Les rides du lion*, Paris, Messidor, 1989.
- LE CLÉZIO, J.M.G., *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
Le Livre des Mille et Une Nuits I & II, Paris, Robert Laffont, novembre 1986, coll. "Bouquins"; Eugène Fasquelle, 1899 à 1904, traduit par le Dr. J.C. Mardrus.
- MAALOUF, Amin, *Le jardin des Lumières*, Paris, Jean Claude Lattés, 1991.
 - *Samarcande*, Paris, Jean-Claude Lattés, 1988.
- MAMMERI, Mouloud, *La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.
- MEDDEB, Abdelwahab, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, coll. "La bibliothèque arabe".
 - *Talismano*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- OUT EL KOULOUB, *La nuit de la destinée*, Paris, Gallimard, 1954.
- SHEHADE, Georges, *Histoire de Vasco*, publiée en 1956 et jouée en 1957.
 - *L'émigré de Brisbane*, publiée en 1965 chez Gallimard et jouée en 1967.
 - *La soirée des proverbes*, jouée et publiée en 1954 chez Gallimard.
 - *Monsieur Bob'le*, jouée et publiée en 1951 chez Gallimard.
- TENGOUR, Habib, *Le vieux de la montagne*, Paris, Sindbad, 1983.
- ZAND, Nicole, "Plus près du ciel...", *Le Monde des Livres*, Vendredi 25 septembre 1992.

Bibliographie

I - Etudes générales

I - 1 - Linguistique et poétique

- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevsky*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Moscou, Ecrivains soviétiques, 1963, Paris, Seuil, 1970, pour l'édition française.
- BARBERIS, Pierre, *Le Prince et le Marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.
- BARTHES, Roland, "L'effet de réel", *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
 - "Par où commencer ?", *Poétique*, n°1, Paris, Seuil, 1970.
 - *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, coll. "Points".
 - *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, coll. "Tel Quel".
 - *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1970, coll. "Les sentiers de la création".
 - *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
 - *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, coll. "Points".
- BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Poétique arabe précédé de Essai sur un discours critique*, Paris, Anthropos, 1975, Gallimard, 1989 pour la préface, coll. "Tel".
- BERNARD, Claudie, "Balzac et le roman historique", *Questions d'interprétation, Poétique*, n°71, Paris, Seuil, septembre 1987.
- BONNET, Jean-Claude, "Le fantasme de l'écrivain", *Le biographique, Poétique*, n°63, Paris, Seuil, septembre 1985.
- CONTAT, Michel, "Suicide, mode d'écrire", *Le Monde des Livres*, Vendredi 28 février 1992.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, coll. "Points".
- DUCROT, Oswald - TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, coll. "Points".
- ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1965, coll. "Points", pour la traduction française.
- ETIEMBLE, *L'écriture*, Paris, Gallimard, 1973, coll. "Idées".
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, coll. "Bibliothèque des sciences humaines".
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, coll. "Poétique".
 - *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, coll. "Points", ouvrage collectif.
- HODARD, Philippe, *le Je et les dessous du Je, essai d'introduction à la problématique du sujet*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, coll. "Philosophie de l'esprit".
- JALLAT, Jeannine, "Lieux balzaciens", *Du thème en littérature. Vers une thématique, Poétique*, n°64, Paris, Seuil, novembre 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pour la traduction française et la préface.
 - "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, n°1, Paris, Seuil, 1970.
- MOLINO, Jean, "Les genres littéraires", *Poétique*, n°93, Paris, Seuil, février 1993.
Poétique, n°1, Paris, Seuil, 1970.
Poétique, n°29, Paris, Seuil, février 1977.
Poétique, n°40, Paris, Seuil, novembre 1979.
Poétique, n°44, Paris, Seuil, novembre 1980.
Poétique, n°50, Paris, Seuil, avril 1982.

Poétique, n°91, Paris, Seuil, septembre 1992.

Poétique, n°92, Paris, Seuil, novembre 1992.

Poétique, n°93, Paris, Seuil, février 1993.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas, 1991.

REY, Pierre-Louis, *La comédie humaine. Balzac. Analyse critique*, Paris, Hatier, 1979, coll. "Profil d'une oeuvre".

RICHARD, Jean-Pierre, "Balzac, de la force à la forme", *Poétique*, n°1, Paris, Seuil, 1970.

- *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, coll. "Poétique".

Situation de la fiction, Littérature, n° 77, février 1990, Paris, Larousse, 1990.

SOLLERS, Philippe, "Subversion de La Fontaine", *Le Monde des Livres*, Vendredi 19 avril 1991.

TADIE, Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1987.

Théorie d'ensemble (choix). Tel quel, Paris, Seuil, 1968, coll. "Points".

TODOROV, Tzvetan, "Bakhtine et l'altérité", *Poétique*, n°40, Seuil, Paris, novembre 1979.

- *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, mars 1987.

- *Poétique. Tome 2. Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, coll. "Points".

YAHALOM, Shelly, "Du non-littéraire au littéraire. Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIIIe siècle", *Poétique*, n°44, Paris, Seuil, novembre 1980.

I - 2 - Narratologie

ADAM, Jean Michel, *Le récit*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je ?", 1984.

- *Le texte narratif. Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan Information, 1985.

BAL, Mieke, "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, n°29, Paris, Seuil, février 1977.

BOUREAU, Alain, "Le récit réversible", *Poétique*, n°44, Paris, Seuil, novembre 1980.

BREMOND, Claude, "La logique des possibles narratifs", *L'analyse structurale du récit. Communication 8*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1981.

- *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

BRIOSI, Sandro, "La narratologie et la question de l'auteur", *Sur la narratologie, Poétique*, n°68, Paris, Seuil, novembre 1986.

BROOKS, Peter, "Un rapport illisible : *Coeur des ténèbres*", *Poétique*, n°44, Paris, Seuil, novembre 1980.

CHATEAUVERT, Jean, "Narrer et ne pas narrer", *Poétique*, n°93, Paris, Seuil, février 1993.

CORDESSE, Gérard, "Narration et focalisation", *Narratologie, Poétique*, n°76, Paris, Seuil, novembre 1988.

- "Note sur l'énonciation narrative", *Raconter, représenter, décrire, Poétique*, n°65, Paris, Seuil, février 1986.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, coll. "Poétique".

DEBAISIEUX, Martine, "L'histoire comique, genre travesti", *Réécritures, Poétique*, n°74, Paris, Seuil, avril 1988.

FARCY, Gérard-Denis, "De l'obstination narratologique", *Sur la narratologie, Poétique*, n°68, Paris, Seuil, novembre 1986.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GLOWINSKI, Michal, "Sur le roman à la première personne", *La première personne, Poétique*, n°72, Paris, Seuil, novembre 1987.

GREIMAS, A. J., "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", *L'analyse structurale du récit. Communication 8*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1981.

IFRI, Pascal A., "Focalisation et récits autobiographiques", *La première personne, Poétique*, n°72, Paris, Seuil, novembre 1987.

KILITO, Abd El-Fattah, "L'auteur de paille", *Poétique*, n°44, Paris, Seuil, novembre 1980.

- *L'auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, mars 1985, coll.

"Poétique".

- *Les Séances. Récits et codes culturels chez Hamadhanî et Harîrî*, Paris, Sindbad, 1983, coll. "La Bibliothèque arabe".

L'analyse structurale du récit, Communications, 8, Paris, Communications, 1966, Seuil, 1981.

LACOUÉ-LABARTHE, "La fable (littérature et philosophie)", *Poétique*, n°1, Paris, Seuil, 1970.

MATHIEU-COLAS, Michel, "Frontières de la narratologie", *Raconter, représenter, décrire, Poétique*, n°65, Paris, Seuil, février 1986.

MELETINSKI, *L'étude structurale et typologique du conte*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Khan, Seuil, 1965 et 1970, pour la traduction française, coll. "Points".

MITTERAND, Henri, "Chronotopies romanesques", *A partir de Bakhtine, Poétique*, n°81, Paris, Seuil, février 1990.

PERRET, Michèle, "De l'espace romanesque à la matérialité du livre. L'espace énonciatif des premiers romans en prose", *Poétique*, n°50, Paris, Seuil, avril 1982.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations du conte merveilleux*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Khan, Seuil, 1965 et 1970, pour la traduction française, coll. "Points".

RICOEUR, Paul, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, novembre 1984.

RIGNEY, Ann, "Du récit historique", *Poétique*, n°75, Paris, Seuil, septembre 1988.

ROCHE, Anne, "Temps idéologique et temps narratif dans *La grande grève* de Malato", *Réseaux de textes, Littérature*, n° 20, décembre 1975, Paris, Larousse, 1975.

SALLENAVE, Danièle, "Fiction et autobiographie", *Le Monde des Livres*, Vendredi 24 juillet 1992.

Travaux du séminaire pluridisciplinaire sur La Temporalité 1988 - 1990, Université de Tunis I, 1989.

VAX, Louis, *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979.

WEINRICH, Harald, "Structures narratives du mythe", *Poétique*, n°1, Paris, Seuil, 1970.

I - 3 - Intertextualité et hypertextualité

BENREKASSA, Georges, "Le sein blessé de Clorinde", *Intertextualité et révolution, Littérature*, n°69, février 1988, Paris, Larousse, 1988.

BERNSEN, Michael, "L'intertextualité comme "quête" de l'origine perdue : les "Réflexions sur la Révolution de France" de Burke", *Intertextualité et révolution, Littérature*, n°69, février 1988, Paris, Larousse, 1988.

BONNARD, Henri, *Procédés annexes d'expression*, Paris, Magnard, 1986.

BOTT, François, "Les plaisirs du pastiche", *Le Monde des Livres*, Samedi 2 mai 1992.

BOYER, Pascal, "La tradition comme genre énonciatif", *Archéologie du poétique, Poétique*, n°58, Paris, Seuil, avril 1984.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DELON, Michel, "1789, les révolutions du texte", *Intertextualité et révolution, Littérature*, n°69, février 1988, Paris, Larousse, 1988.

GOYET, Francis, "'Imitatio" ou intertextualité", *Questions d'interprétation, Poétique*, n°71, Paris, Seuil, septembre 1987.

HUDEDE, Hinrich, "L'air et les paroles : l'intertextualité dans les chansons de la Révolution", *Intertextualité et révolution, Littérature*, n°69, février 1988, Paris, Larousse, 1988.

Intertextualité et révolution, Littérature, n°69, février 1988, Paris, Larousse, 1988.

La farcissure : Intertextualités au XVIe siècle, Littérature, n°69, février 1988, Paris, Larousse, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.

Motifs, transferts, réécriture, Littérature, n°30, mai 1978, Paris, Larousse, 1978.

- MOUREN, Yannick, "Le film comme hypertexte", *Poétique*, n°93, Paris, Seuil, février 1993.
- Réseaux de textes, Littérature*, n° 20, décembre 1975, Paris, Larousse, 1975.
- RIFFATERRE, Michael, "La syllepse intertextuelle", *Poétique*, n°40, Paris, Seuil, novembre 1979.
- SLAKTA, Denis, "Le diable et la plume", *Le Monde des Livres*, Samedi 2 mai 1992.
- TATIN, Jean Jacques, "La dissémination du texte Rousseau", *Littérature* n°69, Larousse, Février 1988.

I - 4 - Modernisme et postmodernisme

- BALANDIER, Georges, "La modernité, quand même", *Le Monde des Livres*, Vendredi 25 septembre 1992.
- DAGEN, Philippe, "Les avant-gardes et après", *Le Monde des Livres*, Vendredi 14 juin 1991.
- DROUIN, Pierre, "Spirales de la modernité", *Le Monde des Livres*, Vendredi 24 juillet 1992.
- JACCARD, Roland, "Lipovetsky, sociologue postmoderne", *Le Monde des Livres*, Vendredi 18 décembre 1992.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1988.

I - 5 - Nouveau roman et roman policier

- AMEY, Claude, "Roman policier et Texte juridique", *Narratologie, Poétique*, n°76, Paris, Seuil, novembre 1988.
- AUDUSSE, Bertrand, "Mystères américains", *Le Monde des Livres*, Vendredi 13 mars 1992.
- CONTAT, Michel, "Pour une notion de la paralittérature", *Le Monde des Livres*, Vendredi 28 février 1992.
- Ecrire... Pour quoi ? Pour qui ?*, *Dialogues de France-Culture*, n°2, Grenoble, PUG, 1974.
- GIBELLI, Dario, "Le paradoxe du narrateur dans *Roger Ackroyd*", *Poétique*, n°92, Paris, Seuil, novembre 1992.
- HALTE, Jean-François - MICHEL, Raymond - PETITJEAN, André, "*L'aiguille creuse* : L'enjeu idéologique d'un roman policier", *Récit (I), Pratiques*, n°11/12, novembre 1976.
- LE GENDRE, Bertrand, "Le cas Simenon", *Le Monde des Livres*, Vendredi 18 septembre 1992.
- MORRISSETTE, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit, 1963, coll. "Arguments".
- PANCRAZI, Jean-Noël, "Tableaux du crime", *Le Monde des Livres*, Vendredi 13 mars 1992.
- REUTER, Yves, *Le Roman Policier et ses personnages*, Saint-Denis, PUV, 1989.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, coll. "Poche".

I - 6 - Sur la folie

- DROIT, Roger-Pol, "Le fou et le philosophe", *Le Monde des Livres*, Vendredi 24 avril 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, coll. "Tel".
- KILITO, Abdelfattah, "Quelques figures de fou dans la littérature arabe", *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Table ronde 2 : Le fou dans la littérature islamique, I.M.A., 5-7 avril 1990.

II - Etudes sur le Monde Arabe, le Maghreb et l'Islam

- ALEM, Jean-Pierre, *Le Proche-Orient arabe*, Paris, PUF, 1982, coll. "Que sais-je ?", 5ème édition mise à jour.
- BAHOUT, Joseph, "Les divers modes de réislamisation", *Arabes*, n°63, mars 1992, entretien accordé par Gilles Kepel.

- CLEVENOT, Michel, *L'état des religions dans le monde*, Paris, La Découverte - Le Cerf, 1987, ouvrage collectif.
- EL-BOKHARI, *Les traditions islamiques*, Paris, Imprimerie nationale, Leroux, 1903, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1977.
- JAMBET, Christian, "A la lumière d'Ibn Arabî", *Le Monde des Livres*, Vendredi 22 mai 1992.
- KEPEL, Gilles, "Islam : l'exil sans fin", *Magazine littéraire*, n°221, juillet - août 1985.
- LACOSTE, Camille et Yves, *L'état du Maghreb*, Paris, La Découverte, 1991.
- LAROUI, A., *L'idéologie arabe contemporaine*, Paris, Maspéro, 1967.
- Le livre de l'échelle de Mahomet*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, traduit par Gisèle Besson et Michèle Brossard-Dandré, coll. "Lettres gothiques".
- MAALOUF, Amin, *Les croisades vues par les Arabes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, coll. "J'ai lu".
- MEIER, Miriam, *Prestige du Passé. Islam*, Munich, I.P. Verlagsgesellschaft, 1987.
- RODINSON, Maxime, *Mahomet*, Paris, Seuil, 1961, coll. "Points".
- SEGHIDOUR, Slimane, "Corps et Coran", *Le Monde des livres*, Vendredi 9 juillet 1993.
- TINCQ, Henri, "Un entretien avec Mohamed Arkoun", *Le Monde*, Mardi 5 mai 1992.
- TOUMI, Mohsen, *Le Maghreb*, Paris, PUF, 1982, coll. "Que sais-je ?".
- VIDEAU, André, *Monde Arabo-musulman et immigration maghrébine*, Paris, ADRI, 1er trimestre 1990, répertoire d'ouvrages littéraires, Centre de documentation culturelle de l'ATMP.

III - Etudes sur les littératures du Maghreb et du Machrek

III - 1 - Ouvrages

- ABOU Sélim, *Le bilinguisme arabe-français au Liban, Essai d'anthropologie culturelle*, Paris, PUF, 1962.
- *Enquêtes sur les langues en usage au Liban*, Beyrouth, Imp. Catholique, 1961.
- ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française. Tome I - Origines et perspectives*, Publisud, 1986.
- BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et Discours des idées*. Ottawa, Naaman 1974.
- *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1986.
- FONTAINE, Jean, *Histoire de la littérature tunisienne par les textes. Tome I. Des origines au XXIIe Siècle*, Le Bardo, Turki, 1988.
- GAHA, Kamal, *Métaphore et Métonymie dans Le Polygone Etoilé*, Tunis, Université de Tunis, 1979.
- GONTARD, Marc, *NEDJMA de KATEB YACINE. Essai sur la structure formelle du roman*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- HATEM, Jad, *Nadia Tuéni. La prose. Oeuvres complètes*, Beyrouth, Fondation Nadia Tuéni, 1986.
- IZOARD, Jacques, *Andrée Chédid*, Paris, Seghers, 1977, coll. "Poètes d'aujourd'hui".
- KHATIBI, Abdelkébir, *Amour bilingue*, Fata Morgana, 1983.
- *Le roman maghrébin*, Rabat, SMER, 1979.
- LALOUETTE, Claire, *La littérature égyptienne*, Paris, PUF, 1981, coll. "Que sais-je ?".
- LUTHI, Jean-Jacques, *Cinquante ans de littérature d'expression française en Egypte (1934 - 1984)*, Alexandrie, l'Atelier, 1985.
- *Egypte qu'as tu fait de ton français ?*, Paris, Synonyme, 1987.
- *Introduction à la littérature d'expression française en Egypte (1798-1945)*, Paris, L'Ecole, 1974.
- *Le français en Egypte. Essai d'anthologie*, Beyrouth, Naaman, 1981.
- SAIGH BOUSTA, Rachida, *Lectures des récits de Tahar Ben Jelloun. Ecriture, mémoire et imaginaire...*, Casablanca, Afrique Orient, 1992.

STETIE, Salah, *Archer aveugle*, Fata Morgana, 1985.

- *La Unième Nuit*, Paris, Stock, 1980.

TARCHOUNA, Mahmoud, *Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Tunis, Université de Tunis, 1982.

TENKOUL, Abderrahman, *Littérature marocaine d'écriture française, Afrique - Orient*, Casablanca, 1985.

III - 2 - Ouvrages collectifs

Du bilinguisme, Paris, Denoël, 1987.

Oeuvres & critiques. IV,2. La Littérature Maghrébine de langue française devant la critique, Paris, Jean-Michel Place, hiver 1979.

Maghreb et modernité, Cahier d'études maghrébines, n°1, Cologne, 1989.

Poétiques croisées du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures, volume 14, 2° semestre 1991, Paris, L'Harmattan, 1991.

III - 3 - Travaux universitaires

BEKRI, Tahar, *Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française. Recherches sur l'oeuvre romanesque de Malek Haddad*, Paris, 1981, thèse de doctorat de 3° cycle en littérature française présentée devant l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle.

BEN ABDA, Salwa, *Bilinguisme et poétique chez Tahar Ben Jelloun*, Paris, 1990, thèse de nouveau doctorat ès-lettres modernes sous la direction de Robert Jouanny et Jean Déjeux, présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, Centre International d'Etudes francophones.

BOUDERDARA, Mohamed, *L'identité et la différence dans la littérature marocaine d'expression française, cas de A. Laabi et A. Khatibi*, Paris, 1984, thèse de doctorat de troisième cycle en sociologie de la littérature présentée l'Université de Paris - Val de Marne.

IMAM, Marie-Pierre, *La recherche de l'identité dans l'oeuvre d'Albert Memmi*, Paris, octobre 1990, thèse de nouveau doctorat présentée devant l'Université de Paris IV - Sorbonne.

JEGHAM, Najeh, *La problématique de l'identité dans quatre romans tunisiens de langue française*, Angers, juin 1989, mémoire de maîtrise de lettres modernes présenté devant la Faculté des Lettres de l'Université d'Angers.

LABAKI, Georges, *La poésie libanaise d'expression française dans la première moitié du XXe siècle*, thèse de 3e cycle, Paris XII, 1981.

LAOUISSI, Farida, *Androgynie : prétexte de l'ambivalence textuelle et narrative dans L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*, Paris, octobre 1989, mémoire de D.E.A. sous la direction de Charles Bonn, présentée à l'Université de Paris-Nord, Paris XIII.

MDARHRI ALAOUI, Abdallah, *Approche théorique et analytique du discours narratif. Tome II. Application aux textes marocains d'expression française*, Toulouse, 1986 - 1987, thèse de doctorat d'état présentée à l'Université de Toulouse Le-Mirail.

MEDDEB, Abdelwahab, *Ecriture et double généalogie*, Aix-en-Provence, 1991, thèse de doctorat Es-Lettres sous la direction de Anne Roche, présentée devant l'Univercité de Provence.

NARDINI, Bernard, *Le texte et sa mémoire. Essai de lecture de Phantasia d'Abdelwahab Meddeb*, Aix-en-Provence, 1986-1987, mémoire de D.E.A. Lettres et Arts sous la direction de Anne Roche.

ROUSSEL, Virginie, *Rencontre et absence dans le sommeil d'Eve de Mohammed Dib*, Paris, septembre 1990, mémoire de maîtrise sous la direction de Robert Martin, présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, Paris IV.

III - 4 - Articles

- "A bâtons rompus avec Abdelwahab Meddeb", débat avec Abdelwahab Meddeb à l'Institut d'Etudes Romanes de l'Université de Cologne, juin 1987.
- "L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni. De l'histoire à ...", Tunis, *Le Temps*, 29 novembre 1989.
- "La littérature romanesque de l'avant-garde égyptienne dans les années difficiles", *Cahiers d'études arabes et islamiques*, n°1, UER des Langues et civilisations de l'Inde, de l'Orient et de l'Afrique du Nord, Sorbonne nouvelle, Paris III, janvier 1976.
- "Maalouf, le féministe", *Arabies*, n°66, juin 1992.
- "Rencontres autour de La Littérature Romanesque Egyptienne traduite en Français", Le Caire, 15-17 octobre 1990.
- ADONIS, "Le signe de feu ou une esthétique du désert", *Les Cahiers du Désert*, la Louve. Belgique, 1984.
- "Ma langue, mon foyer", *Etre arabe, regards croisés, Dossier spécial, Quantara*, n°7, mai - juin 1993.
- AIT-TABASSIR, Saïd, "L'androgynisme, ou la fable mystique", *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Tome 1. Perspectives générales, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 10, Paris, L'Harmattan, 1989.
- AKEL, Samia, "Hamouli. La voix royale de la nahda", *Arabies*, n°60, décembre 1991.
- "Nidâa Abou Mrad : pour une musique d'art arabe", *Arabies*, n°60, décembre 1991, entretien accordé par Nidâa Abou Mrad.
- AL MEIMI, Salwa, "Notre père Mahfouz", *Ecrivains arabes d'aujourd'hui, Magazine Littéraire*, Paris, n°251, mars 88, entretien accordé par Naguib Mahfouz.
- AL-KHARRAT, Edouard, "Le roman moderne dans le "mashrek arabe"", *Ecrivains arabes d'aujourd'hui, Magazine Littéraire*, Paris, n°251, mars 88.
- ALAOUI ABDALLAOUI, M'hamed, "La langue, la rupture et la mémoire", *Dialogue Maghreb / Afrique noire : 2. L'Indépendance... et après ?*, *Notre librairie*, n° 96, janvier - mars 1989.
- "La littérature marocaine de langue française : itinéraire d'une dualité", *Littératures du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 4 - 5, Paris, L'Harmattan, 1984.
- ALEXAKIS, Dimitris, "Salah Stétié, le transmetteur", *Le Monde des Livres*, Vendredi 5 février 1993.
- ARKOUN, Mohammed, "Mouloud Mammeri à Taourirt-Mimoun", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1° & 2° semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- ARNAUD, Jacqueline, "Culture et tradition populaire dans l'oeuvre de Khaïr-Eddine", *Itinéraires*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- ARNHOLD, Barbara, "L'histoire de la Tunisie dans l'imaginaire de Fawzi Mellah", *Villes dans l'Imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger, Cahier d'études maghrébines*, n°4, Cologne, janvier 1992.
- AUBIER, Dominique, "La maison de la mort certaine", *Les Nouvelles Littéraires*, 8 juillet 1948.
- BARBULESCO, Luc, "Le nouveau roman égyptien. Itinéraires...", *Les cahiers d'Orient*, n°10, deuxième trimestre 1988.
- "Le roman arabe à l'épreuve de la France", *Arabies*, n°17, mai 1988.
- BARRIN, Jacques de, "Le cri de colère de Rachid Boudjedra", *Le Monde des Livres*, Vendredi 10 avril 1992.
- BEKRI, Tahar, "de l'étoile secrète au printemps blessé", *Ecrivains de langue française, Notre librairie*, n° 82, janvier - mars 1986.
- "De la littérature tunisienne", *Notre librairie*, n°83, 1986.
- "Fawzi Mellah, *Elissa, la reine vagabonde*", *Croissance des jeunes nations*, n°313, Paris, 1989.

- "Islam, tradition et modernité dans la littérature maghrébine de langue française", *Dialogue Maghreb / Afrique noire : 1. Au-delà du désert, Notre librairie*, n° 95, octobre - décembre 1988.
- "La littérature tunisienne de langue arabe", *Europe*, n°702, octobre 1987, Paris, Europe et Messidor, 1987.
- "Littératures du Maghreb : les années Quatre-vingt", *Dix ans de littératures, 1980 - 1990 : 1. Maghreb - Afrique noire, Notre librairie*, n° 103, octobre - décembre 1990.
- BELHASSEN, S., "Nouveau roman et roman maghrébin", *Jeune Afrique*, n°420, 20 janvier 1969, entretien accordé par Alain Robbe-Grillet .

- BEN ABDA, Salwa, "L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni", *Revue d'études palestiniennes*, n°33, Paris, 1989.
- BEN TALEB, Othman, *Sémantique structurale. Analyse d'un conte arabe du Maghreb : "Les Aventures de Zakarie"*, Séminaire interdisciplinaire sur "La représentation", Journée d'études : "Linguistique, poétique et représentation", Faculté des lettres de Tunis, 23 mai 1983.
- BENABADJI, Fadela, "La méditerranée chez les éditeurs : le début d'une vague", *Coup de soleil info*, Paris, n°8, 1991.
- BENCHELLAH, Anne Catherine, "Entretien avec Rachid Mimouni", *Phrétique : langage et création*, n°51, 1989.
- BONN, Charles, "Entre ville et lieu, centre et périphérie : la difficile localisation du roman algérien de langue française", *Itinéraires d'écriture. Peuples méditerranéens*, n°30, janvier - mars 1985.
 - "Et dans les universités d'Afrique ?", *Dialogue Maghreb / Afrique noire : 2. L'Indépendance... et après ?*, *Notre librairie*, n° 96, janvier - mars 1989.
 - "L'insolation ou l'écriture retrouvée", *Présence francophone*, n°14, printemps 1977.
 - "La littérature algérienne de langue française", *Europe*, juillet - août 1976.
 - "La répudiation ou le roman familial de l'écriture espace tragique", *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°22, 2ème semestre 1976.
 - "Le roman maghrébin de langue française", *Ecrivains arabes d'aujourd'hui, Magazine littéraire*, n°251, mars 1988.
 - "Schémas analytiques et roman Maghrébin de langue française", *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Table ronde 3 : Psychopathologie maghrébine et textes littéraires, I.M.A., 5-7 avril 1990.
- BONNEFOY, Claude, "Ironique et inquiétant", *La quinzaine littéraire*, n°222, 1er décembre 1975.
- BOSQUET, Alain, "Les transfigurations de Vénus Khoury-Ghata", *Magazine Littéraire*, avril 1988.
- BOUNFOUR, Abdallah, "Autobiographie, genres et croisement des cultures", *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Tome 1. Perspectives générales, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 10, Paris, L'Harmattan, 1989.
 - "L'ensablement", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1° & 2° semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- BRINCOURT, André, "Vénus Khoury-Ghata : un charme inquiétant", *Le Monde*, 16 avril 1976.
 - "Vénus Khoury-Ghata : une mythologie orientale", *Le Figaro*, Lundi 28 avril 1986.
- CARDINAL, Philippe, "L'Egypte de Cossery", *Ecrivains arabes d'aujourd'hui, Magazine Littéraire*, Paris, n°251, mars 88.
- CHABANE, Saher, "Le complexe de Dib", *Arabies*, n°79-80, juillet - août 1993.
- CHAPSAL, Madeleine, "Mendiants et orgueilleux", *l'express*, 4 novembre 1955.
- CHEBEL, Malek, "Les écrivains algériens saisis par la tendresse", *Arabies*, n°9, septembre 1987.
 - "Mythologies maghrébines contemporaines", *Peuples méditerranéens*, n° 34, Janvier - Mars, 1986.
- CHIKHI, Beïda, "La psychopathologie et ses fictions. Discours théorique et mise en oeuvre littéraire dans quelques textes maghrébins", *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Table ronde 3 : Psychopathologie maghrébine et textes littéraires, I.M.A., 5-7 avril 1990.
 - "Propositions diégétiques de lecture auto-reflexive dans *Phantasia* de Abdelwahab Meddeb, communication au Colloque international sur la littérature tunisienne, Kairouan, 8-10 mars 1990.
- CHONEZ, Claudine, "Les hommes oubliés de Dieu", *Les Nouvelles Littéraires*, 13 février 1947.
- D. K., "Mendiants et orgueilleux, Golo et Cossery", *Parutions récentes, Arabies*, n°64, avril 1992.
- DAOUD, Zakya, "Le Goncourt pour Tahar", *Lamalif*, n°194, décembre 1987.
 - "Souffles du Maghreb : deux romans dans la lignée tourmentée", *Libération*, 4 mai 1989.
- DEJEUX, Jean, "Jeh'a ou la saillie (Nâdira)", *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Table ronde 5 : La conduite psychanalytique des cures de patients maghrébins, I.M.A., 5-7 avril 1990.
 - "L'honneur de la tribu de Rachid Mimouni : notes de lecture", *Hommes et migrations*, n°1122, mai 1989.
 - "L'intégration des maghrébins en France par Mohand Khellil", *Parutions récentes, Arabies*, n°66, juin 1992.
 - "La peur-modernité. Conflit Islam démocratie par Fatima Mernissi", *Parutions récentes, Arabies*, n°70, octobre 1992.

- "Sorcières, magiciens et guérisseurs", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1^o & 2^o semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- "Spécificités de la littérature maghrébine de langue française par rapport à la littérature française", *Actes : le français hors de France*, 1975, communication à la Vème Biennale de la langue française, Dakar, 1973.
- "Tahar Ben Jelloun, Romancier, poète et essayiste marocain", *Lettres et cultures de langue française*, XII, 4ème trimestre 1987, Robert Cornevin, 1988.
- DESIMEUR, Martine, "L'épisode du saltimbanque ou l'art divinatoire", *Le banquet maghrébin*, Rome, 1991.
- "Le fleuve détourné ou le pèlerinage", *Cahiers d'Algérie*, n°1, Centre culturel italien, 1986.
- DESPLANQUES, François, "Les terrasses d'Orsol : Essai de lecture", *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Tome 2. Les auteurs et leurs oeuvres, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 11, Paris, L'Harmattan, 1990.
- DJEDIDI, Hafedh, "Fawzi Mellah, *Elissa, la reine vagabonde*", *Dix ans de littératures, 1980 - 1990 : 1. Maghreb - Afrique noire, Notre librairie*, n° 103, octobre - décembre 1990, notes de lecture : Maghreb.
- DJEGHLOUL, Abdelkader, "La modernité c'est forcément la démocratie", *Arabies*, n°35, 1989, entretien accordé par Rachid Mimouni.
- DRACHLINE, Pierre, "Khaïr-Eddine, le rebelle", *Le Monde des Livres*, Vendredi 17 juillet 1992.
- EZZEDDINE, Ahmed, "Naguib Mahfouz à *Arabies* : "En creusant sa propre réalité on débouche sur l'universel", *Arabies*, n°24, décembre 1988, entretien accordé par Naguib Mahfouz.
- FABRE, Thierry, "L'Algérie dramatisée", *Esprit*, n°152-153, 1989.
- FARES, Nabile, "Lectures de Mouloud Mammeri : Asefru", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1^o & 2^o semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- GAILLARD, Sarra, "Oralité, écriture et intertextualité", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1^o & 2^o semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- GALLEY Matthieu, "La chronique de...", *Arts*, n°984, 9-15 décembre 1964.
- GARDENAL, Philippe, "Abdelwahab Meddeb : "Je" est un autre", *Arabies*, n°7/8, juillet - août 1987, entretien accordé par Abdelwahab Meddeb.
- "Les écrivains du Nil sur les bords de Seine", *Arabies*, n°13, janvier 1988.
- "Youssef Idriss se révèle à *Arabies*", *Arabies*, n°15, mars 1988, entretien accordé par Youssef Idriss.
- HAHN, Nicola, "Dossier Albert Cossery", I.M.A., Centre de documentation.
- HELLER-GOLDENBERG, Lucette, "L'entre-deux culturel d'Abdelwahab Meddeb"
- HEYMANN, Danièle, "Au clair de la nuit, Nicolas Klotz tourne *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun", *Le Monde des Livres*, Vendredi 20 août 1992.
- "Une histoire qui appartient à chacun", *Le Monde des Livres*, Vendredi 20 août 1992, entretien accordé par Tahar Ben Jelloun à propos de *La nuit sacrée*.
- I.M.A., "Hommage à Naguib Mahfouz", *CINE - IMA*, Paris, mars - avril 1989.
- JABRI, Ahmed, "Le Roman-Conte chez Tahar Ben Jelloun", Actes du colloque. Littérature marocaine de langue française : récits et discours, 9-11 mars 1988, *Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 3, Marrakech, 1989.
- JACOB, Alain, "La mémoire de la haine", *Le Monde des Livres*, Vendredi 17 avril 1992.
- JOHENSEN, "Tradition et modernité, catégories idéologiques des sciences sociales", *Lamalif*, n°71, juin - juillet 1975.
- KACIMI, Mohamed, "Rachid Mimouni, *Une peine à vivre*", *Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°1, oct.-nov.-déc. 1991.

- KEMP, Robert, "La manière noire", *Les Nouvelles littéraires*, 28 octobre 1948.
- KHADDA, Naget, "La mise en place d'une nouvelle topique féminine", *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Tome 2. Les auteurs et leurs oeuvres, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 11, Paris, L'Harmattan, 1990.
- KHADHAR, Hédia, "La littérature tunisienne de langue française", *Europe*, n°702, octobre 1987, Paris, Europe et Messidor, 1987.
- KHALIFE, Gilbert, "Avant Christophe Collomb, les Tyriens...", *Arabies*, n°75, mars 1993, entretien accordé par Heinke Sudhoff.
- KHAMES, Djamel, "Le conclave des pleureuses par Fawzi Mellah", *Parutions récentes, Arabies*, n°6, juin 1987.
- "Rachid Mimouni : la révolte sied au romancier", *Arabies*, n°60, décembre 1991, entretien accordé par Rachid Mimouni.
- KHATIBI, Abdelkébir, "Bilinguisme et littérature", *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1987.
- "Francophonie et idiomes littéraires", Communication aux états généraux de la francophonie, Paris, 11-13 décembre 1989.
- "Incipits", *Du Bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.
- "Qui draine qui ?", *Lamalif*, n°115, avril 1980.
- KHEDOUD, Hadji, "Arabité et modernité, une autre histoire des arabes: entretien avec Fawzi Mellah", *Al Asas*, n°84, mars 1988, entretien accordé par Fawzi Mellah.
- LACARRIERE, Jacques, "Mani sans manichéisme", *Le Monde des Livres*, Vendredi 12 avril 1991.
- LECLERCQ, Pierre-Robert, "Le choeur d'Assia Djebar", *Le Monde des Livres*, Vendredi 5 avril 1991.
- LEFTAH, Mohamed, "Conte et roman", *Lamalif*, n°196, février 1988.
- LETOUBLON, Françoise, "Nostalgie", *Itinéraires d'écriture. Peuples méditerranéens*, n°30, janvier - mars 1985.
- LOUCA, Anouar, "Taha Hussein ou la continuité des deux rives", *Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°4, juil.-août-sept. 1992.
- LOUNIS, Aziza, "Du village de Tasga au village de Zitouna", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1° & 2° semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- M'HENNI, Mansour, "La ceinture de l'ogresse de Rachid Mimouni : le récit poétique", Tunis, *Le Temps*, 30 mai 1990.
- MAALOUF, Amin, "Nostalgies du Nil", *Le Monde des Livres*, Vendredi 6 mars 1992.
- MARION, Valérie, "L'inspecteur Ali par Driss Chraïbi", *Parutions récentes, Arabies*, n°63, mars 1992.
- "Le tarbouche par Robert Solé", *Parutions récentes, Arabies*, n°66, juin 1992.
- "Les fils de la médina de Naguib Mahfouz", *Parutions récentes, Arabies*, n°64, avril 1992.
- MEDDEB, Abdelwahab, "Anabase dans l'autre langue", *Saint-John Perse, Détours d'écriture*, n° hors série, Paris, juin 1987.
- "Ecrire entre les langues", *Revue d'études palestiniennes*, n°35, Paris, printemps 1990.
- "Entre l'un et l'autre", *Esprit, Les cahiers de l'Orient*, juin 1991.
- "La religion de l'Autre : Ibn'Arabi / Ramon Lull", *Le croisement des cultures, Communication*, n°43, Paris, Seuil, 1986.
- "Le palimpseste du bilingue : Ibn 'Arabi et Dante", *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.
- "Phantasia", *Itinéraires d'écriture. Peuples méditerranéens*, n°30, janvier - mars 1985.
- "Poétique d'un tombeau", *Ecrivains arabes d'aujourd'hui, Magazine Littéraire*, Paris, n°251, mars 88.
- MEMMES, Abdallah, "Briser le lien institutionnel où se cristallise le refoulement idéologique", *L'opinion*, Lundi 11 juin 1979, entretien accordé par Abdelwahab Meddeb.
- MEZGUELDI, Zohra, "L'écriture / parole identitaire chez Mohammed Khaïr-Eddine : le déterreur", *Ecritures maghrébines. Lectures croisées*, Casablanca, Afrique Orient, 1991.
- MIQUEL, André, "Le fleuve Adonis", *Le Monde des Livres*, Vendredi 24 mai 1991.

- MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, "Le croisement des références dans l'écriture de Mammeri", *Poétiques croisées du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 14, 2^o semestre 1991, Paris, L'Harmattan, 1991.
- NAAMAN, Abdallah, "La résurrection par la culture", *Arabies*, n°73, janvier 1993.
- NARON, Antoine, "L'enracinement des écrivains maghrébins de langue française", *Présence africaine*, n°8, 1974.
- NASRALLAH, Raja, "Albert Cossery, l'homme du macadam", *Arabies*, n°3, mars 1987, entretien accordé par Albert Cossery.
- "Elias Khoury le Beyrouthin : "Inventer le langage du présent"", *Arabies*, n°67-68, juillet - août 1992, entretien accordé par Elias Khoury.
- NATIJ, Salah, "Dialogue interculturel et complaisance esthétique chez Tahar Ben Jelloun", *Poétiques croisées du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 14, 2^o semestre 1991, Paris, L'Harmattan, 1991.
- NOIVILLE, Florence, "Comment peut-on être marocain ?", *Le Monde des livres*, Vendredi 22 novembre 1991.
- O. F., "De Kateb à Mimouni", *Jeune Afrique*, n°1529, 1990.
- P.A.-S., "Faris Chidiac ou le libanais errant", *Arabies*, n°72, décembre 1992.
- PERONCEL-HUGOZ, Jean-Pierre, "Francographie maghrébine", *Le Monde des Livres*, Vendredi 10 septembre 1993.
- ROCHE, Anne, "Intertextualité et paragrammatisme dans *Talismano* d'A. Meddeb : traces d'un dialogue entre cultures ?", *Itinéraires d'écriture. Peuples méditerranéens*, n°30, janvier - mars 1985.
- SAIGH BOUSTA, Rachida, "Béances des dire et investissements symboliques : *La prière de l'absent*", *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Tome 2. Les auteurs et leurs oeuvres, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 11, Paris, L'Harmattan, 1990.
- "Distribution narrative et articulation du (des) récit (s)", *Basamât*, 1988.
- SALEH, Regaâ Yacout, "Un romancier égyptien de langue française, Albert Cossery", *Culture française*, n°2, été 1979.
- SBOUAI, Taïeb, "Les hautes terres", *Ecrivains de langue française, Notre librairie*, n° 82, janvier - mars 1986.
- SCA, V., "Les Morts n'ont pas d'Ombre", *La Suisse*, 12 novembre 1984.
- SEBBAR, Leïla - BEN JELLOUN, Tahar - CHRAÏBI, Driss, "Paroles d'exil", *Magazine littéraire*, n°221, juillet - août 1985.
- SIMON, P. Henri, "*La violence et la dérision*", *Le Monde*, 18 novembre 1964.
- TARABICHI, Georges, "Le "sexe faible" du roman arabe", *Arabies*, n°23, novembre 1988.
- TCHEHO, Isaac, Célestin, "Maghreb pluriel, africanité et internationalisme chez Abdelkebir Khatibi", *Dialogue Maghreb / Afrique noire : 1. Au-delà du désert, Notre librairie*, n° 95, octobre - décembre 1988.
- TEISSIER, Guy, "Syncope du récit (Chraïbi : *La Mère du Printemps*, Ben Jelloun : *La Prière de l'Absent*)", Actes du colloque. Littérature marocaine de langue française : récits et discours, 9-11 mars 1988, *Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 3, Marrakech, 1989.
- TENKOUL, Abderrahman, "Mythe de l'androgynie et texte maghrébin", *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Tome 1. Perspectives générales, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 10, Paris, L'Harmattan, 1989.
- TORBAY, Abbas, "*Le premier siècle après Béatrice* par Amin Maalouf", *Parutions récentes, Arabies*, n°69, septembre 1992.
- TRITSMANS, Bruno, "Territoires et dérives. Sur Georges Shéhadé", *Poétique*, n°91, Paris, Seuil, septembre 1992.
- VELTER, André, "Mahfouz, le chroniqueur universel", *Le Monde des Livres*, Vendredi 1er novembre 1991.
- VERRIER, Jean, "L'inscription de la parole étrangère", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1^o & 2^o semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.

III - 5 - Entretiens

"Entretien avec Tahar Ben Jelloun", *Les cahiers de l'Orient*, n°2, deuxième trimestre 1986.

BAHOUT, Myriam, "Gibran le visionnaire", *Arabies*, n°69, septembre 1992, entretien accordé par Anne W. Minkowski.

- CAYEZ, Corinne, "Rachid Boudjedra ou la fascination de la modernité", *Arabies*, n°66, juin 1992, entretien accordé par Rachid Boudjedra.
- HAFSIA, Jélila, "Rencontre avec Tahar Bekri", *La Presse*, Tunis, 6 octobre 1988.
- NACCACHE, Amal, "Réhabilitation d'un chef-d'oeuvre arabe", *Arabies*, n°12, décembre 1987, entretien accordé par René Khawam.
- "Tahar Ben Jelloun ou comment créer français, en arabe", *Arabies*, n°13, janvier 1988, entretien accordé par Tahar Ben Jelloun
- REFAÏF, A. Najib, "Le corpus arabe ancien et la modernité", *Al magrib*, Rabat, Dimanche 18 - Lundi 19 janvier 1987, entretien accordé par Abdelwahab Meddeb.

III - 6 - Répertoires, bibliographies et bulletins

- BONN, Charles, KACHOUKH, Fériel, *Bibliographie de la littérature maghrébine : 1980 - 1990*, Vanves, EDICEF, 1992.
- DEJEUX, Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.
- *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Ottawa, Naaman, 1973.
- Etudes littéraires maghrébines*, n°1, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1989.
- Etudes littéraires maghrébines*, n°2, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1990.
- Etudes littéraires maghrébines*, n°3, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 2ème semestre 1990.
- Etudes littéraires maghrébines*, n°4, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1er semestre 1991.
- Etudes littéraires maghrébines*, n°5, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines.
- Etudes littéraires maghrébines*, n°6, Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, 1er semestre 1993.
- JOUBERT, Jean-Louis, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.
- La littérature libanaise d'expression française et le Liban dans la littérature française*, exposition du 28 avril au 12 mars 1983, Paris, Europ'Arts Graphiques.
- LABAKI, Georges, *Bibliographie de la littérature libanaise d'expression française*, Foyer Franco-Libanais, Paris, 1983.
- LUTHI, Jean-Jacques - VIATTE, Auguste - ZANANIRI, G., *Dictionnaire général de la francophonie*, Paris, Letouzey et Ané, 1986.
- MAKARIUS, Raoul et Laura, *Le roman et la nouvelle. Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, Paris, Seuil, 1964.
- Répertoire des chercheurs sur les littératures maghrébines. Année 1990*, Université Paris - Nord, Centre d'études littéraires francophones et comparées, Paris, L'Harmattan, 1990.

IV - Etudes sur les littératures orales

- A la recherche du conteur, Revue du conte et de l'oralité*, n°9, printemps 1989.
- AMAHAN, Ali - GALAND-PERNET, Paulette, "Le conte dans un village marocain du Haut Atlas occidental : Abadu des Igzdamn", *Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 10, CNRS, 1979.
- BOUCHERIT, Aziza, "Littérature orale et divination, le passage à l'écrit", *La tradition au présent (Monde arabe)*, n° 23, Publications Langue'O, 1988.
- BOUHDIBA, Abdelwahab, *L'imaginaire maghrébin (Etude de dix contes pour enfants)*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Edition, 1977.

- BOUNFOUR, Abdallah, "Le sacre de l'illétre", *Peuples méditerranéens*, n° 38 - 40, Paris, I.M.A., 1987.
- BRETEAU, Claude H. - ZAGNOLI, Nello, "Recherches sur la théorie du récit : Code narratif et code culturel", *Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 10, CNRS, 1979.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, "Ce qui donne du goût aux contes", *Les contes, oral / écrit, théorie / pratique, Littérature*, n° 45, février 1982, Paris, Larousse, 1981.
- CHEBEL, Malek, "L'amour du verbe", *Arabes*, n°7/8, juillet - août 1987.
- DECOURT, Nadine, "Les contes immigrés", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1° & 2° semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- DESOUCHES, Dominique - ERNOULT, Jean-Pierre, "Le renouveau du conte. Un fil d'or entre les générations", *Notre temps*, n°274, octobre 1992.
- Dialectologie, ethnologie, Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 11, CNRS, 1980.
- GALAND-PERNET, Paulette - LACOSTE-DUJARDIN, Camille, "Table ronde sur la "Littérature orale" : Alger, Juin 1979.", *Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 10, CNRS, 1979.
- GALAND-PERNET, Paulette, "L'objet-messager dans quelques contes maghrébins. Métaphore ? Métonymie ? Symbole ?", *Dialectologie, ethnologie, Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 11, CNRS, 1980.
- GALLEY, Micheline, "Aspects de la culture : l'imagerie populaire en Tunisie", *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, Journées d'Etudes Arabes, octobre 1986, Paris, Association Française des Arabisants, 1987.
- "Note sur la geste hilalienne", *Littératures du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 4 - 5, Paris, L'Harmattan, 1984.
- GARCIA-CASADO, "Zaziya el-Hilalia", *Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1° & 2° semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- GAY-PARA, Praline, "La mémoire dépoussiérée", *La tradition au présent (Monde arabe)*, n° 23, Publications Langue'O, 1988.
- HENRY, Jean-Robert, "Pour une étude de la littérature populaire française à résonance maghrébine", *Itinéraires d'écriture. Peuples méditerranéens*, n°30, janvier - mars 1985.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, "A propos de forme et de fond en littérature orale", *Langues et cultures populaires dans l'aire arabo-musulmane*, Journées d'Etudes Arabes, octobre 1986, Paris, Association Française des Arabisants, 1987.
- "Discours social et contexte de production, passage de l'oral à l'écrit : exemple d'un récit dans le domaine de l'économie", *Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 10, CNRS, 1979.
- "Mqïdes émigré", *Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 11, CNRS, 1980.
- *Le conte kabyle, étude ethnologique*, Paris, Maspéro, 1970.
- Les contes, oral / écrit, théorie / pratique, Littérature*, n° 45, février 1982, Paris, Larousse, 1981.
- Littérature camerounaise : 1. L'éclosion de la parole, Notre librairie*, n° 99, octobre - décembre 1989.
- Littérature et oralité au Maghreb, Hommage à Mouloud Mammeri, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 15/16, 1° & 2° semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Littérature orale Arabo-Berbère*, bulletin n° 10, CNRS, 1979.
- NGIJOL NGIJOL, P., "La parole agréable", *Littérature camerounaise : 1. L'éclosion de la parole, Notre librairie*, n° 99, octobre - décembre 1989.
- SEGAL, Charles, "Tragédie, oralité, écriture", *Poétique*, n°50, Paris, Seuil, avril 1982.
- TENGOUR, Habib, "L'ancêtre fondateur dans la tradition orale maghrébine", *Peuples méditerranéens*, n°18-21, I.M.A., 1982.
- ZUMTHOR, Paul, "Pour une poétique de la voix", *Poétique*, n°40, Paris, Seuil, novembre 1979.
- *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

V - Etudes sur l'Identité et l'Histoire

- ABDEL-SAYED, Edris, *Les Coptes d'Egypte. Les premiers Chrétiens du Nil*, Paris, Publisud, 1992.
- BONN, Charles, "Littératures d'identité", ou... Littérature ?", *Ecritures maghrébines. Lectures croisées*, Casablanca, Afrique Orient, 1991.
- BOURAOUI, Hédi, "Plus que jamais Africain", *Dialogue Maghreb / Afrique noire : 2. L'Indépendance... et après ?*, *Notre librairie*, n° 96, janvier - mars 1989.
- CHABRY, Laurent et Annie, *Politique et minorités au Proche-Orient. Les raisons d'une explosion*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1984.
- CHARTIER, Roger, "Comment se fait l'Histoire", *Le Monde des Livres*, Vendredi 25 décembre 1992.
- DJAOUT, Tahar, "L'histoire est une usurpation", *Dialogue Maghreb / Afrique noire : 1. Au-delà du désert*, *Notre librairie*, n° 95, octobre - décembre 1988.
- DJEGHLOUL, Abdelkader, "Vide identitaire et cultures plurielles", *Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°2, janv.-fév.-mars 1992.
- ENNABLI, Abdelmajid, SLIM, Hédi, *Carthage : le site archéologique*, Tunis, Cérés Productions, 1987.
- Etre arabe, regards croisés, Dossier spécial, Qantara*, n°7, mai - juin 1993.
- FABRE, Thierry, "La tolérance", *Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°2, janv.-fév.-mars 1992, entretien accordé par Jean Baubérot.
- FARES, Nabile, "Le problème de l'identité culturelle en Algérie", *Afrique littéraire et artistique*, n°15, 1971.
 - *L'état perdu*, Paris, Actes Sud, 1982.
 - *L'exil au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1986.
 - *L'exil et le désarroi*, Paris, Seuil, 1974.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1983.
- GRUNEBAUM, Gustav E. von, *L'identité culturelle de l'Islam*, traduit de l'anglais par Roger Stuvéras, Paris, Gallimard, 1973, pour la traduction française, coll. "Tel".
- JACOB, Alain, "Une tragédie arménienne", *Le Monde des Livres*, Vendredi 18 septembre 1992.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Le livre du sang*, Paris, Gallimard, 1979.
 - *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.
- KHLAT, Naji, "Tunisie : la dérive autoritaire", *Arabies*, n°71, novembre 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude - BENOIST, J.-M., *l'Identité*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1977.
- MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, Paris, PUF, 1986, coll. "Que sais-je ?".
- RIOUX, Jean-Pierre, "Douleurs d'Algérie", *Le Monde des Livres*, Vendredi 20 mars 1992.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, janvier 1989, coll. "La couleur des idées".

VI - Textes des auteurs étudiés

VI - 1 - Oeuvres

- BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, roman, Denoël, 1973, 1982, 1985, 1991.
 - *La mémoire future, anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, François Maspéro, coll. "Voir", 1976.
 - *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, poèmes, François Maspéro, coll. "Voix", 1976.
 - *La réclusion solitaire*, roman, Denoël, coll. "Lettres Nouvelles", 1976.
 - *La plus haute des solitudes, misère affective et sexuelle d'émigrés nord africains*, essai, Paris, Seuil,

1979.

- *Moha le fou, Moha le sage*, roman, Paris, Seuil, 1980.
- *A l'insu du souvenir*, poèmes, François Maspéro, coll. "Voir", 1980.
- *La prière de l'absent*, roman, Seuil, coll. "Points", 1981.
- *Le discours du chameau*, Paris, Maspéro, 1982.
- *Cicatrices du Soleil*, Paris, Maspéro, 1982.
- *L'écrivain public*, récit, Paris, Seuil, 1983.
- *La fiancée de l'eau*, théâtre, suivi de *Entretiens avec M. Saïd Hammadi, ouvrier algérien*, Actes Sud, 1984.
- *Hospitalité française*, Seuil, coll. "L'histoire immédiate", 1984.
- *Marseille comme un matin d'insomnie*, Temps parallèles, 1986.
- *Les Yeux baissés*, roman, Paris, Seuil, janvier 1991.

COSSERY, Albert, *Les fainéants dans la vallée fertile*, roman, Paris, Domat, 1948; Paris, Laffont, 1964, 2^o édition.

KHOURY-GHATA, Vénus, *Au sud du silence*, poèmes, Paris, Saint-Germain-des prés.

- *Leçon d'arithmétique au grillon*, poèmes pour enfants, Le Milan.
- *Qui parle au nom du jasmin*, poèmes, Paris, Français réunis, coll. "Petite Sirène".
- *Terres stagnantes*, poèmes, Paris, Seghers.
- *Un faux pas du soleil*, poèmes, Paris, Belfond.
- *Les visages inachevés*, poèmes, Beyrouth, Editions catholiques, 1966.
- *Les Inadaptés*, roman, Paris, Rocher, 1971.
- *Dialogue à propos d'un Christ et d'un acrobate*, roman, Paris, Français réunis, 1975.
- *Alma cousue main*, roman, Paris, Régine Deforges, 1977.
- *Les ombres et leurs cris*, poèmes, Paris, Belfond, 1979.
- *Le fils empaillé*, roman, Paris, Belfond, 1980.
- *Vacarme pour une lune morte*, roman, Paris, Flammarion, 1983.
- *Les morts n'ont pas d'ombre*, roman, Paris, Flammarion, 1984.
- *Monologue du mort*, Paris, Belfond, 1986.
- *Mortemaison*, roman, Paris, Flammarion, 1986.
- *Les Fugues d'Olympia*, roman, Paris, Ramsay, 1989.

VI - 2 - Articles

BEN JELLOUN, Tahar, ""Mille et une nuits" de cauchemar", *Le Monde des Livres*, Vendredi 11 décembre 1992.

- "Fawzi Mellah et la reine Elissa", *Le Monde*, 22 juillet 1988.
- "L'Egypte sans contes", *Le Monde des Livres*, Vendredi 31 juillet 1992.
- "Le Nord a perdu le Sud", *Le Monde des Livres*, Vendredi 16 avril 1993.
- "Le rôle de l'écrivain dans le tiers-monde", *Le Monde des Livres*, Vendredi 18 décembre 1992.
- "Le roman de la guerre au Liban", *Le Monde des Livres*, Vendredi 5 juin 1992.
- "Rachid Mimouni et la fable de l'Algérie d'aujourd'hui : *L'honneur de la tribu*", *Le Monde*, 28 juillet 1989.

KHOURY-GHATA, Vénus, "Deux langues en une seule", *Arabies*, n°66, juin 1992.

- "L'amour de la langue française", *Arabies*, n°79-80, juillet - août 1993.
- "Sous la neige au Liban", *Arabies*.

MELLAH, Fawzi, "Tunis est un roman", *Villes dans l'Imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger, Cahier d'études maghrébines*, n°4, Cologne, janvier 1992.

MELLAH, Fawzi - LAVENIR, Hervé, "La vocation arabe de l'Europe", *Arabies*, n°73, janvier 1993.

VII - Erotisme, exotisme et orientalisme

ABBOUDI, Henriette, "Philippe Mourani : un orientaliste d'Orient", *Arabies*, n°72, décembre 1992.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Editions de Mimuit, 1957, coll. "10/18".

- BRAHIMI, Denise, "Le retour de l'exotisme", *Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°6, janv.-fév.-mars 1993.
- CHEBEL, Malek, "Le désert comme esthétique", *Arabies*, n°18, juin 1988.
- HADIFE, Marie-José, "Touareg : voyage en ocre et indigo", *Arabies*, n°79-80, juillet - août 1993.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.
- MAUGER, Thierry, "Un désert extrême, le Rub' Al Khali", *Arabies*, n°65, mai 1992.
- MUHIDINE, Timour, "Pierre Loti : à Rochefort... comme un turc", *Arabies*, n°71, novembre 1992.
- OLENDER, Maurice, "A la conquête du désir", *Le Monde des livres*, Vendredi 18 juin 1993.
- RENARD, Pierrette, "Traversée du désert et quête initiatique", *La littérature et le désert, Recherches et travaux*, bulletin n°35, Université de Grenoble, U.E.R. de Lettres, 1988.
- TORBEY, Abbas, "Un trésor éparpillé : la bibliothèque de Camille Aboussouan", *Arabies*, n°79-80, juillet - août 1993.
- TRAMARD, Danielle, "Le Bosphore pour miroir", *Le Monde*, Samedi 19 septembre 1992.
- Villes dans l'Imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger, Cahier d'études maghrébines*, n°4, Cologne, janvier 1992.

VIII - Edition

- "Edition. La tournée des pages", *Les dossiers du "Canard"*, n°32, juin - juillet 1989.
- DEJEUX, Jean, "Dix ans d'édition romanesque", *Dix ans de littératures, 1980 - 1990 : 1. Maghreb - Afrique noire, Notre librairie*, n° 103, octobre - décembre 1990.
- FABRE, Thierry, "En voyageant avec Sindbad", *Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°4, juil.-août-sept. 1992, entretien accordé par Pierre Bernard.
- GONZALEZ-QUIJANO, Yves, "L'édition arabe aujourd'hui", *Une civilisation du livre, Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°3, avril-mai-juin 1992, dossier spécial.
- LE GENDRE, Bertrand, "Hachette Livre cultive les valeurs sûres", *Le Monde des Livres*, Vendredi 23 octobre 1992.
- MARION, Valérie, "Edition orientaliste : les deux "Maisonneuve"", *Arabies*, n°65, mai 1992.
- REROLLE, Raphaëlle, "Philippe Picquier : l'Orient en Provence", *Le Monde des Livres*, Vendredi 22 janvier 1993.
- Une civilisation du livre, Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°3, avril-mai-juin 1992, dossier spécial.
- ZABBAL, François, "Naissance du livre arabe", *Une civilisation du livre, Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°3, avril-mai-juin 1992, dossier spécial.

IX - Textes sacrés

Le Saint Coran, New Delhi, Idara Ishaat-e-Diniyat.

X - Littérature comparée

- BRUNEL, P. - PICHOS, Cl. - ROUSSEAU, A.-M., *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983.
- BRUNEL, Pierre - CHEVREL, Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.

- CLEMENT, F. A., "Panorama de la littérature marocaine d'expression française", *Les Littératures d'Expression Française, Ecrivains du Maghreb*, publié par l'Université de Paris-Nord avec le concours de l'AUPELF.
- TARCHOUNA, Mahmoud, *Introduction à la littérature comparée. Application aux Mille et Une Nuits*, Tunis, 1986, texte en arabe.
- VIATTE, Auguste, "L'étude comparée des littératures francophones, convergences et spécificités", *L'Écrit et l'Oral, Itinéraires et contacts de cultures*, volume 1, Paris, L'Harmattan, 1982.

XI - Francophonie

- ABA, Noureddine, "La francophonie dans le contexte actuel de l'Algérie", *Aspects de la francophonie en Méditerranée, IMCOM*, n°7, Paris, hiver 1992-1993.
- Aspects de la francophonie en Méditerranée, IMCOM*, n°7, Paris, hiver 1992-1993.
- CONAC, Gérard, *Maghreb et francophonie*, Paris, Economica, 1988.
- Etat de la francophonie dans le monde. Données 1991 et 6 enquêtes inédites*, La documentation française, entretien de Stélio Faranjis avec Noël Copin.
- FARANDJIS, Stélio, *francophonie et humanisme. débats et combats*, Paris, Tougui, 1989.
- TORBEY, Abas, "Menaces sur le français au Liban ? Rumeurs et démentis...", *Arabies*, n°62, février 1992.
- VIATTE, Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan, 1980.

XII - Dictionnaires et encyclopédies

- BERTAUD du CHAZAUD, Henri, *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1983, coll. "les usuels du Robert", nouvelle édition pour 1991.
- GALISSON, Robert - COSTE, Daniel, *Dictionnaire De Didactique Des Langues*, Paris, Hachette, 1976.
- MITRI, Elias, *Dictionnaire de poche. Arabe - Français*, Le Caire, Elias' Modern Press.
- *Dictionnaire de poche. Français - Arabe*, Le Caire, Elias' Modern Press.

XIII - Divers

- Afrique noire, l'autre littérature d'expression française, Magazine littéraire*, n°195, mai 1983.
- ANDREE, Béatrice, *L'invention de l'écriture*, Paris, Nathan, 1986, coll. "Poche Nathan".
- ARBAN, Dominique, *Dostoïevski par lui-même*, Paris, Seuil, 1962, coll. "Ecrivains de toujours".
- BERVEILLER, Michel, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris, 30 juin 1970.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Laffont, 1976, pour la traduction française.
- BIANCOTTI, Hector, "L'adieu au personnage", *Le Monde des Livres*, Vendredi 15 mai 1992.
- "Le maître de Borges", *Le Monde des Livres*, Vendredi 10 avril 1992.
- "Toutes les voix de Borges", *Le Monde des Livres*, Vendredi 14 mai 1993.

- BORGES, Jorje Luis, *L'Aleph*, Emece Editores Sociedad Anonima, 1962, Paris, Gallimard, 1967, pour la traduction française.
- *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, Paris, Denoël, 1951, coll. "10/18".
- CARROLL, Lewis, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduit de l'anglais par Henri Parisot, Paris, Flammarion, 1970.
- CECCATY, René de, "Le prince, le faucon et la conteuse", *Le Monde des Livres*, Vendredi 17 juillet 1992.
- DANTE, *La Divine Comédie*, Paris, Garnier, 1966.
- Dialogue Maghreb / Afrique noire : 1. Au-delà du désert, Notre librairie*, n° 95, octobre - décembre 1988.
- Dialogue Maghreb / Afrique noire : 2. L'Indépendance... et après ?, Notre librairie*, n° 96, janvier - mars 1989.
- DIB, Mohammed, *Le désert sans retour*, Paris, Sindbad, 1992, coll. "La Bibliothèque arabe".
- DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque. Etude psychanalytique*, Paris, Payot, 1966.
- Dix ans de littératures, 1980 - 1990 : 1. Maghreb - Afrique noire, Notre librairie*, n° 103, octobre - décembre 1990.
- DOMENACH, Jean-Marie, *Enquête sur les idées contemporaines*, Paris, Seuil, 1981.
- Ecrivains arabes d'aujourd'hui, Magazine littéraire*, n°251, mars 1988.
- Ecrivains de langue française : Afrique noire - Maghreb - Caraïbes - Océan indien, Notre librairie*, n° 108, janvier - mars 1992.
- FOREST, Philippe, "Perverse "déconstruction"", *Le Monde des Livres*, Vendredi 5 juin 1992.
- GERMAIN-THOMAS, Olivier, "Le besoin du sacré", *Le Monde des livres*, Vendredi 18 juin 1993.
- HULT, David F., "Vers la société de l'écriture", *Le Roman de la Rose*, *Poétique*, n°50, Paris, Seuil, avril 1982.
- IBRAHIM, Kamal, *Le voyage de cent mètres*, Paris, Nouvelles éditions Oswald.
- JACQUEMOND, Richard, "Traductions croisées entre Europe et monde arabe", *Une civilisation du livre, Qantara. Le magazine de l'Institut du Monde Arabe*, n°3, avril-mai-juin 1992, dossier spécial.
- Jorge Luis Borges*, Paris, l'Herne, 1981, ouvrage collectif.
- KHAMES, Djamel, "Dix ans de droit d'expression", *Arabies*, n°62, février 1992.
- LAPIERRE, Nicole, "L'envers du voile", *Le Monde des livres*, Vendredi 9 juillet 1993.
- MAALOUF, Amin, *Léon l'Africain*, Paris, Jean Claude Lattés, 1986.
- MANSOUR, Joyce, *Grille pour un parcours imaginaire*, Paris, Nouvelles éditions Oswald.
- MARMANDE, Francis, "L'homme qui ne se corrige pas", *Le Monde des Livres*, Vendredi 2 octobre 1992.
- MEDDEB, Abdelwahab, *Tombeau d'Ibn Arabi*, Paris, Sillage, 1987.
- MOREL, Jean-Pierre, *Dos Passos. Manhattan Transfer*, Paris, PUF, 1990, coll. "Etudes littéraires".
- MOUREY, Jean-Pierre, ""Borges" chez Borges", *Le biographique, Poétique*, n°63, Paris, Seuil, septembre 1985.
- MUHIDINE, Timour, "Femmes d'Orient", *Arabies*, n°60, décembre 1991.
- NAÏM, Mouna, "Ecrivains et ayatollahs", *Le Monde des livres*, Vendredi 9 juillet 1993.
- P.-H., J.-P., "La "fille aînée de l'Eglise d'Orient", *Le Monde des Livres*, Vendredi 5 avril 1991.
- POE, Edgar Allan, *Contes*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Aubier, 1968.
- RENAUDOT, Patrick, "La langue française, ce lieu d'exil", *Magazine littéraire*, n°221, juillet - août 1985.
- SALEH, Hachem, "Hassan Hanafi : de l'occidentalisme" comme science", *Arabies*, n°67-68, juillet - août 1992, entretien accordé par Hassan Hanafi.
- *Saison de la migration vers le Nord*, Tunis, Dar Al Janoub Linnachr, 1979.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, coll. "Idées".
- SAVIGNEAU, Josyane, "Chamoiseau, le "marqueur de paroles"", *Le Monde des Livres*, Vendredi 4 septembre 1992.

SOLE, Robert, *Le tarbouche*, Paris, Seuil, 1992.

SOLLERS, Philippe, "L'Égyptien de la famille", *Le Monde des Livres*, Vendredi 29 novembre 1991.

TRONCHE, Anne, *En Tunisie*, Paris, Hachette, 1984, coll. "Guides Bleus".

William Faulkner, *Magazine littéraire*, n°272, décembre 1989.

INDEX

des auteurs et titres cités

NB : Les numéros de pages en caractères droits correspondent aux citations dans le texte; ceux en italiques correspondent aux citations dans les notes.

A

Abou Nawas, 274

Adamov, 201

Adonis, 198

Introduction à la poétique arabe, 198; 199

Aït Ahmed, Mehdi

Le langage du corps dans La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, 273

Al Hallaj, 223; 329

Alaoui Abdallaoui, M'hamed

"Entraves et Libération. Le roman maghrébin des années 80", 9; 133; 190

Alexandrian, Sarane

Georges Henein, 201

Althen, Gabrielle

"Comme un acte de parole", 203

Amran El Maleh, Edmond, 12

Apollinaire, Guillaume, 205

Arnaud, Jacqueline, 182; 184; 186; 205

"Culture et tradition populaires dans l'oeuvre de Mohammed Khaïr-Eddine", 186; 187

La littérature maghrébine de langue française, Tome II : Le cas de Kateb Yacine, 182; 183; 184; 185; 186; 202; 205; 258

B

Bakhtine, Mikhaïl, 15; 28; 45; 50; 61; 62; 63; 105; 276; 305; 313; 315

Esthétique et théorie du roman, 15; 61; 63; 105; 276; 311; 313

L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, 304; 305

Bakrin, Hakim

"Un exil intérieur", 323

Balzac, Honoré de, 9; 18; 22; 24; 201; 215; 230; 234; 236; 261; 263; 277; 287; 289; 291; 292; 293; 310; 316; 335

Le Père Goriot, 18; 22; 24; 287; 289; 290; 291

Une passion dans le désert, 292; 293; 310

Barth, John, 239; 240; 241; 245; 246; 248; 339; 340

"La littérature du renouvellement", 8; 245; 267; 336; 339; 340; 341

Barthes, Roland, 19; 173; 235

"Introduction à l'analyse structurale des récits", 19

Le degré zéro de l'écriture, 235

Baudelaire, Charles, 182

Les fleurs du mal, 11

Beckett, Samuel, 201

Béji, Hélé, 192; 251

"Qu'est ce qu'une révolution religieuse ?", 251

L'oeil du jour, 192

- Bekri, Tahar, 207
- Ben Jelloun, Tahar, 8; 9; 10; 12; 14; 15; 85; 89; 98; 133; 134; 135; 136; 137; 146; 147; 148; 149; 150; 151; 152; 153; 154; 156; 164; 165; 192; 205; 208; 209; 210; 211; 213; 214; 215; 216; 218; 219; 220; 221; 222; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 230; 233; 239; 242; 244; 246; 248; 249; 250; 251; 252; 262; 263; 266; 274; 275; 276; 292; 303; 316; 317; 318; 319; 329; 331; 332; 333; 335; 337; 343; 344
 "Les droits de l'auteur", 147; 148; 150; 155
Jour de silence à Tanger, 224
L'enfant de sable, 90; 91; 94; 147; 213; 219; 222; 224; 230; 243; 246; 249; 252; 262; 319
La nuit sacrée, 8; 15; 20; 62; 85; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 96; 98; 133; 134; 135; 136; 139; 140; 146; 147; 148; 149; 150; 151; 154; 155; 156; 180; 192; 209; 210; 214; 216; 217; 219; 220; 222; 223; 226; 230; 232; 242; 243; 244; 246; 249; 251; 260; 263; 267; 274; 275; 276; 303; 317; 318; 319; 331; 343
- Ben Smati, 182
- Bencheikh, Jamel Eddine, 15; 92; 93; 94; 345
 "Avoir vingt ans et être arabe", 345
Les Mille et Une Nuits, ou la parole prisonnière, 15; 90; 91; 92; 93; 94; 96; 98; 108; 121; 284
- Bernard, Claude, 300
- Blake, Harry, 339
 "Le post-modernisme américain", 240; 339; 340; 342
- Bonn, Charles, 9; 13; 14; 237
 "La traversée, arcane du roman maghrébin ?", 207; 208
 "Le jeu sur l'intertextualité dans L'Insolation de Rachid Boudjedra", 9
Kateb Yacine. Nedjma, 9; 13; 109; 146; 199; 237
Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?, 250
Lecture présente de Mohammed Dib, 99; 104
- Booth, Wayne C., 15; 23; 43; 44
 "Distance et point de vue", 15; 23; 43; 45; 62
- Borges, Jorge Luis, 295
Six problèmes pour don Isidro Parodi, 295
- Boudjedra, Rachid, 14; 238; 250; 316; 317
La répudiation, 250
Le démantèlement, 238; 250
- Boughali, Mohamed, 210; 211
Espaces d'écriture au Maroc, 210; 211; 213
- Bounfour, Abdallah, 149; 155
 "Oralité et écriture : l'exemple du Maghreb", 155; 192
 "Oralité et écriture : un rapport complexe", 148
 "Sur les traces du hors-la-langue", 149; 150; 151
- Bourkhis, Ridha, 214
Le langage de connotation. Recherche théorique et application à l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun, 211; 214
- Brémond, Claude
 "Quelques uns des Mille et Un Problèmes des Mille et Une Nuits", 274
- Burroughs, Williams, 239; 240; 241; 244
- Burton, Georges, 129
- Butor, Michel, 8; 129; 261; 296
L'Emploi du temps, 129
La modification, 261

- Calinescu, Matei, 341
- Calvet, Louis-Jean, 142
La tradition orale, 142; 143
- Calvino, Italo, 245; 341; 342
Cosmicomics, 245; 341
- Camus, Albert
L'étranger, 87
- Césaire, Aimé, 187
- Chahine, J.
Les mille et un noms arabes, 307
- Char, René, 202
- Chédid, Andrée, 12; 180; 202; 203; 204; 205; 206
Jonathan, 203
L'Autre, 203
La Maison sans racines, 204
Le sixième jour, 203
Le sommeil délivré, 203
Le survivant, 204
Les marches de sable, 204
- Chems Nadir (Mohammed Aziza), 180; 189; 190; 221
L'astrolabe de la mer, 189; 221
- Chikhi, Beïda
Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990), 67; 68; 70; 71; 74; 239; 258; 259; 261
Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib, 9; 237; 238
- Chraïbi, Driss, 14; 148
Une enquête au pays, 148
- Christie, Agatha, 297; 300; 308; 310; 320
Le Meurtre de Roger Ackroyd, 310
- Claudé, Paul, 202
- Cocteau, Jean, 202
- Combe, Dominique
"Orient francophones. Androgynie et métissage", 14; 39; 171; 173
- Combes, Annie
Agatha Christie. L'écriture du crime, 292; 298; 300
- Compagnon, Antoine, 244; 245; 248; 339; 341
Les cinq paradoxes de la modernité, 84; 242; 244; 245; 246; 249; 250; 335; 339; 340; 341
- Corm, Charles, 206
Revue phénicienne, 206
- Cossery, Albert, 8; 10; 11; 12; 13; 14; 16; 23; 29; 43; 44; 45; 46; 51; 129; 133; 136; 138; 140; 146; 170; 171; 172; 173; 176; 177; 180; 193; 225; 226; 227; 230; 233; 292; 293; 294; 296; 297; 298; 299; 300; 302; 303; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 318; 320; 321; 322; 329; 330; 331; 335; 336; 337; 344; 345
La maison de la mort certaine, 171
La violence et la dérision, 39; 171; 172; 173
Les hommes oubliés de Dieu, 11
Les morsures, 11
Mendiants et orgueilleux, 171

Un complot de saltimbanques, 171; 172

Une ambition dans le désert, 8; 10; 11; 14; 23; 29; 30; 35; 38; 40; 43; 44; 45; 50; 51; 71; 129; 132; 139; 140; 171; 172; 175; 176; 226; 232; 233; 291; 292; 296; 301; 303; 305; 306; 307; 309; 310; 319; 320; 321; 331; 344

D

Dällenbach, Lucien, 263

"Du fragment au cosmos", 263

Daoud, Zakya

"A. Khatibi : pour une véritable pensée de la différence", 328; 332

Dard, Frédéric, 294; 295

De Quincey, Thomas, 295

Debord, Guy

La Société du spectacle, 288

Déjeux, Jean

"Réception critique de La nuit sacrée de T. Ben Jelloun dans la presse européenne", 211

Derive, Jean

"La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop, d'après les Contes d'Amadou Koumba", 208

Dermenghem, Emile

Contes Fasis, recueillis d'après la tradition orale, 151; 184

Dib, Mohammed, 9; 14; 136; 148; 207; 221; 225; 237; 238; 241; 335

Le Maître de chasse, 148

Le sommeil d'Eve, 221; 225

Qui se souvient de la mer, 237; 238

Djaout, Tahar, 180; 190; 208; 320

"Surprise de l'hybridation", 242; 332; 333

Le chercheur d'os, 190

Dolezel, Lubomir, 23

Narrative Modes in Czech Literature, 21; 22

Dostoïevsky, 46

Doyle, Conan, 297; 308

Drissia El Bekri, Aoula

Techniques narratives comparées : nouveau roman - roman maghrébin, 234; 235; 236; 238

Dupré, P.

Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain, 328

Dupuy, Josée, 294

Le roman policier, 294; 295; 296

E

Echenoz, Jean, 223

Eisenzweig, Uri

"Entretien", 296; 299; 300

"Présentation du genre", 129; 310

El Akkad, Evelyne, 180; 198

L'Excisée, 198

El Fasi, Mohammed

Contes Fasis, recueillis d'après la tradition orale, 151

El Khayyam, Omar, 199; 200; 205

El Molk, Nizam, 199

Eliot, 8; 339; 341

Eluard, 205

Encyclopédie de l'Islam, 158

Eshyle, 205

F

Fame Ndong, Jacques, 134; 166

"Les sources traditionnelles de la littérature écrite", 134; 135; 166

Farès, Nabile, 133; 136; 238; 241; 331; 335

Le champ des oliviers, 133; 225; 238; 241

Mémoire de l'Absent, 133

Faulkner, 201; 205

Fénéglie-Abdel-Aal, Irène, 13; 171; 172

Albert Cossery écrivain de langue française et d'expression égyptienne, 171; 172; 173

Feraoun, Mouloud, 136; 195

Le fils du pauvre, 195

Flamand, Eric, 221; 339; 340

Abrégé de culture bourgeoise, 221; 222; 339

Flaubert, Gustave, 316

Madame Bovary, 25

Forêts, Louis-René des, 249

Le Bavard, 249

Freeman, Austin, 301

L'art du roman policier, 301

Friedman, Norman, 29

Füger, 19

G

Gafaiti, Hafid

"Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française", 212

Gaillard, Sarra

Approche narratologique de La nuit sacrée de T. Ben Jelloun, 85

Garcia Marquez, Gabriel, 245; 246; 263; 268; 341; 342

Cent ans de solitude, 245; 246; 263; 267; 268; 341

Gaudin, Françoise, 211; 223

Le roman de Tahar Ben Jelloun : techniques et idéologie, 211

Genet, Jean, 201

Genette, Gérard, 14; 15; 18; 19; 20; 21; 24; 25; 26; 29; 30; 51; 230; 231; 232; 235; 269; 295; 309; 310; 311; 316

Figures III, 14; 15; 18; 19; 20; 21; 23; 24; 26; 29; 40; 51; 52; 53; 76; 86; 102; 109; 110; 111; 113; 119; 128

Palimpsestes. La littérature au second degré, 10; 15; 231; 232; 269; 309; 310; 311; 316

Ghazayel, Ghazi, 13

Les problèmes de l'identité culturelle dans la littérature libanaise d'expression française (1955 - 1987), 14; 206

Gide, André, 224

Gontard, Marc, 14; 237; 242; 244; 246; 247; 248; 249; 262; 339

"L'événement et sa mise en récit dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun", 246; 247; 248; 263

"La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne", 239; 241; 242; 243; 244; 339

"Tahar Ben Jelloun, le pourquoi du Goncourt", 212

La violence du texte, 149

Nedjma de Kateb Yacine. *Essai sur la structure formelle du roman*, 237

Guittoun, Mohammed, 182

Haïziya, 182

H

Haïk, Farjallah, 14; 180; 195; 196; 201

Abou Nassif, 195

L'Envers de Caïn, 14; 195; 201

La fille d'Allah, 195

Haroun, Abdessalam

Tahdhîb Sîrat Ibn Hicham, 144

Heller, 240

Henein, Georges, 201

Homère, 29; 232; 269

Iliade, 110

Odyssée, 269

Huannou, Adrien, 157

"Influence de la littérature orale sur les écrivains béninois", 143; 144; 157

Hugo, Victor, 209

Les châtiments, 209

I

Ibn Abi Tâlib, Ali, 158; 159

Ibn Arabi, 205; 223; 329

Ibn Battouta, 205

Ibn Khaldoun, 63; 65; 205

Ionesco, 201

J

Jabès, Edmond, 201

Jakobson, Roman, 21

Essais de linguistique générale, 119; 128; 260

Jass, 240

Jibril, Mohammed

"A. Meddeb. Le chantre de l'entre-deux des cultures", 238; 239

Johns, Jasper, 244

Joyce, James, 8; 205; 241; 339; 341

K

Kadaré, Ismaël, 209

La pyramide, 209

Kafka, 8; 339

- Kateb, Yacine, 9; 12; 14; 180; 182; 183; 185; 186; 197; 201; 202; 204; 238; 335
Déserteur, 183
La femme sauvage, 182; 184
La Guerre de 2000 ans, 186
La gueule du loup, 183
La poudre d'intelligence, 185
La voix des femmes, 186
Le Fondateur, 183
Le vautour, 182
Les ancêtres redoublent de férocité, 184
Les pensées de Moh Zitoun, 186; 202
Mohammed prends ta valise, 186; 202
Nedjma, 9; 182; 183; 184; 237
Sidi M'Cid, 184
- Kayser, Wolfgang, 15; 18; 20
 "Qui raconte le roman ?", 15; 18; 19; 20
- Kepel, Gilles
 "Impasses arabes", 251
- Kerouac, Jack, 244
- Khadda, Naget, 237
L'oeuvre romanesque de Mohammed Dib. Propositions pour l'analyse de deux romans, 237
- Khaïr-Eddine, Mohammed, 9; 133; 180; 186; 187; 191; 208; 211; 221; 250; 316; 317
Agadir, 133; 136; 187; 191
Corps négatif, 187
Le Déterreur, 187
Légende et vie d'Agoun'chich, 191; 221
Moi l'aigre, 186; 250
Soleil arachnide, 186
Une Odeur de mantèque, 186; 187
Une Vie, un rêve, un peuple toujours errants, 187
- Khalaf, Saher
Littérature libanaise de langue française, 201; 202
- Khatibi, Abdelkébir, 14; 136; 180; 188; 207; 211; 239; 241; 250; 316; 327; 331; 332
La mémoire tatouée, 188; 250
Un été à Stockholm, 207
- Khawam, René, 314
Contes du Liban, 314
- Khouri, Driss, 149
- Khoury-Ghata, Vénus, 8; 9; 10; 12; 13; 16; 75; 98; 133; 134; 135; 136; 138; 146; 177; 180; 199; 205; 206; 221; 225; 226; 227; 230; 232; 233; 241; 250; 251; 262; 269; 272; 273; 274; 314; 315; 316; 317; 318; 320; 322; 323; 324; 331; 332; 333; 335; 337; 343; 344
Bayarmine, 8; 75; 82; 84; 86; 98; 107; 108; 133; 135; 136; 139; 146; 178; 180; 205; 215; 221; 226; 232; 261; 262; 263; 264; 268; 269; 272; 273; 274; 275; 276; 284; 314; 315; 317; 318; 322; 323; 329; 331
- Kibédi Varga, A., 222; 339; 340
 "Le récit postmoderne", 84; 222; 223; 339; 340
- Klatt, Hector
Le cèdre et les lys, 206
- Knapp, Bettina L.
 "Chédid : poétique de terre et d'espace", 203

Kosinski, Jerzy, 240

Kristéva, Julia, 105; 315

Semiotike. Recherches pour une sémanalyse, 275; 276

L

Laâbi, Abdellatif, 239

Les rides du lion, 239

Lacoste-Dujardin, Camille, 192

Labaki, Georges

"Un siècle de littérature libanaise d'expression française", 13

Le Clézio, 165

Désert, 165

Le Coran, 10; 53; 71; 144; 155; 184; 223; 232; 250; 251; 253; 277; 278; 279; 284; 287; 291; 316; 324; 326; 329; 331; 333; 336; 337; 343

Le Livre des Mille et Une Nuits, 10; 15; 16; 22; 91; 154; 180; 199; 224; 226; 232; 251; 262; 263; 268; 269; 270; 271; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 284; 286; 287; 291; 312; 314; 315; 317; 322; 323; 324; 329; 331; 333; 336; 337; 343

Lintvelt, Jaap, 15; 21; 22; 23; 26; 35; 43; 44

Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse, 15; 19; 20; 21; 22; 23; 26; 27; 35; 39; 43; 44; 45; 86; 113; 119

Lyotard, Jean François

La condition postmoderne, 241

M

Maalouf, Amin, 180; 199; 200; 221; 230

Le jardin des Lumières, 200

Samarcande, 199; 200

MacIntyre, 340

Magny, Olivier de, 237

Mahfouz, Naguib, 172; 308

Les fils de la médina, 308

Mammeri, Mouloud, 136; 180; 181; 192; 197

La colline oubliée, 136; 181

Mani, 200

Mansour, Joyce, 201

Marion, Valérie, 308

Mattehews, J. H., 236

- Meddeb, Abdelwahab, 9; 14; 136; 207; 224; 238; 239; 241; 242; 323; 327; 329; 331; 332; 333; 343
 "Abdelwahab Meddeb par lui-même", 327; 332
 "Lieux / Dits", 329; 330; 331
Phantasia, 207; 224; 239; 241; 242
Talismano, 9; 224; 225; 238; 239; 241; 242; 331; 332
- Mellah, Fawzi, 8; 9; 10; 12; 13; 50; 51; 67; 133; 134; 135; 136; 137; 146; 164; 165; 167; 169; 170; 187; 192; 193; 205;
 208; 209; 212; 221; 223; 225; 226; 227; 230; 233; 250; 251; 259; 260; 261; 277; 278; 283; 284; 287; 289; 291;
 316; 317; 318; 324; 325; 326; 329; 331; 332; 333; 335; 337; 343; 344
 "Le T.G.M.", 325
Elissa la reine vagabonde, 325
Le conclave des pleureuses, 8; 50; 51; 52; 62; 63; 64; 68; 71; 72; 73; 75; 86; 121; 123; 128; 133; 135; 139; 140;
 164; 165; 167; 169; 170; 187; 193; 210; 221; 226; 232; 251; 259; 260; 261; 277; 278; 279; 284; 287; 291; 318;
 324; 325
- Memmi, Albert, 12
- Meschonnic, Henri, 245
- Mezgueldi, Zohra
 "Légende et vie d'Agoun'chich de Mohammed Khaïr-Eddine. Oralité et stratégie scripturale", 191
- Millet, Bernard
 "Le conte grivois à Laghouat", 164
- Mimouni, Rachid, 8; 9; 10; 12; 13; 67; 75; 109; 133; 134; 135; 137; 139; 146; 156; 157; 158; 159; 160; 161; 163; 164; 165;
 192; 193; 205; 208; 209; 212; 213; 223; 224; 225; 226; 227; 230; 233; 250; 251; 252; 258; 259; 316; 317; 318;
 320; 326; 329; 331; 332; 333; 335; 337; 343; 344
L'honneur de la tribu, 8; 67; 70; 73; 75; 109; 114; 115; 123; 133; 135; 136; 139; 146; 156; 158; 164; 193; 209; 210;
 224; 226; 232; 252; 258; 259; 318; 326; 331
Le fleuve détourné, 192; 212
Une peine à vivre, 193
- Molino, Jean, 142
- Mongin, Olivier
 "Identité et littérature : la France en mal de fiction", 221
- Monteilhet, Hubert, 295
Le Retour des Cendres, 295
Les Pavés du Diable, 295
- Moulay Kerroum, 182
- N**
- Naaman, Abdallah
Le français au Liban, 195
- Naccache, Amal
 "Andrée Chédid : Mon Orient, je le porte en moi", 204
 "Khayyam est le poète du plaisir, le philosophe de l'instant ...", 199; 200
- Narcejac, Thomas
Une machine à lire : le roman policier, 296; 298; 299; 300; 301; 306; 308
- Ngal, Georges, 134
- Nicholson, Marjorie, 298
- Nietzsche, 223
- O**

Olivia, Astrid

"Au travers du vivant", 204

Out El Kouloub, 180; 193; 194; 195

La nuit de la destinée, 154; 193

P

Pageaux, Daniel-Henri, 215; 218; 303

"De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", 178; 215; 216; 217; 218; 219; 302; 303

Petis de la Croix

Mille et un jours, 91

Poe, Edgar Allan, 297; 300; 308

Double assassinat dans la rue Morgue, 310

Pouillon, Jean, 24; 25

Proust, Marcel, 8; 232; 241; 316

Affaire Lemoine, 232; 316

Pynchon, Thomas, 240; 241

Q

Queneau, Raymond, 231

Exercices de style, 231

R

Rabelais, 305

Rauschenberg, 244

Ricardou, Jean, 236

Le nouveau roman, 235

Ricoeur, Paul, 340

Riffaterre, Michael

"L'illusion référentielle", 238

"La trace de l'intertexte", 239

Robbe-Grillet, Alain, 8; 9; 109; 139; 234; 235; 296; 299; 300

La Jalousie, 139; 235

Les Gattes, 300

Robert, Marthe

Roman des origines et origines du roman, 146; 333

Roche, Anne

"Le desserrage des structures romanesques dans *Le champ des oliviers* de Nabile Farès et Talismano d'Abdelwahab Meddeb", 238; 241; 242

Rodinson, Maxime, 251

Rousseau, Jean-Jacques, 49

Roy, Claude, 9

S

- Sabbah, Hassan, 199
- Saint-John Perse, 202
- Sainte-Beuve, 316
- Salha, Habib
Poétique maghrébine et intertextualité, 250; 316
- Sallenave, Danièle
"Fiction et autobiographie", 221
- Sarraute, Nathalie, 8; 234
- Sebag, Paul, 91
- Sebbar, Leïla
"Chroniques de l'exil", 177; 322
- Serreau, Geneviève, 201
- Shéhadé, Georges, 180; 201; 202
Histoire de Vasco, 202
L'émigré de Brisbane, 202
La soirée des proverbes, 202
Monsieur Bob'le, 202
- Si Mohand, 182; 205
- Simenon, Georges, 300; 310
Pietr le Letton, 310
- Simon, Claude, 235
- Solé, Robert, 230
"Un entretien avec M. Maxime Rodinson", 251
- Stanzel, 19

T

- Tengour, Habib, 193; 208
Le vieux de la montagne, 193
- Todorov, Tzvetan, 24; 25; 37; 129
Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, 105; 314; 315
Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit, 284
- Toussaint, Jean-Philippe, 223

V

- Van Dine, 301
- Viatte, Auguste
Histoire comparée des littératures francophones, 206
- Virgile, 269; 325
Enéide, 269; 325
- Vonnegut, 240

W

- Williams, Charles, 295

Fantasia chez les ploucs, 295

Y

Yacine, Tassadit

"De la Tamusni à l'anthropologie : histoire d'une symbiose", 143; 181

Z

Zand, Nicole

"Plus près du ciel...", 209

Zola, Emile, 263

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE.....	7
A) Retour au récit, oui mais à quel récit ?.....	8
B) Justification d'un choix.....	11
1) Choix du corpus.....	11
2) Choix des auteurs.....	12
a) Leur représentativité.....	12
b) Le manque d'études sur certains d'entre eux.....	12
c) Contre un certain cloisonnement.....	13
C) Méthodologies utilisées.....	13
 PREMIERE PARTIE Narration et oralité.....	 16
INTRODUCTION.....	17
A) Narrateur et schéma narratif dans le corpus.....	27
1) L'instance narrative : qui raconte ?.....	27
a) <i>Une ambition dans le désert</i> , Albert Cossery.....	27
b) <i>Le conclave des pleureuses</i> , Fawzi Mellah.....	43
c) <i>L'honneur de la tribu</i> , Rachid Mimouni.....	55
d) <i>Bayarmine</i> , Vénus Khoury-Ghata.....	62
e) <i>La nuit sacrée</i> , Tahar Ben Jelloun.....	69
2) Le schéma narratif dans le corpus.....	72
a) Génération du récit dans <i>La nuit sacrée</i>	72
b) Schéma "brisé" dans <i>Bayarmine</i>	79
c) "Désordre" narratif dans <i>L'honneur de la tribu</i>	88
d) Schéma linéaire dans <i>Le conclave des pleureuses</i>	98
e) "Dualité narrative" dans <i>Une ambition dans le désert</i>	104
B) Récit et tradition orale.....	108
CONCLUSION.....	112
 DEUXIEME PARTIE Oralité et écriture.....	 113
INTRODUCTION.....	114
A) Oralité et écriture dans le corpus.....	118
1) Oralité et écriture dans <i>La nuit sacrée</i>	118
a) Le flot de l'oralité dans le texte.....	118
b) Une oralité mise par écrit.....	119
2) Oralité et écriture dans <i>L'honneur de la tribu</i>	125
a) Allégorisation de l'oralité dans le texte.....	125
b) Tradition orale et création littéraire.....	127
c) Arabismes, aphorismes, sagesse et humour populaires.....	129
3) Oralité et écriture dans <i>Le conclave des pleureuses</i>	132
a) Périphrases.....	132
b) Enumération accumulative.....	134
c) Tradition païenne et subversion.....	135
4) Oralité et écriture dans <i>Une ambition dans le désert</i>	137

5) Oralité et écriture dans <i>Bayarmine</i>	142
B) Oralité et écriture au Maghreb et au Machrek	145
1) Au Maghreb.....	145
a) Mouloud Mammeri	145
b) Kateb Yacine.....	146
c) Mohammed Khaïr-Eddine	149
d) Abdelkébir Khatibi	150
e) Chems Nadir	151
f) Tahar Djaout.....	152
g) Khaïr-Eddine	152
2) Au Machrek.....	154
a) Out El Kouloub.....	154
b) Farjallah Haïk	155
c) Evelyne El Akkad.....	157
d) Amin Maalouf	159
e) Georges Shéhadé.....	160
f) Andrée Chédid	161
C) Oralité, écriture et réception critique : l'exemple de Ben Jelloun.....	167
1) Critique littéraire ou procès d'intention ?.....	167
2) Trois lectures plus positives.....	170
a) Une lecture énonciative.....	170
b) Une lecture réceptive	170
c) Une lecture narratologique.....	175
CONCLUSION.....	179
TROISIEME PARTIE Ecriture et hypertextualité.....	181
INTRODUCTION	182
A) Retour au récit et résurgence du modèle ancestral.....	185
1) Histoire éclatée / histoire bien tissée.....	185
a) La déchronologie comme réaction au roman traditionnel	185
b) Le refus de l'histoire : "le roman-parodie"	189
2) Le retour en force du récit dans <i>La nuit sacrée</i>	191
a) <i>La nuit sacrée</i> ou l'espace d'une linéarité recouvrée	191
b) <i>La nuit sacrée</i> , un récit postmoderne ou "néo-narratif" ?.....	192
3) <i>L'honneur de la tribu</i> , une fable ancestrale	198
a) Le lieu de l'action.....	199
b) Des personnages fantastiques	200
c) Une fin édifiante.....	201
4) <i>Le conclave des pleureuses</i> ou le réapprentissage du récit.....	204
5) <i>Bayarmine</i> , un récit postmoderne ?.....	205
B) Ecriture et jeu hypertextuel	211
1) <i>Bayarmine</i> ou le pastiche des <i>Mille et Une Nuits</i>	211
a) Narration différée et mise en abyme	211
b) Erotisme digne des <i>Nuits</i>	213
2) <i>La nuit sacrée</i> ou l'ambivalence des modèles.....	216
3) <i>Le conclave des pleureuses</i> et la pyramide des modèles	217
a) Au sommet le modèle coranique.....	217

b) Récit historique, fable et origine	219
c) Construction analogue à celle des <i>Nuits</i>	223
d) Influence balzacienne.....	225
e) Enquête et genre policier.....	228
4) <i>Une ambition dans le désert</i> ou la parodie du roman policier.....	229
a) Parodie du roman policier traditionnel.....	231
b) Dérision de l'Occident et expression de l'identité.....	236
c) L'idiot du village ou le comble du paradoxe.....	237
d) Discussion de la définition génettienne de la parodie.....	242
C) Jeu hypertextuel et expression de l'identité	244
1) Pastiche, parodie, apologie et polémique	244
2) Pastiche, parodie et expression de l'identité.....	247
a) <i>La nuit sacrée</i>	248
b) <i>Une ambition dans le désert</i>	249
c) <i>Bayarmine</i>	251
d) <i>Le conclave des pleureuses</i>	252
e) <i>L'honneur de la tribu</i>	254
3) Pastiche, parodie et expression de l'identité. Oui, mais de quelle identité ?.....	255
CONCLUSION.....	260
CONCLUSION GENERALE	262
BIBLIOGRAPHIE	269
INDEX des auteurs et titres cités	300
TABLE DES MATIERES	314